

10.18132/LFZE.2021.4

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

STRAVINSKY ÉS A HEGEDŰ –
HÁROM MEGKÖZELÍTÉS

KRUPPA BÁLINT

TÉMAVEZETŐ: DR. KOVÁCS SÁNDOR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

10.18132/LFZE.2021.4

Köszönetnyilvánítás	v
Rövidítések	vi
Bevezetés	vii
Első rész: Történet – hegedű az életműben.....	1
1. In medias res	1
2. Prise de contact (Ismerkedés)	2
3. Kisebb együttesek	8
4. Két lépés távolság	11
5. Petit Concertino	16
6. Denaturáció.....	19
7. Cigánybanda és Luther	25
8. Maszkabál	28
9. Mindent vissza	31
10. Grand Concertino.....	34
11. A kollaboránsok.....	40
12. Kreisleriana.....	46
13. Posztneoklasszicizmus.....	48
14. Reneszánsz.....	52
15. Integráció és dezintegráció	56
16. Epilógus	61
Második rész: Elmélet – interpretációs megfontolások.....	62
1. Egy szó: interpretáció	62
2. Hitelesség és kontextus.....	71
3. A zene mint nyelv	75
4. A Stravinsky-interpretáció idiómáinak nyomában	80
4.1. „A szokatlanság öröme és a természetesség öröme”	80
4.2. A tempó	82
4.3. Rubato	87
4.4. Artikuláció.....	90
4.5. Ütemvonalak	93
4.6. Ujjrendek és játékmódok.....	96
4.7. Protohistorizmus.....	100
4.8. Technikai utasítások és megvalósításaik.....	102
5. Betekintés a kéziratok, hangfelvételek és interjúk közti állóháborúba.....	105

Harmadik rész: Gyakorlat – Az <i>Olasz szvit</i> textusa és kontextusa	116
1. Bevezetés	116
1.1. Az átdolgozás fogalma	116
1.2. Az <i>Olasz szvit</i> mint átdolgozás.....	118
2. Az <i>Olasz szvit</i> keletkezéstörténeti fázisainak textuális nyomai.....	119
2.1. Az eredeti darabok kottái	119
2.2. A zongorakivonat	122
2.3. A <i>Pulcinella</i> -szvit	127
2.4. A <i>Kochanski</i> -szvit.....	128
2.4.1. A keletkezés és a bemutatás körülményei	128
2.4.2. Hangszerelés, hangszereszerűség a <i>Kochanski</i> -szvitben	131
2.4.3. A <i>Kochanski</i> -szvitben szereplő tételek rövid ismertetése és elhelyezése a <i>Pulcinella</i> cselekményében	133
2.4.4. Az átdolgozás módjának nyomai	137
2.4.5. A két hangszer viszonya	141
2.4.6. Artikuláció, ujjrendek, dinamika	144
2.4.7. Egyéb érdekességek a <i>Kochanski</i> -szvitben	146
2.5. A <i>Piatigorsky</i> -szvit	148
2.6. A <i>Dushkin</i> -szvit	150
2.6.1. Keletkezés, formai újdonságok.....	150
2.6.2. Egyszerűsödés.....	153
3. Interpretációs vonatkozások	157
3.1. A felvételek áttekintése	157
3.2. Tempókezelés, ritmus, metronóm	159
3.3. A korhű előadásmód.....	162
3.4. Az iróniáról.....	165
Összefoglalás	171
Függelék A	174
Függelék B.....	176
Függelék C	184
Bibliográfia	198

Köszönetnyilvánítás

Hálával tartozom az összes intézménynek, amelyek kutatásomat lehetővé tették és bármilyen módon segítették: elsősorban a budapesti Zeneakadémia Doktori Iskolájának, különösen Kőrösi Mártának és Füstös Katának, akik nélkül egy határidőt sem tudtam volna betartani; továbbá a bázeli Paul Sacher Stiftungnak, különösen Heidy Zimmermannnak, aki lehetővé tette számomra a kéziratok kutatását; végül Szoliva Gábielnek a lektorálásért valamint szemináriumvezetőmnek, Dalos Annának és konzulenseimnek, Kovács Sándornak és Perényi Eszternek, akik nélkülözhetetlen szakmai tanácsokkal láttak el.

Rövidítések

<i>ChrI–II</i>	Igor Strawinsky: <i>Chroniques de ma vie, I–II</i> . Párizs: Denoël et Steele, 1935.
<i>Életem</i>	Igor Sztravinszkij: <i>Életem</i> . Ford. F. Csanak Dóra. Budapest: Gondolat, 1969.
<i>PM</i>	Igor Strawinsky: <i>Poétique musicale sous form de six leçons. Édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac</i> . Párizs: Flammarion, 1997.
<i>Confid</i>	Igor Stravinski: <i>Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912–1939)</i> . Arles: Actes Sud, 2013.
<i>Conv</i>	Igor Stravinsky és Robert Craft: <i>Conversations with Igor Stravinsky</i> . New York: Doubleday, 1959.
<i>M&C</i>	Igor Stravinsky és Robert Craft: <i>Memories and Commentaries</i> . New York: Doubleday, 1960.
<i>E&D</i>	Igor Stravinsky és Robert Craft: <i>Expositions and Developments</i> . New York: Doubleday, 1962.
<i>D&D</i>	Igor Stravinsky és Robert Craft: <i>Dialogues and a Diary</i> . New York: Doubleday, 1963.
<i>T&E</i>	Igor Stravinsky és Robert Craft: <i>Themes and Episodes</i> . New York: A. A. Knopf, 1966.
<i>R&C</i>	Igor Stravinsky és Robert Craft: <i>Retrospectives and Conclusions</i> . New York: A. A. Knopf, 1969.
<i>Besz</i>	Igor Stravinsky és Robert Craft: <i>Beszélgetések. Válogatás</i> . Ford. Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.
<i>SelCorrI–III</i>	Stravinsky, Igor: <i>Selected Correspondence. Edited and with Commentaires by Robert Craft, Volume I–III</i> . New York: Alfred A. Knopf, 1982–1985.
<i>White</i>	Eric Walter White: <i>Stravinsky – A zeneszerző és művei</i> . Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
<i>Dush</i>	Samuel Dushkin: <i>Dolgozni Stravinskyval</i> (saját fordítás) lásd jelen értekezés, Függelék B.

Bevezetés

Értekezésem három interpretációs jellegű irányból közelít Stravinsky életművéhez: mindhármát a hegedű, a hegedűs szemszögéből. Hasznosnak tartom ezért elsőként megvilágítani írásom motivációját egy rövid vallomással, amely Stravinsky zenéjével és személyiségével történő megismerkedésemet foglalja össze. Stravinskyt ugyanis jó ideig (körülbelül húszéves koromig) csak a Bartókkal való összehasonlítás-versenyeztetés felől közelítettem meg: csak azt tudtam értékelni, ami kapcsolatban állt a népies vonallal. A neoklasszikában a modern zene árulását láttam, idegesítettek a természetellenes, különc megoldások, a szeriális kompozíciók pedig egyszerűen értelmezhetetlenek voltak számomra. Az első mű, amellyel a gyakorlatban találkoztam, az *Olasz szvit* volt, s azok az interpretációs kérdések, amelyekbe akkor ütköztem, azoknál a daraboknál is fennmaradtak, amelyeket később játszottam Stravinskytól (*A katona történetének két verziója*, *Hegedűverseny*, *Elégia*, *Duo concertant*, vonósnégyesek). Bizonyos ellentmondások kezdettől fogva, mióta csak játszani kezdtem Stravinskyt, foglalkoztattak. A kutatásom célja volt tehát utánajárni ezeknek a kérdéseknek, legalábbis összegyűjteni és kifejteni ezeket, ha nem is minden esetben a válaszadáshoz ragaszkodva.

Mindezen érdeklődés önmagában kevés lett volna ahhoz, hogy disszertációt írjak. Szükséges volt egy fordulat is, ami minden bizonnyal azáltal következett be, hogy képessé váltam meglátni a mélységesen mély tartalmakat azokban a művekben, amelyek előtte lélektelen és felszínes gúnynak tündek. Továbbá egyre inkább meggyőződtem az a huszadik századi művészetben ritkaságszámba menő derű, játékoság, amely – írja Adorno – „hasonló ahhoz, »ahogyan a gyermek éli meg a játékot.«”¹ Adornóval ellentétben viszont mindebben a gyermekiességben nem infantilizmust találtam, hanem egy mindig friss, elfogultságtól és erőltetettségtől mentes világot, amely minden ellentmondásával együtt emberi és életszerű is.

Nem rejtem véka alá: alapvetően tévútnak tartom a megközelítést, amely szociológiai, politikai és pszichoanalitikus síkra terel zenei történeteket, mégis fontosnak tartottam több helyen Adorno gondolatait idézni, hogy látszódnak azok a pontok, ameddig objektív megfigyelései megegyeznek az enyéimmel. Adornót olvasva mindig olyan érzésem volt, hogy egyes problémákat kitűnően vesz észre, ám

¹ Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája*. Ford. Csobó Péter György. (Budapest: Rózsavölgyi, 2018.) 172.

csodálatos módon homlokegyenest másra következtet belőle, mint ahogyan nekem természetes volna.

Eric Walter White monográfiája² annak ellenére, hogy lassan ötven éve jelent meg, még mindig a legpraktikusabb könyv a Stravinsky-életmű áttekintésére. Természetesen azóta a kutatás néhány kérdést alaposabban megvilágított (ez a *Pulcinella* forrásait tekintve fokozottan így van) fontos és logikus vezetésű alapot nyújtott a történeti rész számára.

Ami Robert Craft munkásságát illeti, talán nem szükséges ehelyütt hangsúlyozni annak szerénytelen voltát.³ Craft furcsa személy, akiből minden érdeme és kezdeti alázatossága ellenére az idők során Stravinsky önjelölt evangelistája lett, egy mondhatni – hogy Pergolesit idézzük – „serva padrona”, akiről utólag már nem lehet eldönteni, többet segített, vagy több kárt okozott excentrikus tevékenységével. Valami erősen fűzhetette Stravinskyhoz, akinek életkora előrehaladtával egyre jobban szüksége volt fizikai támaszra; családtag lett, mindenes és az egyre idősebb zeneszerző médiuma. Hogy mennyire formálta saját képére Stravinsky mondatait interjúköteteiben, képtelenség megállapítani. A három kötetnyi levelezést is éppen annyira megszerkesztette és olyan kommentárokkal látta el, hogy az eredmény kifejezetten megnehezíti az objektív vizsgálódást. A kutató viszont kénytelen-kelletlen rá van utalva, hogy hozzá folyamodják, hiszen e dokumentumok vizsgálata kikerülhetetlen a téma szempontjából.

A mai Stravinsky-irodalmat olvasva egyértelműen Taruskin az, akinek a kezében a szálak összefutnak, aki megfelelő kritikával közelíti akár Adornót, akár Craftot. Habár Taruskin sem mentes az ellentmondásoktól, vitathatatlan érdeme, hogy a dokumentumok óriási arzenálját rendezte egybe *Stravinsky and the Russian Traditions* című összefoglaló munkájában,⁴ amely e disszertáció történeti részéhez lényeges pontokat világított meg. Bizonyos pontokon Taruskin élesen bírálja Stravinskyt a maga (helyenként túlzásoktól sem mentes) szarkasztikusan választékos modorában – ezeket indokolt esetben igyekeztem kellő tisztelettel kiigazítani. Taruskin történetesen interpretáció-elméleti vonatkozásban sem kikerülhető: a zenei

² Eric Walter White: *Stravinsky – A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. Továbbiakban: *White*

³ Bővebben lásd: Charles M. Joseph: „Boswellizing an Icon: Stravinsky, Craft, and the Historian’s Dilemma.” In: *Uő: Stravinsky Inside Out*. (London: Yale University Press, 2001.) 233–265.

⁴ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*. (Oakland: University of California Press, 1996.)

előadás autenticitásának kérdéskörében nem jelent meg olyan munka, amely meghaladottá tette volna negyven éve publikált *Text and Act* című esszégyűjteményét.⁵ Az elmúlt negyven év hasonló tematikájú könyvei vagy nem veszik kellően figyelembe az ott leírt problémafelvetéseket,⁶ vagy pedig mondanivalójuk is lényegében megegyezik ezzel.⁷

Rendkívül informatívnak bizonyultak és a disszertáció szempontjaival is sokszor egybeestek Charles M. Joseph tanulmányai,⁸ melyekben sehol máshol nem olvasható forrásokra és összefüggésekre mutat rá. A kortárs Stravinsky-kutatás kiemelkedő teljesítménye még Maureen A. Carr munkássága. A neoklasszikus periódussal foglalkozó megkerülhetetlen könyvei mellett publikálta *A katona története* és a *Pulcinella* teljes vázlatanyagát, ez utóbbival jelentősen megkönnyítve a disszertáció harmadik részének megírását.

Habár az elmúlt évtizedekben sok írás – köztük tekintélyes számú disszertáció – jelent meg kifejezetten Stravinsky hegedűre írott műveivel kapcsolatban,⁹ jelen értekezéshez semelyiküket sem tudtam hasznosítani. Ez egyrészt minőségi okokra, másrészt a vizsgálat fókuszpontjának igen eltérő voltára vezethető vissza. A legnagyobb lélegzetű ilyen munka, Roberto Ellero tézise¹⁰ a művek ismertetéséből és elemzéséből áll, amelytől éppenséggel tartózkodni próbáltam saját kutatásom során.

Segítségemre volt, hogy az ÚNKP ösztöndíjnak köszönhetően módom volt lefordítani a *Poétique musicale*-t, Stravinsky nevezetes könyvét, amelynek fogadtatását úgyszintén különféle ellentmondások árnyékolják be, s emiatt magyar nyelvterületen sajnálatosan kevésbé ismert (publikálása egyelőre még mindig nincs kilátásban). Nagy szerencseként számolom el, hogy 2019 decemberében, még a világjárvány előtt el tudtam menni a bázeli Sacher Stiftungba, a kéziratanyag átnézése végett. Külön aktualitást adott az íráshoz, hogy az elmúlt pár évben új lemezek láttak

⁵ Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford University Press, 1995.)

⁶ Stephen Davies: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*. (Oxford: Clarendon Press, 2004.)

⁷ Peter Kivy: *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. (Ithaca: Cornell University Press, 1995.)

⁸ Charles M. Joseph: *Stravinsky Inside Out*. (London: Yale University Press, 2001.)

⁹ Lásd: Virginia Rose Fattarusio Strauss: *The Stylistic Use of the Violin in Selected Works by Stravinsky*. Austin: University of Texas, 1980.

Lena Seeger: *Stravinsky and the Violin: Aspects of Style in Stravinsky's Violin Transcriptions*. DMA disszertáció. Michigan State University, 2015.

Olivia Needham: *Stravinsky's Neo-Classicism and His Writing for the Violin in Suite Italienne and Duo Concertant*. DMA disszertáció. University of Kansas, 2016.

¹⁰ Roberto Ellero *Le composizioni violinistiche di Stravinskij per Dushkin*. Disszertáció. (Università degli Studi di Venezia, 1991.)

napvilágot Stravinsky eleddig még kiadatlan koncertfelvételei közül, így ha nem is jelentősen, de nagyobb rálátásom volt Stravinsky előadói életművére, mint amekkora akár csak tíz évvel ezelőtt lett volna.

A dokumentumok végeláthatatlan mennyisége természetesen inkább bonyolította a kutatást, mint könnyítette – végtére olyan szerzőről van szó, akinek tulajdonképpen nem volt alkotói válsága: folyamatosan komponált, zongorázott, vezényelt és írt az aktív alkotói korszaka alatti hatvan (1908–1968) évben. Éppen ezért döntöttem úgy, hogy e nehezen átlátható adatmennyiséget erősen szubjektív szempontok szerint és vállaltan nem a teljesség igényével közelítem meg. Így az értekezésben lehetőleg mellőztem néhány területet, amely az írás kereteit szétfeszítené. Alapvetően kerültem minden olyan zeneelméleti analízist, amely hangnemi, hangrendszeri, formai elemzésekben nyilvánulna meg, azokat az eseteket kivéve, ahol ezek közül valamelyik kifejezetten a hegedűvel mégis összefüggésbe hozható. Tartózkodni igyekeztem az öncélú filozófiai fejtegetésektől, habár ez néhol mégis elkerülhetetlenné vált. Az interpretációs kérdések és felvételek elemzésénél kiragadott, de jellemző példákat választottam. Nem akartam összefoglaló és hangszer-történeti jellegű távlatokba bocsátkozni; habár törekedtem arra, hogy tematikus vezérfonal szigorúan a hegedű legyen, el akartam kerülni a belterjes és túlzottan szakmai gondolkodásmódot is. Másként szólva nem elsősorban a hegedűművekről és azok interpretációjáról olvashatunk a továbbiakban, hanem Stravinsky-művekről és interpretációjukról a hegedűdarabok tükrén keresztül.

Disszertációm szerkesztését három nagyobb egységre tagolva láttam logikusnak, három teljesen eltérő megközelítési módszerrel, melyet a hegedű és Stravinsky kapcsol össze.

Az első rész Stravinsky teljes életművét szemléli, szigorúan a hegedűvel való viszony szempontjából. Olyan kérdéseket érint, mint például a hegedűvel való személyes megismerkedés, a hegedű előfordulása az életmű egyes korszakaiban, speciális jelleg Stravinsky hegedűkezelésében, egyes hegedűszólamok stiláris gyökerei, a hegedűhöz vagy hegedűshöz társított előítéletek, szerepek, képek, vagy akár a hegedű (vagy vonósok) használatának formaalkotó tényezői.

A második fejezet a hegedűdarabok előadói szempontjait tárgyalja. Az általánosabb fogalomtisztázás után a kottához, műhöz vagy a szerzőhöz való hitelesség kerül terítékre, majd a szerzői felvételek, az előadói hagyomány kérdései. Ez a rész arra tesz kísérletet, hogy modellezze azokat a dilemmákat, amelyekkel egy Stravinsky-

hegedűdarab interpretációja kapcsán szembesül az előadó, ám nincs módja belemélyedni a források ilyen szintű részleteibe.

A harmadik fejezet szigorúan az *Olasz szvitről* illetve még inkább annak korai változatáról szól, mely az előző fejezetekben ismertetett általánosabb jelenségek után közelebről, egyetlen művön keresztül mutatja be Stravinsky és a hegedű kapcsolatát. Részletes leírás található a keletkezéstörténetről (a korabarokk tételektől a hegedű-zongora szvitekig), a szövegproblémákról (sajtó- és egyéb hibákról), a szerzői felvételek számba vételéről, interpretációs sajátosságokról.

A magyarul megjelent művekből lehetőség szerint igyekeztem a magyar kiadások fordítását használni. A legtöbb esetben azonban éltem a gyanúval, és összevettem az eredeti szöveggel, amelyet, ha nem találtam elég pontosnak – netalán félreértelmezés történt – vagy egyszerűen csak nem illeszkedett a folyószövegbe, a saját fordításommal helyettesítettem. Ez a legtöbb esetben a *Beszélgetések*¹¹ című kötettel fordult elő, amely néhol bizonyos szavakat cenzúráz vagy félrefordít. A tisztánlátás végett ezért minden esetben jeleztem a magyar kiadás helyén túl az eredeti forrást is.

A kottapéldák legnagyobbbrészt Stravinsky műveiből származnak, ezért csak akkor jelzem a szerzőt, ha másvalaki művéről van szó. Címek esetében Taruskin legtöbbször az eredeti, akár orosz címet preferálja (fonetikus átírással) – e megoldást elvettem, mert nehezítette volna a megértést: a *Bójka* vagy *Szvágyebka* címek láttán magyarázatra szorult volna, hogy a *Rókáról* vagy *A menyegzőről* van szó. Valamennyi műnél lehetőség szerint mindig ugyanazt a változatot választottam, néhány kivételtől eltekintve mindig magyarul: ilyen kivétel például a *Duo concertant* vagy a *Rake's Progress*, amely nem rendelkezik egységes fordítással. Az *Apollon musagète* is ilyen, de e címet úgy tűnik, Stravinsky elvetette, és helyette az egyszerűbb *Apollon* formát részesítette előnyben;¹² ennek ellenére – amíg nyomtatásban e formán jelenik meg – az eredeti címet használtam legtöbb esetben. Tudatában annak, hogy a kanonizált magyar címfordítások (*A tavaszi áldozat*, *Fúvósszimfóniák*) ugyan sokszor nem pontosak, bízom abban, hogy az olvasó tájékozódását mégsem hátráltatják.

Végezetül néhány szó a nevek és címek változatairól. Orosz nevek átírása általában körülményes viták színtere, s ez nem csak a magyar nyelvre igaz. Angolul

¹¹ Igor Stravinsky és Robert Craft: *Beszélgetések. Válogatás*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987.)

¹² „Ballets-Vol. II” In: Igor Stravinsky. *The Recorded Legacy*. CD kísérőfüzet.

több esetben kérdéses lehet a fonetikus alak (Tchaikovsky vagy Chaikovsky), a magyar szakirodalomban problémát okozhat továbbá, ha a név nyugati – legtöbbször német vagy francia – eredetről árulkodik (Kjui vagy Cui). Stravinsky neve a nemzetközi szakirodalomban a legkülönbözőbb alakokat ölti. A franciák és németek a Strawinsky vagy Strawinski formát használják a mai napig, az olaszoknál a Stravinskij, az angoloknál pedig a Stravinsky az általános – ez a Bibliográfiában tükröződik leginkább. A jelen értekezés folyószövegében az angol alak szerepel, egyszerűen azért, mert a magyar szakirodalom mai használatában a nevet így találtam meg legtöbbször. Ennek oka egy paradigmaváltás eredménye, miszerint a szerzők, alkotók (és végeredményben mindenki) nevét úgy etikus leírni, ahogy életének utolsó szakaszában ő maga írta.¹³ Így a háború előtt divatos Strawinszky vagy Stravinszky valamint a később általános Sztravinszkij formát is ezúttal csak akkor használtam, ha az idézett szöveg így hivatkozott rá. Teszem ezt tehát elsősorban az egyszerűsége és egységessége törekvés jegyében, nem pedig politikai vagy elvi megfontolásból. Nem orosz, viszont hasonló elv miatt terjedt el és vált szokássá a magyar zenetudomány szakmai nyelvében Schönberg neve helyett Schoenbergeret írni, amerikai emigrációját hangsúlyozva, bármilyen furcsán is hat ez így – jelen írásban én is e formát követem engedelmesen.

¹³ Hasonló konvenció, hogy a magyar szakirodalom Massine-t és Nijinskyt támogat a fonetikus Mjaszin és Nizsinszkij helyett (kivétel viszont többek közt Szergej Gyagilev, akinek nevét senki sem írja Serge de Diaghilevnek).

Szükséges lenne, hogy egy szentnek az
életéről csak egy szent írhasson.
Ennek a vállalkozásnak a jelen esetben
néhány elháríthatatlan akadálya van.
(G. K. Chesterton: Assisi Szent Ferenc)

Első rész: Történet – hegedű az életműben

1. In medias res

Sajnos a zenekarokban hosszú idő óta igen helytelenül alkalmazzák a vonós hangszereket. Vagy dinamikus hatást akarnak velük elérni, vagy csupán a “kolorista” szerepére kárhoztatják őket. Bevallom, magam is többször elkövettem ezt a hibát. Háttérbe szorult – mégpedig nem ok nélkül – a vonós hangszerek elsődleges hivatása, amelyet pedig szülőhazájuk, Itália határozott meg: az ének, a melódia szolgálata.¹⁴

Szükséges, hogy áttekintésünket ezzel az 1935-ből származó Stravinsky-idézettel kezdjük el. E részlet a szerző *Életem* című önéletrajzi írásból származik, és az *Apollon musagète* komponálása történetének (1927–1928) apropóján ékelődik az elbeszélésbe. A szöveg több szempontból kulcsfontosságú. Bár elsősorban a zenekari hangszerelést tárgyalja, a későbbiekből látni fogjuk, hogy mindez nyugodt szívvel vonatkoztatható általános értelemben véve a vonósok kezelésére is, függetlenül attól, hogy a szólamot egy vagy több ember játssza. Stravinsky életművében e hangszerek, melyeknek irodalmát tekintve kétségtelenül a hegedű a leginkább reprezentáns tagja, sajátos utat járnak be, ami a fenti szöveg visszatekintő, önkritikus elemét olvasva is szembe tűnik. Legalábbis két síkról van szó: akkor (helytelen) és most (helyes). Ebben a fejezetben elsőként annak kell utánajárnunk, mire gondol Stravinsky, amikor bevallja, ha úgy tetszik, meggyónja, hogy „ő maga is többször elkövette ezt a hibát.” Ennek mentén haladva a következő kérdésekre kell továbbá választ keresnünk: Miben nyilvánult meg pontosan ez a „hiba”, és miként próbálta Stravinsky „kijavítani” azt? Kimutatható-e összefüggés a vonós hangszerek (hegedű) kezelése és az életmű stíluskorszakainak változásai között? Miben áll ez a változás a gyakorlati síkon? Tovább változott-e Stravinsky nézete a hangszerelés elveiről?

¹⁴ *Életem* 121–122. (ChrII 103–104.)

Senki sem születik hegedűsnek. A hegedűhöz való viszonyulását az illetőt ért zenei hatások és életrajzi események befolyásolják, amit történeti megközelítéssel lehet a legpontosabban megközelíteni. Feladatunk tehát Stravinsky hegedűvel kapcsolatos élményeinek és ezek esetleges következményeinek vizsgálata, azoknak a momentumoknak a megidézése, amelyek hathattak a hegedű kezelésére bármilyen szempontból.

Mivel alapvetően történeti megközelítésről van szó, lehetőség szerint háttérbe kell szorítanunk mindenfajta zeneelméleti vagy zenefilozófiai eszmefuttatást, egyes művek mélyebb elemzését, csakis azokat az eseteket kivéve, amikor azok közvetlenül világítják meg Stravinsky hegedűre történő komponálásának egy kérdéskörét. Ez azt jelenti, hogy a darabok vizsgálatánál nem törekedhetünk minden darabnál egyenlőképpen föleleveníteni a keletkezést és ősbemutatót, kifejteni a stílus, forma, motívumok eredetét, hanem minden esetben egy perspektívánk adódik, ez pedig a hegedű.

2. Prise de contact (Ismerkedés)

E felvetések vizsgálatához a kezdetekhez, Stravinsky szentpétervári éveire kell visszamennünk. A hegedűjátékkal való megismerkedést tekintve több megjegyzést is találunk a forrásokban, amihez hozzájárulhat a tény, hogy a századforduló Szentpétervára a koncertéletet tekintve semmiképp sem maradt alul bármelyik európai nagyvárostól. Stravinsky visszaemlékezése szerint rendszeresen hallotta Auer játékát, utóbbi lévén az „Őfelsége, a cár szólistája” cím birtokosa, s így a Cári Balett előadásainak és tulajdonképpen az egész pétervári zenei élet megkerülhetetlen alakja.¹⁵ Stravinskyt személyes ismeretség fűzte Auerhez (talán operaénekes apjának kapcsolatai révén),¹⁶ aki az új század első évtizedének végén világhírű növendékei – Toscha Seidel, Efrem Zimbalist, Mischa Elman, Sascha Jacobsen és Jascha Heifetz¹⁷ – révén viszonylag hirtelen nemzetközileg elismert tanárrá is vált, és a hegedű interpretáció-történetében „orosz-iskolaként” aposztrofált játékstílust az ő nevéhez-nevükhöz kötjük. Stravinsky, ha az *Életem* megfelelő részében nem is hivatkozik

¹⁵ Besz 60–61. (E&D 54.)

¹⁶ Besz 61. (E&D 55.)

¹⁷ E neveket német írásmód és kiejtés szerint közöljük, mivel így váltak leginkább ismertté. Négyük közül csak Heifetz módosította az angol kiejtés szerint Jashára a neve írását.

konkrétan személyükre, de következő sorai közül kiolvasható, hogy a benne élő hegedűvirtuóz mint karakter eleven képe Auer növendékeivel kapcsolódott össze.

[A hegedűvirtuózok,] ha be akarnak futni, a gyors siker hajszolására kényszerülnek, engedniük kell a közönség igényeinek, amely legtöbbször szenzációs hatáskeltést vár tőlük. Ez az állandó igyekezet természetesen hat ízlésükre, repertoárjukra és az előadott darab felfogásának módjára is. Hány nagyszerű kompozíciót mellőznek például, mert nem nyújt alkalmat a virtuóznak könnyű ragyogására! Sajnos gyakran azért kényszerülnek ilyesmire, hogy riválisaik le ne főzzék őket és – mondjuk meg őszintén –, hogy el ne veszítsék kenyerüket. [...]

Érthetetlen, miért ragaszkodik legtöbbjük ahhoz, hogy olyan orosz beceneveket használjanak, amelyek Oroszországban csak bizalmas körben szokásosak. Sándor helyett Szasának, Jákob vagy Jakab helyett Jasának, Mihály helyett Misának hívatják magukat. Aki nem ismeri az orosz nyelvet és az orosz szokásokat, nem veheti észre, milyen bántó az efféle ízléstelenség. Olyan ez, mintha Massenet Gyuszt vagy Dukas Palit mondana valaki.¹⁸

Az idézetből kiolvasható kritikus hozzáállás lényege itt első sorban a repertoárnak szól, hiszen Stravinsky Auert is ekképpen jellemzi: „technikája mesteri volt, de mint a legtöbb virtuóz, másodrendű zenére pazarolta.”¹⁹

Hogy mi lehetett ez a másodrendű zene, nem nehéz kitalálni. Stravinsky visszaemlékezéseiben a műsorokat illetően Vieuxtemps, Wieniawski és Bruch hegedűversenyeinek koncertélményét idézi föl („vigasztalan lista”),²⁰ amiből egy átlagos századfordulós repertoár képe bontakozik ki. De Auer saját könyveiben is részletes betekintést kaphatunk a játszott művekre vonatkozóan, amely mindezzel összecseng.²¹ Ennek tükrében érdemes a főntiekhez Ludwig Spohr nevét hozzáadnunk, akinek hegedűversenyei és szonátái jelentős részét képezték a hegedűoktatásnak és a koncertéletnek. Auer nézetei leginkább azt sejtetik (a könyv

¹⁸ *Életem* 148–149. (*ChrII* 169.). Az eredeti francia szövegben franciául szerepelnek a nevek: Alexandre, Jacob/Jacques, Michel. Orosz megfelelőik: Alekszandr, Jakov, Mihail. Vö. Gershin (Misha, Jascha, Toscha, Sascha) című humoreszkjével.

¹⁹ *Besz* 61. (*E&D* 54.)

²⁰ *Besz* 66. (*E&D* 60.) „Depressing list.”

²¹ Leopold Auer: *Violin Playing as I Teach It*. (New York: Frederick A. Stokes, 1921.) 219–220.

1920-as keltezésű), hogy még az általa modernnek nevezett repertoárt is leginkább klasszikus művek átíratainak formájában képzelte el:

Az utóbbiak [a „modernebb” művek] között sok olyan található, amelyet érdemes tanulmányozni: régi mesterek művei Kreisler átíratában, saját Beethoven-, Schubert- és Csajkovszkij-átírataim, Ries [1784–1838] *Troisième Suite*, Grieg, Rubinstein, Fauré és mások Mischa Elman által átírt művei, Zimbalist *Danses Orientales*-ja és a *Suite dans le style ancien* [Szvit régi stílusban] és Achron *Héber melódia* illetve *Héber altatódal* című művei.²²

Stravinsky fönntartásait azonban legjobban az alábbi Auer-idézet igazolja:

Ami J. S. Bach két hegedűversenyét illeti, soha nem tanítottam ezeket tanítványaimnak, mert nézetem szerint csak a két lassú tétel értékes zeneileg, és méltó szerzőjéhez; míg a két versenymű első és utolsó tétele nem különösebben érdekes, sem zenei, sem pedig technikai szempontból.²³

A két világ, ahogy a fentiekből kitetszik, igen távol áll egymástól, s nem csodálkozhatunk azon, hogy ha Auer követte, ha felületesen is, Stravinsky pályafutását, valószínűleg nem tartotta azt túl sokra.²⁴

Stravinsky szentpétervári éveiből a hegedűsök közül a francia-belga école két reprezentálóját, Sarasatét és Ysaÿe-t említi még, akik közül Ysaÿe játéka olyannyira erős hatást tett rá, hogy később, a húszas években fölkereste Brüsszelben, hogy gratuláljon neki.²⁵ Hogy miben áll pontosan az orosz és a francia-belga iskola különbsége, arra csak később áll módunkban kitérni, azonban fontos felismernünk, hogy Stravinsky hegedűs élményei egyedül a Joachim József vagy az általa képviselt

²² I.m. 221–222.

²³ I.m. 221. Auer véleménye nem tűnik izolált esetnek a korszak (és Szentpétervár) kulturális milióját tekintve. Rimszkij-Korszakov naplójában található meg például a következő: „Ezen az estén [1904. március 9.] Glazunovval meghallgattuk a *János-passiót* a lutheránus templomban. Szép zene, ám összességében egy más kor zenéje, és ma végigülni egy teljes oratóriumot lehetetlen. Meggyőződésem, hogy nemcsak én, hanem mindenki más is unja, és bárki is mondja, hogy élvezte, szemenszedett hazugság.” Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford University Press, 1995.) 142.

²⁴ Taruskin az 1913-as Hovanscsina-affér kapcsán idéz egy újságcikket, amelyben egy Jevgenyija Zbrujeva nevű énekesnő így fogalmaz: „Úgy tűnik, egy egész zenész-csoport, melyeknek Prof. Auer volt a feje, fogalmazta meg a véleményét, úgymond, kevés a zene Stravinskyban, és ha ez a jövő zenéje, akkor ez egy nagyon távoli jövő.” Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions* (Oakland: University of California Press, 1996.) 1045.

²⁵ *Besz* 61. (E&D 55.)

német-magyar iskolát nélkülözik – Szigeti József volt az, aki később, a negyvenes években ezt a mulasztást be tudta pótolni. Mindazonáltal láthatjuk, hogy Stravinskynak meg kellett tapasztalnia a hegedű technikai adottságainak messzemenő kiaknázását, hiszen a fenti nevekből adódóan minden körülmény adott volt ennek lehetőségére.

Fontos és szerencsés módon fölidézett és ezáltal regisztrált esemény a hegedűvel való személyes ismerkedés pillanata. Hiszen azon túl, hogy Stravinskyt milyen zenei élmények érték, mindenképpen meg kell említenünk, hogy Rimszkij-Korszakov hangszerelés órái mellett, ahol bizonyára megtörtént a hegedűre írás alapjainak elsajátítása, további ismereteket szerzett Vlagyimirtól, Nyikolaj Rimszkij-Korszakov fiától, akivel Stravinsky a jogi tanulmányainak köszönhetően barátkozott össze (osztálytársak voltak).²⁶ Vlagyimir, aki később hegedűsként leningrádi zenekarokban folytatta zenei tevékenységét,²⁷ „képzett hegedűs volt, és a hegedű ujjrendjére vonatkozó első ismereteim tőle származnak.”²⁸ Ez utóbbi félmondat épp annyira informatív, hogy meglássuk Stravinsky gondosságát ebben a tekintetben; felismeri, hogy egy hegedűszólam hangszerszerűsége és játszhatósága mely mértékben függ az ujjazattól, s ennek megfelelően tanulmányozást és utánajárást igényel. Ez az érdeklődés arra is következtetni enged, hogy meglehetősen alaposan tájékozódott a hangszer egyéb adottságait illetően is. Mint ahogyan láthatjuk azt is, hogy minden bizonnyal találkozott azzal a problematikával, mint előtte és utána oly sokan, hogy a hegedűre történő íráshoz nem elég a szakmai ismeretek megszerzése, hanem egy szakképzett hegedűssel való konzultációra is szükség van. Ennek megfelel a tény, hogy már az Esz-dúr szimfónia után közvetlenül született zenekari művekben (*Fantasztikus scherzo*, *Tűzijáték*) található virtuóz passzázsok is kifejezetten kényelmesen játszhatók, mondhatni „kézre állnak”.

Sokkal fontosabb azonban, hogy e vonósszólamok meghatározó jellegét a megannyi szín-effektus tobzódása adja meg. Stravinsky maga ezt Rimszkij-Korszakov orientalista stílusának hatásából eredezteti, amikor *A tűzmadár* kapcsán azt mondja: „a Rimszkij-modor inkább harmóniákban és zenekari színekben nyilvánult meg, bár megpróbáltam, hogy felülmúljam őt a *ponticello*, *col legno*, *flautando*, *glissando* és

²⁶ Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 109.

²⁷ I.h.

²⁸ Besz 76. (M&C 55–56.)

flutterzunge effektusok terén.”²⁹ Kimondhatjuk: sikerült neki fölülmúlnia. Elég, ha csak *A tűzmadár* darab közben lehangolt E-húron megvalósítandó üveghang-glissandóit vesszük (1. kottapélda), amire Stravinsky fél évszázaddal később is csak leplezetlen büszkeséggel tudott visszaemlékezni, és amelyet egyenesen a mű „legütősebb” hatásának nevez: „Örültem ennek a felfedezésnek, és emlékszem, milyen izgatottan mutattam meg Rimszkij hegedűs és gordonkás fiainak.”³⁰ (Vagyis az előbb említett Vlagyimirnak és fivérének, Andrejnek, akihez a balett ajánlása szól.)

1. kottapélda, *A tűzmadár*, *Introduction*, 13–14. ütem

Az üveghang-glissando használata a *Három japán dal* második tételében is föltűnik, valamint *A tavaszi áldozat* egyes részleteiben, ahol egy alkalommal staccato-formában is testet ölt (2. kottapélda), de *A csalogány* később keletkezett felében négyszer is,³¹ vagyis a találmányt igyekezett minél több helyen és módon kamatoztatni.

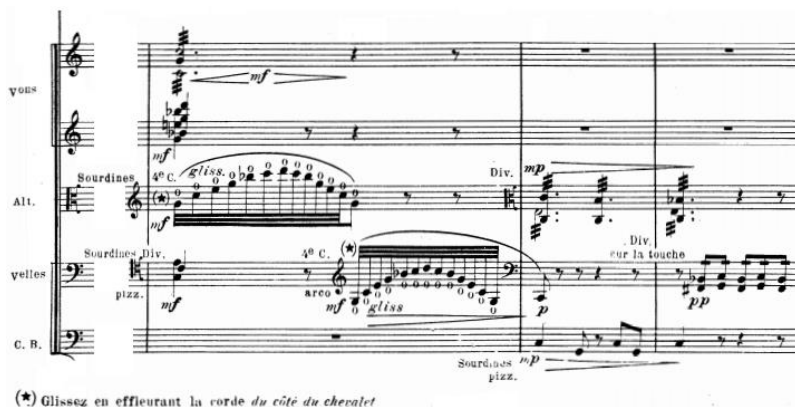
²⁹ Besz 103. (E&D 128.)

³⁰ Besz 106. (E&D 132.)

³¹ A 79, 87, 89, 111. próbajeleknél.

2. kottapélá, *A tavaszí áldozat*, 23. próbajel

A felfedezés fogalmát az ember talán először úgy képzeli el, hogy a zeneszerző hegedűvel a kezében kísérletezik a hangszeren, majd egyszer csak rátalál egy efféle technikai fogásra. Azonban a tények eloszlatják ezt a képzetet: Ravel *Spanyol rapszódíájának* (1908) zárótételében úgyszintén megtalálható ez az effektus, igaz, teljesen más kontextusban (3. kottapélá). Stravinsky külön megemlékezik e darabról,³² ám hogy mennyire behatóan ismerte e művet, azt az ugyancsak e tétel vége és *A tűzmadárban* található *Danse infernale* záró szakasza közötti egyértelmű egyezés bizonyítja.³³ A „felfedezés” tehát inkább egy raveli³⁴ ötlet egyéni alkalmazását és továbbfejlesztését jelenti.³⁵

3. kottapélá, Ravel, *Spanyol rapszódíá*, IV. tétel (*Feria*), 6–8. ütem³⁶

³² „Az én nemzedékem legtöbb muzsikusa úgy emlegette a *Spanyol rapszódíát* [...], mint a harmóniai finomság és zenekari ragyogás dernier crijét [utolsó kiáltását], bármilyen hihetetlennek tűnik is ez ma [1962].” *Besz* 65. (E&D 59–60.)

³³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 614.

³⁴ Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy Ravel történetesen Rimszkij-Korszakov *Karácsonyój* (1895) című operájából vette át az üveghang-glissando ötletét, amit 1907-ben hallott egy párizsi előadáson. Stravinsky azonban minden valószínűség szerint nem ismerte a művet, vagy ha ismerte is, nem innen vette át a technikát. (Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 311.) Mindazonáltal *A tűzmadárban* található ominózus szakasz mind a raveli, mind a rimszkij-korszakovi úzusnál hangsúlyosabban demonstrálja a hangzás különlegességét.

³⁵ Vö. *PM* 98. „Az igazi alkotó azáltal ismerhető föl, hogy a körülötte lévő legközönségesebb és legjelentéktelenebb dolgok között megtalálja az említésre méltó elemeket. [...] Nincs arra szüksége, hogy felfedezések nyomában loholjon: ez mindig a keze ügyében van.”

³⁶ A jegyzet szövege magyarul: „Húzd [a vonót] a húr láb felőli oldalát érintve,” ami az olasz „sul ponticello” megfelelője.

Stravinsky utólag sem próbálta az ezidőben született művek effektusainak szerepét kisebbiteni. A *tűzmadár*ra vonatkozó nyilatkozata, miszerint „hangszerelésének egyes részleteire büszkébb voltam, mint magára a zenére,”³⁷ az egész, körülbelül a tízes évek közepéig (az első zongorás időszak kezdetéig) tartó korszakot jól körülírja, függetlenül attól, hogy zenekari, vagy ensemble-darabokról van-e szó. Túlzás lenne azonban ez alapján állítani, hogy e művekben a hangmagasságok és harmóniák másodlagosak: Stravinsky ezzel a bűnvalló gesztussal nyilvánvalóan csak felhívja a figyelmet rá, hogy későbbi műveiben viszont mennyire inkább máshova tolódik a hangsúly.

Ugyancsak túlzás lenne az egzotikus vonós-effektek és hangzások jelenlétét (csupán) hatásvadászatnak bélyegezni. A raveli partitúrák akkurátus kidolgozottsága a grafomániára hajlamos Stravinskyt láthatóan megigézte, és amikor szokatlanul gondos utasításokkal látja el a kottát („repreniez l’archet”, „II position sur la III^eme corde”, „non crescendo”,³⁸ ujjrendek, alkalmi scordaturák), melyek nincsenek is közvetlen hatással a hangzásra, nemcsak Rimszkij-Korszakovot „múlja felül”, hanem Ravelt is. Az elsődleges céljuk, hogy érzékeltessék: a zeneszerző nagyon határozott és pontos elképzeléssel rendelkezik, figyelme minden egyes apróságra kiterjed, és nem bízta az előadóra, hogy maga döntsön a megvalósítás mikéntjéről. Nem is lenne értelme rábízni: hiszen a zene stílusa úgy mond olyan speciális feladatok elé állítja az előadót, amikre a hagyományos muzikalitás segítségével nem tudna rájönni.

3. Kisebb együttesek

Míg a különleges és egyedi hangzás előállításához a baletteknél teljes zenekart foglalkoztató hangszerelés áll rendelkezésre, addig a *Három vonósnégyes-darab* és a *Három japán dal* mindezt az eszköztárat néhány hangszerre testálja. Az 1914-ben keletkezett alig hétperces *Három vonósnégyes-darab* első látásra egy súlytalan, polgárpukkasztó cselekedetként is fölfogható, hiszen műfaji besorolása meglehetősen problémás. Nehéz nem gondolnunk egy anekdotára, mely ugyan az egy évtizeddel későbbi *Mavra* sikertelen bemutatója utáni fogadáshoz kötődik,³⁹ de pillanatképet ad Stravinsky Beethoven kései vonósnégyesei iránt érzett akkori ellenszenvéről:

³⁷ Besz 106. (E&D 131.)

³⁸ Az akkurátus beírások a korabeli előadóknak is szokatlanok voltak, lásd Besz 104. (E&D 129.)

³⁹ Lehetséges, hogy a *Róka* bemutatójához kötődik a történet. Lásd Jean-Yves Tadié: *Marcel Proust. II. kötet*. (Párizs: Gallimard, 1996). 496.

Marcel Proust [...] a házigazda balján kapott helyet, Stravinsky közelében, akinek, a maga udvarias módján igyekezett elnyerni a rokonszenvét. „Bizonyára csodálja Beethovent” – kezdte. – „Utálom Beethovent” – volt a válasz. „De kedves mester, azok a késői szonáták és kvartettek bizonyára...?” „Rosszabbak a többinél” – dörmögte Stravinsky. [...] Nem veszekedtek, de a helyzet feszült volt.⁴⁰

Stravinsky később természetesen megköveti Beethovent, (bizonyos tekintetben Proustot is)⁴¹ fölfedezve azokat az elemeket, amelyek még el voltak rejtve előle a ráarakódott „szentimentális és kiagyalt szemlélettől, amely teljesen idegen minden komoly zenei szemponttól.”⁴²

Másfelől a *Három vonósnégyes-darab* nemcsak a német vonósnégyes-hagyományt hagyja figyelmen kívül, hanem, hiszen tudjuk, Stravinsky már Szentpétervárott megismerte Debussy és Ravel vonósnégyeseit,⁴³ a franciát is. Ugyanakkor bármennyire is formabontó, előzmény nélküli és öntörvényű ez a mű, ne felejtjük el, hogy egy „első vonósnégyesről” van szó, amely egy zeneszerzőnél kivétel nélkül mindig egyfajta technikai tudásról ad számot és szakmaiságot vonultat föl, így az életmű jelképes alkotásának kell tekintenünk. Jelképesnek nemcsak az életmű, hanem a vonós hangszerekhez fűződő viszonyának szempontjából is. A vonósnégyes-irodalmat demonstratív figyelmen kívül hagyó három tétel mintha Goethe sokszor idézet *bon mot*-jának⁴⁴ cáfolataként íródott volna: a négy hangszer nem „beszélget egymással”, mindenki mondja a magáét, teszi a dolgát.

A mű azon kevesek közé tartozik, amelyet Stravinsky megrendelés nélkül írt, a jelen pillanatban nem tudunk semmiről, ami a keletkezését objektíven indokolná. Ez arra enged következtetni, hogy ez a három rövid tétel a korai évek valamiféle összegző hitvallása is a vonós hangszerekről. Habár az első kiadás előtt, 1918 decemberében mindhárom jelentős változásokat hozó revízió esett át,⁴⁵ Stravinsky mégis az 1914-es évszámmal adta ki a művet, jelezvén, hogy a darab az (első) világháború előtti korszakához köthető. Azonban a három nagy baletthez képest, ahol minden merészség

⁴⁰ White 68–69.

⁴¹ I.h.

⁴² *Életem* 105. (ChrII 63.)

⁴³ Besz 71. (M&C 28.)

⁴⁴ Goethe 1829-es levele Zelternek: „Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.” Idézi például Hans-Josef Irmen: *Joseph Haydn. Leben und Werk*. (Köln: Böhlau, 2007). 168.

⁴⁵ Lásd: Igor Stravinsky: *Trois pièces pour quatuor à cordes. Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays. Festgabe für Albi Rosenthal zum 80. Geburtstag*. (Winterthur: Paul Sacher Stiftung, 1994.)

és extremitás mellett még megfigyelhetjük a vonósok viszonylag hagyományos szerepét, ennél a műnél (és a vonósnégyest szintén tartalmazó *Három japán dalban is*) a zene mellőzi a megszokott klasszikus hangszerelési eszközöket, emellett jelentősen fölerősödik a groteszk jelleg. Ha találunk egy-két líraibb megnyilvánulást, az nemcsak töredékes marad, de dallamvonalát tekintve is torz és végletes (nagyon szűk vagy nagyon tág ambitusú), amely hangvételt a különböző játékmódok használata tovább fokoz.

E groteszk hangvétel hordozója leginkább a második tétel (1928-as zenekari változata az *Excentrique* címet viseli),⁴⁶ amely a vonós hangszerek legtöbb színárnyalatát és játékmódját vonultatja föl. A tétel kapcsán Stravinsky több helyen is hivatkozik Little Tich-re, a bohócra, akinek előadását 1914-ben, a *Három vonósnégyes-darab* komponálásának idején alkalma nyílt megtekinteni, és elnagyolt gesztusainak hangulata nyomot hagyott (legalább) ezen a művön⁴⁷ – pontosabban ráerősített az addig is már meglévő Petruska-karakterre. Cirkuszi jellegét erősíti az a megjegyzés is, amelyet a tétel második témájának első feljegyzéséhez biggyesztett Stravinsky: „táncosnő: lóháton”.⁴⁸ Az egyes vonós színárnyalatok pedig egy-egy motívumhoz kapcsolódnak elválaszthatatlanul: az egyes motívumok mindig ugyanabban a hozzájuk rendelt egyféle hangszínen szólalnak meg,⁴⁹ ezáltal formát befolyásoló tényezővé válnak.⁵⁰ Másodsorban itt ugyancsak azt a célt szolgálják, hogy az előadót eltávolítsák saját megszokott muzikalitásától, és valami attól elrugaszkodott hangzás és stílus jöjjön létre.

A három tétel mellesleg három olyan karaktert vonultat föl, amelyek az életműben lépten-nyomon később is visszaköszönnek: először a monoton, ősi népiestáncos, néhány hangos hangsorból építkező zene, majd a kifacsart gesztusokból álló absztrakt pantomim és végül a szakrális. Mindhárom utóélete végigkövethető az életműben, ha azok megjelenési formái-keretei jelentős átalakuláson is mentek keresztül. Ansermet, akinek a felülvizsgált partitúra ajánlása szól,⁵¹ így aposztrofálja a tételeket: „Az első [darab] parasztok egy csoportját mutatja, dalolva és táncolva a

⁴⁶ *Négy etűd*, 2. tétel

⁴⁷ *Besz* 325. (*M&C* 95.)

⁴⁸ „танцовщица: наездница” *SelCorrI* 408.

⁴⁹ Az 1914-es változatban sul ponticello volt az első téma 3. megjelenésénél, de Stravinsky végül azt kitörölte.

⁵⁰ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1451 Taruskin a stockhauseni „moment-form” előfutárát látja a műben.

⁵¹ Eredetileg Alexandre Cingriának szólt az ajánlás. Stravinsky: *Selected Correspondence. Vol. I.* i.m. 407.

sztyeppék monotonása ellenében. A második egy boldogtalan zsonglőrt mutat, aki bánatát kell, hogy rejtgesse, miközben a közönség elé tárja mutatványait. A harmadik éneklő papokat mutat a templomban, ezúttal egy egyszerű dallammal, amely a *Dies iræ* emléke.”⁵² A művek programjai bár nem rendelkeznek a szerzői hitelesség pecsétjével, mindenképpen érvényesnek tekinthetők Stravinsky nyilatkozatainak tükrében, és eligazítják az előadót, hogy az absztraktnak kikiáltott műveket való életből vett zsánerjeik szemszögéből közelítse meg.⁵³

Hogy ennyire részletekbe menően illusztráltuk e darabok hangszerelését, amiatt volt szükséges, hogy láttassuk azt a kezdőpontot, ahonnan Stravinsky elindult a hegedű megismerése felé. Hegedűszólamai a *Három vonósnégyes-darabig* tulajdonképpen minden konvenciót leráznak magukról, klasszikus interpretációs hagyományba nem illeszthetők, abból csak nagy áttételekkel vezethetők le. Szélsőséges pont ez, amit nem lehet és nincs értelme tovább fokozni. A mű ugyanahhoz a kompozíciós végállomáshoz jut rögtön az életmű elején, mint a *Sacre* a nagyzenekari műfajban.⁵⁴

4. Két lépés távolság

A *Három darabba* Stravinsky oly módon sűrítette bele e hangszerekről alkotott elképzeléseit, hogy jó pár évig egyáltalán nem foglalkoztatták a vonósok: 1914-es évtől látványosan kikerülnek a fókuszba, s az életművet tekintve feltűnően sok olyan darabot találunk, amiben egyáltalán nem szerepel még csak vonóskar sem: dalok, gépzongora-etűd, a fűvós-darabok (*Fűvósszimfóniák*, *Oktett*, klarinét-szólók), zongoraművek akár két, akár négy kézre. A *Zongoraversenyben* (1923–1924) csak a nagybőgőket hagyja meg a vonósokból, a mű a zongora és a fűvós hangszerek kombinációira épül. Az 1927-es évig tartó, szárazként jellemezhető időszakot jól jelképezi a *Menyegző* című oratórium hangszerelésének fázisai: a híresen hosszadalmas hangszerelési procedúra végén az énekszólamok és az ütőhangszerek együttese (a zongorát is ideértve) kerekedett ki győztesként, vonósok nélkül.

Ami tehát marad, természetesen nem kevés: de a *Renard* és a *Ragtime* együttesében elsősorban a cimbalom az, amely az extremitás hordozója, a három opera (*A csalogány*, *Mavra*, *Ædipus rex*) zenekari hegedűszólamai pedig a hangszer

⁵² I.h.

⁵³ Lásd még Amy Lowell *Három groteszk* című versét. (Amy Lowell: *Men, Women and Ghosts*. Michigan: Houghton Mifflin, 1925.) 342.

⁵⁴ Vö. Schoenberg szójátékával: „Keine Gasse ist sackler als die seine – Le sacre du printemps.” Theodor W. Adorno: *Zene, filozófia, társadalom*. (Budapest: Gondolat, 1970.) 172.

szempontjából nem szolgálnak újdonsággal. E bő évtized hegedű-technikailag jelentős műveit számba véve *A katona történetét*, a vonósnégyesre írt *Concertinót* és a *Pulcinellát* találjuk; az utóbbiból készült átiratok képezik majd a jelen értekezés harmadik részének alapját.

Ha magyarázatot akarunk találni e felettébb szembetűnő tendenciára, figyelembe kell vennünk a párhuzamot Stravinsky művészetfilozófiai és stílust is érintő átalakulásával, amely fokozatosan a neoklasszicizmus szóval illetett irányzat felé haladt és végül ott talált otthonra. Azoknak a gondolatoknak a csírái, melyeket az *Életem* című önéletrajzi kötetben fogalmaz meg, később elvrendszerré emelve a *Zenei poétikában*, ebben az időszakban kezdenek megmutatkozni.

E folyamat prototípusának és egyik legszélsőségebb példájának a fúvósokra írt *Oktettet* tekinthetjük, önmagában zenéje miatt is, de Stravinsky 1924-ben, a *The Artsban* megjelent cikke miatt is (*Gondolatok az Oktettemről*), amely, rövid, olykor egymondatos bekezdésekbe szedve, mintegy neoklasszikus kiáltványként hirdeti ki az új stílus elveit. Hangszerekhez társított előítéletei rögtön az elején helyet kapnak:⁵⁵

A forma azon szigorának megvalósítására, amely szemem előtt lebegett, a fúvóshangszerek alkalmasabbnak látszanak, mint más hangszerek – például a vonósok, amelyek kevésbé hűvösek, viszont pontatlanabbak.

A vonóshangszerek hajlékonysága finomabb árnyalatokhoz vezethet, és jobban szolgálja az előadó személyes érzékenységét az olyan művekben, amelyek „érzelemkeltő” alapokra épülnek.

Oktettem nem „érzelemkeltő” mű, hanem önmagukban kielégítő objektív elemekre épülő zenei kompozíció. [...]

Oktettemben, akárcsak valamennyi utóbbi művemben, teljes erővel arra törekedtem, hogy önmagukban érzelemkelő eszközökkel teremtsék zenei kompozíciót.

Stravinsky tehát – egyelőre – nem tudja összeegyeztetni a vonósokat az új stílussal kompromisszumok nélkül: ehhez valószínűleg egyrészt addigi tapasztalatai vezethettek (akár a „pontatlanság”, akár az „érzelemkeltő” jelleg), másrészt addigi vonós-kezelése, mely a színárnyalatok váltogatására épült.

A *Mavra* című kamaraopera hangszerelése ugyancsak rávilágít a jelenségre, de míg az *Oktettnél* elsősorban zeneszerzői szempontok az irányadók, addig a *Mavránál*

⁵⁵ White 552.

konceptiós vagy egyenesen ideologikus okokat fedezhetünk föl. A *Mavra* tudniillik kamarazenekart alkalmaz, amelyben látszólag vonósok is helyet kapnak. A darab folyamán viszont egyedül a basszushangszerekként foglalkoztatott nagybőgő-cselló szekció látja el igazán a feladatát, a hegedűk és a brácsa mondhatni megalázóan kevés szerephez jutnak. Megvalósul a *Pulcinella* kapcsán említett elv: „próbálom érvényre juttatni a hangszerek kiegyenlítetlenségét, amely a fonákja az úgynevezett kamarazenében alkalmazott eljárásnak, melynek alapja éppen ez a bevett egyensúly a különféle hangszerek között.”⁵⁶ A nyitányban és a zárójelenetben egyáltalán nem is szerepel hegedű vagy brácsa, de a darab folyamán is csak nagyon ritkán. A látványos és szokatlan lépésre további magyarázattal szolgál az *Expositions* egy félmondata: „Azért használtam főként fúvós hangszereket, mert a zene sípolása a fúvós hangszerek sípolására hasonlított leginkább.”⁵⁷ Mindez kiválóan magyarázza a hangszerelést, de nem magyarázza meg, hogy a zenének miért kellett „sípolnia”. Később a szövegben erre is választ kapunk:

Egy másfajta Oroszországot akartam megmutatni nem orosz, főképpen pedig francia kollégáimnak, akik – úgy éreztem – át vannak itatva a „mogucsaja kucska”, „hatalmas klikk” (ahogyan Sztaszov nevezte az Ötöket) idegenforgalmi reklám ízű orientalizmusával. Valójában tiltakoztam az orosz zene festőisége ellen, valamint azok ellen, akik nem látták, hogy ezt a festőiséget igen ócska trükkökkel állították elő.⁵⁸

Ha explicit módon nem is bizonyítható, de a két szöveg egymás mellé helyezése következtetni enged, hogy a vonóskar tulajdonképpen mellőzése mögött az anti-orientalizmus dogmája található, amely a korai színpadi művek impresszionista szín- és effektkavalkádjá ellen is föllép. A rezsimváltás Stravinsky saját korábbi műveit sem kímélte: ha *A tűzmadár* és *A csalogány* háború utáni utóéletét vizsgáljuk, kiválóan kimutathatók ezek a mítosztalanítónak nevezhető, egyszerűsége, objektivitásra törekvő szándékok. Ahelyett, hogy részletekbe menően bemutatnánk ezeket, annyit érdemes itt megjegyeznünk, hogy a húzásokat és a nagyzenekar redukálását leszámítva a legjellemzőbb változtatások többnyire igen finom hangszerelési vagy

⁵⁶ *Confid* 144.

⁵⁷ *Besz* 181. (*E&D* 82.) „I used wind instruments principally, because the music seemed to whistle as wind instruments whistle.”

⁵⁸ *Besz* 182. (*E&D* 83.) vö. *PM* 123.

hangszerkezelési módosításokként jelentkezők. Ilyenek leggyakrabban a tenuto vagy legato hangok staccatósítása,⁵⁹ a fényesebben szóló hangszerek tompábbra cserélése (trombita fagottra, hegedű brácsára, cselló nagybőgőre), a párás, keleties hangzást fölerősítő vonós effektek (hangfogó, tremolo) elhagyása. Sokatmondó adat, hogy *A csalogány* második-harmadik felvonása és az ezt feldolgozó *A csalogány éneke* című szimfonikus költemény között összesen három év telt el; Stravinsky már szükségét érezte, hogy „ifjúsága vétkét”, az orientalizmushoz köthető elemeket még e zenékről is minél jobban visszamesse.

Szimbolikusan hat annak a Samuel Dushkinnak egy története, aki központi szerepet játszik Stravinsky hegedűhöz fűződő kapcsolatában, és a későbbiekben még sokszor említjük a nevét. Dushkin így ír:

Egyszer gondoltam, készíték egy meglepetést neki a *Bölcsődalnak* átdolgozásával *A tűzmadárból*. Amint előjátszottam neki, rendkívül letörtnek láttam. Némileg sértve éreztem magam. „Nem tetszik?”, kérdeztem. „Úgy hangzik, mint Kreisler átírata Rimszj-Korszakov *Hindu dalából*”, mondta ő. „De hát”, válaszoltam, „elég keleties, nem igaz?” Sztravinszkij lehajtotta a fejét és szomorúan válaszolta: „Attól tartok, pont ez a baj vele.”⁶⁰

Az anekdota azért is szimbolikus, mert tanulmányában Jeffrey Lyman rámutat a *Berceuse* fő témájának egy hangjára, mely keleties hatású bővített szekund-lépése idővel (a sorozatos revíziók során) nagyszekundra módosult. Lyman szerint lehetséges, hogy mivel Dushkin a régebbi változatból dolgozott átírása során, Stravinsky ezt sérelmezte.⁶¹ Stravinsky, aki 1926-ban maga is már átírta egyszer a *Berceuse*-t hegedűre és zongorára a bővített szekundos változatban, elképzelhető, hogy éppen emiatt a hang miatt szorgalmazta aztán a darab újbóli átírását Dushkin közreműködésével, így végül 1931-ben megjelent a keletiességtől ezúton megfosztott változat is.

Tökéletesen összecseng a tényekkel Stravinsky a hangszerelés dominanciájától való aggodalmát tükröző fejtegetése. „Általában nem jó jel az, ha egy művel

⁵⁹ A notáció és az artikuláció kapcsolatát lásd részletesebben a második részben.

⁶⁰ *Dush* 178.

⁶¹ Jeffrey Lyman: *D or D flat?: Stravinsky's Berceuse and the Long Story of a Short Note*. <http://www-personal.umich.edu/~jlym/media/DorD%20flat.pdf>. Utolsó megtekintés: 2020. december 15.

kapcsolatban legelőször a hangszerelést vesszük észre; s azok a zeneszerzők, akiknél ez így van – Berlioz, Rimszkij-Korszakov, Ravel –, nem a legjobb zeneszerzők.”⁶² Ennek az egyszerűsítő folyamatnak a következménye tehát az, hogy az óriászenekarokat fölváltják a „less is more” elvét követő kisegyüttesek. Hiszen a jó hangszerelés ismérve, ha úgymond az ember „nem veszi észre, hogy hangszereléssel van dolga.”⁶³

Ezekből láthatjuk, hogy a neoklasszicizmust nem szűkíthetjük le arra a technikai fogásra, hogy a zeneszerző korábbi stílusok motívumait vagy formáit használja föl.⁶⁴ Jóval többről van itt szó. Stravinsky esetében a neoklasszicizmus egy olyan alkotómunkát uraló szemlélet (Taruskin ideológiának nevezi),⁶⁵ mely a címadástól kezdve a darabok előadásmódjáig minden területre kihat, nem kevésbé a leírt hangoknál. A tényleges visszatekintés tulajdonképpen járulékos elem, a lényeg a hagyománytisztelően van, akárha egy teoretikus vagy többszörösen stilizált hagyományról van is szó.

E szemlélet helyes értelmezéséhez tudomásul kell vennünk Stravinsky ellenforradalmiságát, ha úgy tetszik reakciós voltát, ahol az akció Wagnert, Strausst, Szkrjabint és végsősoron az egész későromantikus, érzelmekre ható és érzelmek irányította zenét jelenti. Mindez a rendközpontúság nem elválasztható Stravinsky húszas években föléledő teológiai érdeklődésével, mely hitgyakorlásának feléledésén túl gondolkodásának átértékelődéséhez vezetett, amely elsősorban Jacques Maritain munkásságával majd pedig személyével való megismerkedésének köszönhető.⁶⁶

A legfontosabb leszögezni, hogy mindez egy fokozatos átmenet, nem egyik pillanatról a másikra történt, amely látszatot mintha maga Stravinsky is próbálta volna erősíteni.⁶⁷ Hiszen az úgynevezett orosz korszakban is készült olyan mű, amely egy-egy európai tánc típust (keringőt, indulót, polkát) vagy egyházi éneket használ föl kiindulópontként, és a neoklasszikusnak mondott időszakból is találunk olyan darabot,

⁶² Besz 353. (Conv. 29.)

⁶³ Besz 352. (Conv. 28.)

⁶⁴ Vö. White 553.

⁶⁵ Richard Taruskin: „Back to Whom? Neoclassicism as Ideology.” In: Uő: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. (Oakland: University of California Press, 2009.) 382–405.

⁶⁶ Maritain hatása leginkább a *Poétique musicale*-ban érezhető, ahol többek között Stravinsky idézi is *Art et scolastique* című könyvét. (PM 96.) Az idézés Taruskin állítása ellenére név szerint történik. (Vö. Taruskin, „Stravinsky’s Poetics and Russian Music.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*. i.m. 432.) Stravinsky és Maritain kapcsolatáról lásd bővebben: Giovanni Botta: *Jacques Maritain e Igor Stravinsky*. (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2014.)

⁶⁷ Besz 154. (E&D 113.) „A *Pulcinella* volt számomra a múlt fölfedzése, ez volt az epifánia [fölismerés], amelynek révén egész későbbi munkásságom lehetővé vált.”

amelyben erős népi ihlet érződik. Az imént felsorolt folyamatok tehát egymásra rakódtak, ezért bármily nagy ellentét mutatható ki például egy, a tízes években és a harmincas években született mű között, látnunk kell azt is, hogy a kettő ugyanannak a szemléletnek a különböző szinteken álló gyümölcse, és egy nagy egészbe illeszkednek.

5. Petit Concertino

A katona története az a mű, amely hosszú idő óta az első jelentős és egészen addig a legjelentősebb szólóhegedűt alkalmazó alkotás Stravinskytól: egyedülálló darab, amely e hangszer szempontjából egyszerre értelmezhető zenekari, kamara-, szóló- és színpadi műként is. Ez a ritka együttállás eredményezi azt, hogy Stravinsky nem kényszerült arra, hogy a szólóhegedű szólását ugyanolyan szinten dolgozza ki, mint egy hegedűversenyben, ezért pontosan annyi feladat elé állítja, amennyit a drámai történés követel, vagy épp megenged. A hegedűnek mint hangszernek kiemelt szerepben történő alkalmazása itt elkerülhetetlennek tűnt, hiszen fontos dramaturgiai eleme a cselekménynek. *A tűzmadár* és *A csalogány* szárnyasaihoz hasonlóan a szépet, a derűt szimbolizálja, másrésről „deus ex machina”, amely jó irányba tereli a történeteket mágikus hatalmával, mint ahogyan később *Orpheusz* lantja-hárfája. Másrésről egyfajta földközelséget, emberséget, népies ízt is ad az együttes amúgy sterilebb, tisztább, fényesebb hangzásához.

Stravinsky, az abszolút zene meggyőződéses hitvallójaként azt nyilatkozta *A katona történetével* kapcsolatban, hogy „a hegedű a katona lelke, a dobok pedig maga a *diablerie*.”⁶⁸ Jellemző, hogy bő három évtizeddel később, *A katona története* cselekményéhez egyébként is több szálon kötődő opera, a *Rake's Progress* kapcsán is fölmerült a hangszer színpadi alkalmazása.⁶⁹ Audennek, az opera szövegkönyvírójának levele alapján arra következtethetünk, hogy Stravinsky maga javasolta, hogy a történet főhőse, Tom Rakewell hegedüljön a zárójelenetben, végül azonban ez az ötlet valamiért nem valósult meg.

Mindazonáltal úgy tűnik, hogy a hegedű szerepeltetése *A katona történetében* – amely központi eleme a bravúros hangszerelésnek – nem igazán egy választás, hanem egy magától értetődő, úgymond szükségszerű helyzet eredménye. Több tételben, ahol

⁶⁸ Besz 149. (E&D 92.) A „diablerie” (ördöngösség) itt egy műfajt jelöl, melynek lényege, hogy ördöggel kapcsolatos cselekedeteket ábrázol.

⁶⁹ Besz 227–228. (M&C 155.)

a dramaturgia nem utal a hegedűre, az pusztán egy az együttes hangszerei között, vagy kifejezetten a háttérben marad. Habár Stravinsky maga eleinte azzal indokolta a szeptett összeállítását, mely által „végleg szakított az orosz iskolával,”⁷⁰ hogy a hangszereket családjuk legjellemzőbb tagjaiként választotta ki,⁷¹ élete utolsó évtizedében úgy tekintett vissza a hangszerelésre, mint amire főként „az amerikai dzsessz felfedezése hatott.”⁷² Taruskin a korabeli dzsessz-viszonyokat figyelembe véve úgy véli, ez aligha volt lehetséges, hiszen hiányzik az alaphangszernek számító zongora, és a hét hangszerből három (klarinét, harsona, piszton) vagy legfeljebb négy (ütők, bár más összeállításban) vezethető csak vissza erre a műfajra. Sokkal inkább úgy látja, a szeptett legjobban egy korabeli (fehér)orosz „klezmorimra” hasonlít, melyben a fagott kivételével mindegyik hangszer megtalálható volt általában. Taruskin egy fényképet is közöl egy ilyen falusi zenekarról, mely feltehetőleg egy esküvő alkalmából készült.⁷³ Mindez azért is különösen izgalmas, mert Alexander (Sasha) Schneider, litván-zsidó származású amerikai hegedűművész,⁷⁴ aki 1954-ben lemezre vette Stravinsky vezénylese mellett *A katona történetét*,⁷⁵ történetesen a következőt írta a szerzőnek a próbafolyamatot megelőzően:

Dolgozom *A katona történetén* és remélem, hogy engedélyezni fogja nekem kissé több temperamentummal játszani, pontosabban inkább annak a zsidó lakodalmi hegedűs lelkével, aki nagy ortodox⁷⁶ hatás alatt nevelkedett, M. Darrieux finomkodó francia stílusa helyett.⁷⁷

Stravinsky diplomatikus válaszában nem osztotta a harmicas évek szerzői felvételén hegedülő Marcel Darrieux véleményezésében, de Schneider „szellemes

⁷⁰ Besz 149. (E&D 92.)

⁷¹ Életem 68. (ChrI 156.)

⁷² Besz 148. (E&D 91–92.)

⁷³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1304–1306.

⁷⁴ Eredeti nevén Abram Sznajder, Stravinsky egy helyen „Abrasa” néven titulálja. *SelCorrII* 375.

⁷⁵ A felvétel folyamata egyébként riportfilm formában megtekinthető, habár semmi lényeges nem hangzik el. <https://www.youtube.com/watch?v=SWQKyeK3IGo>. Utolsó megtekintés: 2020. december 15.

⁷⁶ A szövegkörnyezetből nem derül ki, hogy az ortodox szót zsidó vagy orosz vonatkozásban kell értelmezni.

⁷⁷ 1953. szept 2 New York „I have been working on L’histoire du soldat and I hope that you will allow me to play it with a little more temperament, and definitely more of the spirit of a Jewish wedding violinist who has been brought up under great Orthodox influence, instead of the refined French style of M. Darrieux.” Kézirat.

megjegyzései sok derűtséget okoztak” neki.⁷⁸ Vajon azért, mert ösztönösen ráérezett valamire a művel kapcsolatban? Mindenesetre az, hogy Taruskin ettől teljesen függetlenül asszociál ugyanarra, nem tekinthető véletlennek, már csak azért sem, mert Stravinsky egyetlen helyen beszél arról, hogy személyesen hegedült volna, és ezt Usztyilughoz, egy zsidó nemzetiségű ukrán falu közösségéhez köti.⁷⁹

A vonósnégyesre írt *Concertino* (Kis koncert) – mely címadását tekintve összefüggésbe hozható *A katona története Petit concert* tételével – ilyen szempontból nagyon hasonló felosztású: bár fajsúlyát és hosszát tekintve nem mérhető össze a két darab, abban mégis hasonlítanak, hogy a *Concertino* első hegedű szólama is kiemelkedik a hagyományosan egyenrangú szólamokból áll kamaraegyüttes-letétből, mint ahogyan *A katona története* bizonyos tételeiben megfigyelhetjük.

A cím így valamiféleképpen azt sugallja, hogy a mű bizonyos vonatkozásban egy kis hegedűversenyhez közelít. A mű a Flonzaley-quartett, a *Három vonósnégyes-darab* bemutató együttesének megrendelésére készült,⁸⁰ tehát Stravinsky ez esetben sem maga választott hangszereket; a forma és időtartam viszont teljes egészében a zeneszerző szabad döntésének tekinthető. Sőt az első vázlatok alapján arra következtethetünk, hogy a mű egy zongoradarab ötleteként fogant meg, és a felkérés hatására formálódott belőle egy vonósnégyes-tétel. A bemutató a források egybehangzó állítása szerint a Flonzaley-quartett felkészületlensége miatt nem sikerült jól, és úgy tűnik, emiatt Stravinsky egy gépzongora változatban látta a darab jövőjét, amiről végül a Pro Arte vonósnégyes színvonalas előadása miatt tett le.⁸¹

Megfontolandó, hogy ennek a darabnak is, ahogyan a *Három vonósnégyes-darabnak*, műfaji besorolása gondokba ütközik, lévén egy 6-7 perces, egytételű mű,

⁷⁸ 1953. szept 9 „I don’t quite share your lack of enthusiasm for Darrieux’ playing in »L’HISTOIRE DU SOLDAT«. I think he does not display any excess of »refined French style« there. But your witty remarks amuse me very much. When we begin rehearsing, we will figure out the exact way to play the part. It is not too easy to do it in a letter.” Kézirat.

⁷⁹ E&D 53.

⁸⁰ Stravinsky Alfred Pochonnal tartotta a kapcsolatot, aki az *Életemben* leírtakkal ellentétben az együttes másodhegedűse volt. *Életem* 83. (ChrII 9.)

⁸¹ Germain Prévost, a Pro Arte vonósnégyes brácsása így emlékszik vissza ötven évvel később készült interjújában: „Igen, kissé hideg volt eleinte. Azért jöttünk el, hogy eljátsszuk a vonósnégyesre írt *Concertinóját*, és meglássuk, engedélyezi-e turnénk repertoárjába való beemelését. [...]

Stravinsky azt mondta, »elkészítettem saját előadásomat a *Concertinóból* ezen a pianón és lejátszom önöknek.« Oh la la. Első hegedűsünk, Alphonse Onnou, odasúgta, »remélem, nem működik az az átkozott masina.« És a kutyafáját, tényleg. Kérjük, mondtuk, hadd játsszuk el a *mi* előadásunkat, és így tettünk. Stravinsky egy szót sem szólt. [...] Majd azt mondta, »Uraim, beleegyezem *Concertinóm* előadásába, gyönyörű, ahogy játsszák, és azt akarom, hogy maguknál legyenek a kéziratos szólamok. De 100 frankot kérek minden előadás után.«” John W. Barker: *Pro Arte Quartet. A Century of Musical Adventure on Two Continents*. (New York: University of Rochester Press, 2018.) 14–15. Az interjú körülményeiről lásd: i.m. 122.

ami a vonósnégyes-irodalomban meglehetősen dekadens gesztusnak számít. Kategorizálását az sem könnyíti meg, ha a címadás alapján mint hegedűverseny tekintünk rá. Talán nem is véletlen, hogy e művet, akár csak a *Három vonósnégyes-darabot*, a szerző később nagyobb együttesre áthangszerelte (a hegedűkadenciát ugyan meghagyva a hegedűnek).⁸² Ezek az átiratok arra engednek következtetni – az anyagi vonatkozástól tekintsünk el –, hogy a vonós-effektek nem nyújtottak olyan mértékű változatosságot, amire Stravinskynek szüksége lett volna. A vonósnégyes egy családba tartozó hangszerei minden szín-variáció ellenére túlságosan hajlanak az egységes hangzásképpé való összeolvadásra, mely problémát az egyénibb profillal rendelkező fúvósok látszanak orvosolni.

A hangszerelt változatok felől visszanézve a vonósnégyesekre, akár olyan érzésünk támadhat, mintha kivonattal lenne dolgunk. Sokszor, különösen a *Három darabban* a vonósok ab ovo olyan effektusokat produkálnak, amelyek tulajdonképpen más hangszerek utánzására irányulnak. Ezért a hangszerelőnek sokszor nem volt más dolga, mint hogy ezeket az utánzatokat valódival váltsa föl. Így a „flautando” helyét olykor igazi fuvola veszi át, a „dobott, ütött” résznél a zongora, a G-húron megszólaltatott nagyratörő hangzásnál pedig a kürt használata ad választ a kérdésre.

Mindezekből merész lenne azt állítani, hogy Stravinsky az előbbieken említett két műben kénytelen-kelletlen választott vonós hangszereket, mindenesetre érdemes megkockáztatni, hogy az a távolságtartás, amely az imént tárgyalt időszakot jellemzi, a *Concertinóban* és *A katona történetében* sem feltétlenül múlik el.

6. Denaturáció

Alátámaszthatja ezt a megközelítést a hegedű passzázsainak vizsgálata. Ha részletekbe menően tanulmányozzuk e szólamokat, feltűnik a gyakori, rendkívül száraz, rövid hangokra utaló beírás, melyet különféle megoldásokkal, megfogalmazásokkal jelöl Stravinsky, de céljuk minden esetben valamiféle hagyományos muzikalitást nélkülöző, ha úgy tetszik, „nyekkenés” vagy „kaparászás” irányába elmozduló játékmódok (4. kottapélda).⁸³ A vonósok ütő- vagy ritmushangszerként való kezelése nem teljesen új fejlemény: *A tavaszi áldozattól* kezdve megfigyelhető, igaz, nem ennyire általános formában.

⁸² White félresikerültnek tartja a művet és szerinte emiatt indokolható az áthangszerelés. *White*, 270–271.

⁸³ Stravinsky maga használja a scrape (kaparászás, nyekergés, cincogás) szót. *Besz* 149. (E&D 92.)



4. kottapéllda, *A katona története*, Zene az 1. jelenethez, 1–6. ütem

„A *Concertinótól* – amit vonósnégyesre, vagyis arra az összeállításra komponált, amely egykor a legmesszebbmenően igazodott a zenei humanizmushoz, a hangszerek lélekkel való tökéletes áthatásához – szerzője azt kívánta, hogy berregjen úgy, akár egy varrógép”⁸⁴ – agítál Adorno a maga jellegzetes marxista pátoztól fűtve. Anélkül, hogy Adornót véleményeznénk, igazat kell neki adnunk annyiban, hogy ez a fajta hangképzés a hagyományos hegedűjáték kultúrájától meglehetősen idegen, semelyik iskolához nem köthető. Egyedül a népi (vagy cigányos) stílusban kereshetjük ennek gyökerét, mint ahogyan a kontakt nélküli, egész vonóval megszólaltatott hangok („glissez avec toute la longueur de l’archet”) esetében is.

Ehhez az utóbbi játékmóddhoz kivételesen még egy történet is kapcsolódik, mégpedig *A katona történetében* időnként felbukkanó *Dies iræ*-re (megint!)⁸⁵ hasonlító motívum esetében (5. kottapéllda). Stravinsky tudatalattiját kifejezetten foglalkoztatta ez a gesztus, ahol összekapcsolódott valamiféle nép- vagy cigányzenével:

Olykor álmaimban jelent meg a zene, de csak egy ízben sikerült lejegyeznem. Ez *A katona története* komponálása közben történt, és meglepően szerencsés eredménnyel járt. Nemcsak a zene jelent meg álomban, de a személy is, aki előadta. Egy fiatal cigánylány ült az út szélén. Gyermekeket tartott az ölében, akit hegedűjával szórakoztatott. A motívumot, amelyet ismételtetett, egész vonóval játszott; ahogy a franciák mondják: „avec toute la longueur de l’archet”. A gyerekek nagyon tetszett a zene, tapsolt a kis kezével. Nekem is nagyon tetszett, és különösen örültem annak, hogy meg tudtam jegyezni, és boldogan fölvettem ezt a motívumot a *Petit Concert* zenéjébe.⁸⁶

⁸⁴ Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája*. Ford. Csobó Péter György. (Budapest: Rózsavölgyi, 2018). 177.

⁸⁵ Besz 149. (E&D 92.) „Ez a hasonlóság komponálás közben nem is jutott eszembe.” Elsősorban azért, mert a kézirat alapján a dallam első vázlata (1918. május 1.) e-g-e(!)-g-e-f#-g-a volt.

⁸⁶ Besz 324–325. (Conv 16–17.)



5. kottapélda, *A katona története, Tango*, 4. próbajel⁸⁷

A fent idézett szövegrészletben nemcsak a népi eredetet fontos meglátnunk, hanem az örömet, amelyet ezek a gesztusok okoznak. „Az ember szinte érzi, hogy a szerző gondolatban élvezte a nyújtott, selymes hangot.”⁸⁸ – írja Szigeti József, aki közös lemezfelvételeik révén egészen közről ismerte Stravinskyt. Nem célszerű tehát, ha úgy tekintünk ezekre az eszközökre, mint valamiféle elidegenítő „szertartásra, amelynek célja, hogy túltegyen a világ ridegségén”, ahogyan Adorno teszi.⁸⁹ A motívum a darab folyamán többször is megjelenik a *Petit Concert* után is, Taruskin egyenesen szimbolikusnak tartja, ahogyan az egész vonós „felszabadító” dallam végül a pokolbeli vergődés zenéjévé („du talon”) torzul.⁹⁰ A mű nem mond ellen ennek az elméletnek, bár tegyük hozzá, nem ez az egyetlen vándortéma a darabban, s ezek programszerű lefordítása nemcsak nem lenne több pusztá spekulációnál, hanem egyenesen lehetetlen.

Az említett, egész vonót jelző beírás, mely innentől kezdve a legtöbb Stravinsky-mű vonósszólamában⁹¹ fölbukkan, a *Három vonósnégyes-darab* 1918-as felülvizsgálatába is bekerült. E revízió eredménye az a pizzicato is, amely közben a hegedűt (és a brácsát) ölben kell tartani, hogy úgymond „a visszafelé tört arpeggio pengetése lehetővé váljék.”⁹² A művelet, tegyük hozzá, hüvelykujjal pengetve

⁸⁷ Habár Stravinsky a *Petit koncert* című tételt említi, melyben a motívum először hangzik el (pizzatonon), helyütt mégis a hegedű szempontjából szemléletesebb *Tango* részletét közöljük.

⁸⁸ Szigeti József: *Beszélő húrok*. Ford. Stella Adorján. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965). 102.

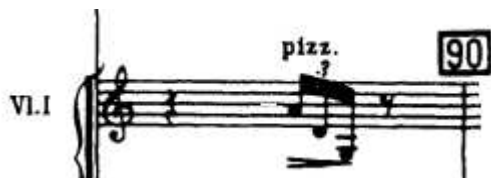
⁸⁹ Adorno, *Az új zene filozófiája*, i.m. 178.

⁹⁰ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1294. Ugyanezt a motívumot másutt „Princess-motívumnak” nevezi. I.m. 1314.

⁹¹ A már fogalmazásában is a hosszúságot szemléltető utasítást Bartók is átvette, lásd például: 3. vonósnégyes, 6. próbajel: „con tutta la lunghezza dell’arco.” Stravinsky később már a rövidebb „tout l’archet” formát használta (lásd a *Perszephoné* 3. képének kezdetét)

⁹² „Renversez vite l’instrument (tenez-le comme on tient une violoncelle) afin de pouvoir executer ce pizz. qui equivaut à l’arpège renversé: ” azaz: Fordítsd meg gyorsan a hangszert (tartsd, ahogyan a csellót szokás tartani) a pizzicato kivitelezése lehetőségének céljából, ami egy ellentétes irányú töréssel egyenértékű).

egyébként elvégezhető lenne a hegedű hagyományos tartása mellett is: hogy, hogy nem, az 1916-os *Renard*-ban is találunk föntről lefelé törendő pengetett akkordot, ahol (még) nincs effajta vizuális körítés (6. kottapélda)



6. kottapélda, *Renard*, 90. próbajel előtti ütem

Hogy a *Három darabban* azért szükséges ez a zenén kívüli koreográfia, mert Stravinsky ezzel nem volt tisztában, vagy az amúgy is akcióban gazdag tétel hatását akarta fokozni, nem tisztázott, mindenesetre mind a kettő valószínű. Hogy nem pillanatnyi hóbortról van szó, bizonyítja, hogy a *Concertino* első vázlatanyagai között is megtaláljuk ezt az utasítást a brácsa szólamában, bár ez a későbbi tisztázatokból már elmaradt.

Jellemző alap-gesztussá válik ezekben a darabokban, hogy a hosszabb, kitartott hangokat legtöbbször hangsúllyal, ezt megerősítendő akár egyidejű pizzicatóval kombinálja Stravinsky, mely a fúvós hangszerek hangképzésére emlékezteti az embert. Ez az eszköz a *Menyegző* egyik elvetélt hangszerelési fázisában rendszerszintűvé válik, ahol a vonóskar két kórusra oszlik: egy vonóval játszóra és egy pengetőre.⁹³ Az ötlet nem teljesen vettett el, hiszen körülbelül harminc év múlva, az *Orpheusz*-balettben is fölbukkan, igaz, már egy teljesen más stílári környezetben.⁹⁴ E jelenséget így véleményezi Adorno: „A vonósok elvesztik vonósjellegüket, perspektívásukat, nemcsak a pizzicatóban, hanem a sforzato nekiiramodó és aztán kitartott kettősfogásban is. Csaknem annyira denaturálódnak, mint Webernnél a *col legno* és *sul ponticello* hatás által. Hangzásuk feldarabolódik a mindig pillanatnyi, ütőkkel rokon pengetéssé, illetve tangóharmonika hatássá.”⁹⁵

⁹³ White 233.

⁹⁴ *Deuxième tableaux, Air de danse.*

⁹⁵ Adorno, *Zene, filozófia, társadalom*, i.m. 193.

Lento M.M. ♩ = 48 (♩ = ♩ *sempre*)

Clarinetto in Sib

Fagotto

Violino

7. kottapéllda, *A katona története, Pastorale*, 1–4. ütem

Érdeemes fölfigyelni egy Stravinskyra eddig egyáltalán nem jellemző újdonságra, ez pedig a meglehetősen sok kettősfogás. Nem kizárólag az Adorno által említett hosszan kitartott kettősfogásokról van szó (7. kottapéllda), hanem hosszú, következetesen kétszólamúsított passzázsokról is (8. kottapéllda), melyeket nem indokol a kevés hangszer – azaz nem azért kerül a hegedűhöz egyszerre két szólam, mert egy másik hangszer nem tudná átvenni az egyiket. Több épkézláb okot lehet találni e jelenségre. Az egyik a zeneszerzői-hangszerelési megközelítés: a kettősfogás előnye ugyanis, hogy mindkét hangja egységesen, egy hangszínen szólal meg, vagyis egyik sem kerül jobban előtérbe, mint a másik. Lényegében tehát nem két hang jön létre, hanem egy minőségi egység, egy hangköz, ezt pedig nem pótolhatja két, akár egyforma hangszer egyidejű megszólaltatása.

Cl.

Vi.

8. kottapéllda, *A katona története, Kis koncert*, 5–6. próbajel

Másrészről bizonyos homofon kétszólamú részek esetében, mint amilyen például egyes giusto tercpárhuzamban mozgó szakaszok *A katonában* (9a kottapéllda), nem nehéz meglátni a rokonságot azzal a szláv népi vokális többszólamúsággal, amelyre a *Menyegzőben* találunk példát (9b kottapéllda).

32

9a kottapélda, *A katona története*, *Kis koncert*, 9–10. próbajel

9b kottapélda, *A menyegző*, 12–13. próbajel

Mindemellett a praktikus szempont viszont az előadásra van hatással: a kettősfogások kényesebb intonációja miatt az előadó szűkebb keretek közé szorul. E tendencia eddig is jellemző volt Stravinskyra: amennyiben – ilyen-olyan okból – dallamosabb anyagot, netán konkrét dallamot ír a hegedűszólamba, ott valamilyen eszközzel kényelmetlenné teszi a játékos dolgát, hogy a szólam véletlenül se váljék az átlagosan szép hegedűhang rabszolgájává. A kettősfogások is ugyanezt eredményezik: az előadónak nem feltétlenül jut energiája olyan szinten megformálni a zenei történéseket, mint egymagában álló hangok esetében. Ez gyakorlatban akár a non-vibrato játékmódhoz vezet, vagy gyorsabb képleteknél akár egyszerűen csak kevesebb egyéni agogikát enged meg. Sok esetben ezt elősegítik a beírt ujjrendek is: olykor üveghang vagy „üres húr” jelzés, ami szükségszerűen-vibratót von magával.

Tény, hogy Stravinsky ezekben a darabokban sohasem hagyja a hegedűt egymagában anélkül, hogy kettősfogásokat ne játszana. Ebből a szempontból lehet érdekes az egyébként teljes mértékben elhanyagolható Stravinsky-mű, az egyetlen

eredetileg is szólóhegedűre komponált darab, az 1918-ban átírt *Marseillaise*. Az egyperces, csak 1979-ben bemutatott opus postumus olyan jelentéktelen és jellegtelen, hogy létrejöttét kizárólag egyfajta kettősfogás-előtanulmányként értelmezhetjük.

Az iménti felsorolást tekintve azt hihetnénk, Stravinsky hegedűszólamai hangszerszerűtlének, ám ez korántsem jó megközelítés: annak ellenére, hogy e művekben kevesebb mozgásteret enged az előadónak, szokatlan hangszerkezelése kifejezetten tiszta és megoldható feladatokat eredményez. Átgondoltság sugárzik a kottából, ezt a már megszokott gondos ujjrendekből és vonás-jelzésekből is érezhetjük. „Reprendre l’archet”, írja Stravinsky egyfajta dilettáns gondossággal (10. kottapélda), mintha a hegedűsnek önmagától nem jutna eszébe visszavenni a vonót az amúgy is beírt $\square$ jelnél. Ugyanakkor hasznosnak is tekinthető e dilettantizmus: a jelek hitelesség biztosítékaként szolgálhatnak, hiszen alapos okunk van feltételezni, hogy a beírt utasítások (az ujjrendeket is beleértve) nem egy szakavatott hegedűművész idegen kezétől származnak (emez ugyanis fölöslegesnek tartott volna hasonlókat előírni), hanem Stravinskytól, vagy legalább is az ő ellenőrzése és közreműködése folytán kerültek bele a kottába.



10. kottapélda, *A katona története*, *Kis koncert*, 23. próbajel

7. Cigánybanda és Luther

A katona történetében található sok üres húr nem pusztán a determinálja a játékmódot, hanem ennek eredetére is bizonyos értelemben segít fényt deríteni. Taruskin rámutat,⁹⁶ hogy a fényes zengésű üres húrok használata, mely általánosan a legegyszerűbb módja annak, hogy a hangszer akusztikailag kiemeltessék a többi közül, egy alapvető zenészerzői eszköz, s csak véletlen, hogy esetenként kapóra jön Stravinskynak, hogy az egymásra helyezett kvintek kiválóan illeszkednek a nagy nónákat amúgy is gyakran alkalmazó zenei nyelvbe. Azonban nem véletlen, és bizonyos virtuóz gesztusokhoz

⁹⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1302.

való felhasználásuk egyértelműen arra a nyomra vezet, hogy Stravinsky a hegedűszólam kialakításánál legnagyobb részben a századelő kávéházi cigánybandáinak hagyományára támaszkodott. Az „olcsónak” mondható, Ravel *Tzigane*-jában is pár év múlva felbukkanó virtuóz klisék, a dallamhoz innen-onnan hozzáhúzott üres húrok bariolage-a (11a és 11b kottapéllda) mind-mind arra mutatnak, hogy a Rácz Aladárral való találkozás⁹⁷ nemcsak a cimbalommal való megismerkedést segítette elő, hanem többek között⁹⁸ a hegedűkezelésre is hatást gyakorolt.



11a kottapéllda, *A katona története, Tango*, 55–59. ütem



11b kottapéllda, Ravel, *Tzigane*, 17. próbajel

Azzal együtt tehát, hogy a *Három tánc* (*Tangó, Keringő, Ragtime*) zenetörténetileg úgy értelmezhető, mint a neoklasszicizmus előszobája, s ezáltal egyfajta környezetből való kiszakítottságot, stilizáltságot, netán ridegséget föltételez, a zene mégiscsak egy valódi, hús-vér előadói hagyományt használ föl, amely ráadásul az alkalmazott táncműfajoktól sincs távol időben, hiszen a cigánybandák repertoárja már ebben az időben is a kurrens és népszerű zenedarabokból álltak.

A komponálási technika maga nem újdonság, hiszen népszerű táncformákat (induló, keringő és polka) évekkel korábban a *Három könnyű négykezes-darab* használ föl először: Stravinsky kísérletei ezek, a játékos gyerekdarabok kulisszáit valami új kipróbálásának apropójaként használja föl, ahogy a két további zongorakeringő (a

⁹⁷ Yvonne Rácz-Barblan: „Igor Stravinsky.” In: *In memoriam Igor Stravinsky*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) 83–85. Röviden idézi White 221.

⁹⁸ Rácz hatása a legváratlanabb helyeken bukkan fel: a *Capriccio* kadenciája kapcsán Stravinsky például megjegyzi, hogy az „afféle román [sic] vendéglői zene.” *Besz* 219. (*D&D* 54.)

Valse des fleurs és a *Valse pour les enfants*) is ezt a célt szolgálja.⁹⁹ A „rag” műfaja sem egyedül áll az életműben, ez esetben mégis más a helyzet: a tizenegy hangszerre íródott *Ragtime*,¹⁰⁰ mely *A katona történetével* egyidőben, ennek komponálása közben készült, tulajdonképpen az abban fölhangzó ragtime nagyobb szabású duplumaként értelmezhető, (és amelynek motívumai mellesleg egyaránt rokonok *A katona történetének Tangójával* és *Ragtime-jával*).¹⁰¹

Így tehát nemcsak Rudolf Kolisch jellemzése igazolódik („zene a zenéről”)¹⁰², hanem szintén igaz, hogy az előadás is magáról az előadásról szól: a hegedűs itt nem elsősorban hegedül, hanem a „hegedűsséget” fejezi ki, hegedülés által. Adorno ugyanezt a saját (a frankfurti iskola) nyelvére fordítva a következőképpen fejezi ki: „A szubjektum tabu alá helyezése mintegy felszabadítja a hangszereket, melyek nem szolgálnak immár, hanem önállóan maguk beszélnek. [...] Azzal, hogy szabadjára engedik a hangszeres játékmód lehetőségeit, mégsem maradnak azok pusztá demonstrációi csupán; hanem háttérretekben gazdagok, mintha minden egyes hangzat felidézné őstörténetét.”¹⁰³ Ez az, amiért Stravinsky előírja a zenészek színpadra helyezését (zenekari árok helyett), és ezért hangsúlyozza, hogy a zenei előadás kielégítő befogadásához nemcsak hallgatni kell, hanem látni is.¹⁰⁴

Szólnunk kell még *A katona történetének Nagy koráljáról* – melynek első sora Luther *Ein feste Burgjának* feldolgozását idézi –, annak ellenére, hogy egyike olyan tételeknek, amelyekben a hegedű szerepe elhanyagolható. Itt a hegedű (és a nagybőgő) funkciója egyértelműen az, hogy a fúvósok helyett hosszan kitartsák a sorvégző hangokat, miután a fúvós hangszereknek egy idő után elfogyna a levegőjük. A szükséges ugyanakkor találkozik a haszonnal: egyfajta térhatás keletkezik, mely a koronák alatt elhangzó narrátori szentenciákat kiemeli a zenei történetekből. A hegedű szempontjából viszont éppenséggel az az érdekes, ami miatt e tételben háttérbe szorul, erre pedig a későbbi művek felől visszatekintve tudunk okot találni: sem a *Fúvósszimfóniákban* (melyet a szerző „komor szertartásnak” nevez),¹⁰⁵ sem a

⁹⁹ Vö. *D&D* 41.

¹⁰⁰ A mű címe *Rag-time*, *Rag Time* és *Ragtime* formában is megjelenik.

¹⁰¹ „Tudomásul vettem, hogy míg *A katonában* a »Ragtime« oly simán illeszkedik be, mint egy menüett Mozartnál, addig a tizenegy hangszerre íródott társa idejétmúlt, mint egy mosómedve-bunda.” *R&C* 43–44.

¹⁰² Adorno, *Az új zene filozófiája*, i.m. 189.

¹⁰³ Adorno: *Zene, filozófia, társadalom*, i.m. 191.

¹⁰⁴ *Életem* 68–69. (*ChrI* 156–158.) vagy *PM* 148.

¹⁰⁵ *Életem* 88. (*ChrII* 21.) Taruskin egyenesen az ortodox halotti zsoltosma szerkezetével hozza összefüggésbe a teljes mű felépítését Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1488.

Misében, sem a *Requiem Canticles* zárókoráljában vonóskar nem szerepel; a *Zsoltárszimfóniában* a hegedűk és a brácsák, a *Canticum Sacrum*ban pedig a hegedű hiányzik a vonóskarból. Említhető még a harmadik vonósnégyes-darab hangszerelt változata is, a *Négy etűddé* kiegészített zenekari kompozíció harmadik, talán ugyancsak ortodox szertartásokat idéző tétele (immár a *Canticum*¹⁰⁶ címet viseli), amely ugyancsak a fúvósokat alkalmazza legnagyobb részben. A tendencia egyértelmű: a vallásos elem túlvilági rétege Stravinskynál láthatóan interferál a nála földhöz közeli asszociációkat hordozó hegedűvel.

8. Maszkabál

A *Pulcinella*-balett zenéje, mely a *Concertinóval* együtt 1920-ban készült el, bár komponálása már 1919-ben elkezdődött. Zenekarra íródott, de a barokk concerto grossók mintájára a vonós szólamvezetők gyakran szólóznak is a darab nagy részében, különösen a koncertmester, aki az 1922-es koncertszvit-változatban az énekeseket helyettesítendő még több magánszólamhoz jut.

Ez az első hegedű-szólam olyannyira nagy formátumú, hogy kidolgozottságát tekintve *A katona történetével* egy lapon említhető, és habár teljes, önálló szólótételeket nem is tud magáénak, virtuozitását figyelve bizonyos helyeken fölül is múlja azt. A *Pulcinella* jelentősége viszont mégiscsak abban áll sajátos nézőpontunkból, hogy a már megszokott vonós-effektusokon kívül, melyek, tegyük hozzá, az évek során egyre inkább vesztenek horderejükből és élességükből, dallamok árasztják el a vonós-szólamokat. Ezek a dallamok – hiszen barokk művek átdolgozásáról van szó – természetesen nem Stravinskytól származnak. Mindenképpen fontos ugyanakkor, hogy Stravinsky, akit „ez a munka nagy örömmel töltött el,”¹⁰⁷ nemcsak a saját, addigra kialakult száraz-kopogós stílusát vetítette rá a vonós szólamokra (hiszen erre is akad bőven példa), hanem sok esetben figyelembe véve a hangszerek adottságait, melodikus voltukat sok helyen megőrizve és előnyre juttatva dekorálta ki játszanivalójukat.

Ám a kérdés – és voltaképpen a disszertáció egyik legnagyobb kérdése abban áll, hogy míg *A katona történetének* neoklasszikus táncai mind-mind egy (akkoriban) kortárs táncot vettek alapul, a nyers, száraz, „orosz” stílusú részletek pedig a

¹⁰⁶ Habár a latin canticum szó leginkább a katolikus officiumból ismerős kifejezés; műfajként a Biblia zsoltárszerű hálaénekeire szokás alkalmazni (például *Magnificat*).

¹⁰⁷ *Életem* 77. (ChrI 179.)

népzenét, következésképp előadásmódjukhoz is ezekről megemlékezve lehet közelíteni, addig a *Pulcinella*, amely egy huszadik században íródott, barokk darabokat ütemről-ütemre átdolgozó mű, milyen előadói hagyományt vonz magával. Minderre azonban a második és harmadik részben áll módunkban választ keresni.

Összeköti e két művet a hegedű színpadi alkalmazása is:¹⁰⁸ a *Pulcinella* kevésbé ismert librettója szerint ugyanis a címszereplő (akinek neve a nőies hangzása ellenére férfiszerepet takar) belépőjekor

hajbókolva lekapja süvegét, majd visszateszi, és blúzának fodrai közül elővesz egy kis hegedűt és vonót. Tajtékos jókedvvel egy vidám darabot kaparász, amelyet jókedvű táncsal kísér. Fölugrik a levegőbe, piruettezik, ide-oda szökken. Fél lábbal a mérőt üti, kirúgja oldalra a lábát, fölszökell, jobbra-balra fordul, majd körbejár, lassan vonszolva magát, míg hegedűjét fél kezében tartja, és föl-le pörgeti körkörös irányban. Újból ritmikusan dobbantva lábával hangsúlyozza a zenét, majd megáll és eldobja a hegedűt.¹⁰⁹

Az összekötő elem *A katona történetével* tehát nem csupán a hegedű jelenléte, hanem annak „kaparászása” és nem utolsósorban a jókedv, vidámság, amelyet e hangszer használata kísér.

A katona történetével és a *Pulcinellával* jellemezhető időszak *A katona története* és a *Pulcinella* kamaraátirataival bővül ki. Mindkét kamara-szvit az eredeti művek elkészülte után rövid idővel látott napvilágot: *A katona történetéé* 1919-ben, a *Pulcinelláé* ugyan kiadásban kicsivel később, 1925-ben jelent meg, de ennek *Gavotta* tétele önálló darabként már 1921-re datálható.¹¹⁰ Ezek a darabok fontos állomások az életműben, hiszen Stravinsky eddig nem írt olyan kamaradarabot, amelyben zongora és szólóhangszer(ek) ennyire egymásra lennének utalva. Természetesen e művek létrejöttét sem az összeállítás kiaknázása ihlette, hanem inkább praktikus okokra vezethető vissza megszületésük. Megállapíthatjuk, hogy Stravinsky a hangszerelést nem tartotta olyan dolognak, amelyhez erőszakosan ragaszkodjék, hanem saját darabjait szívesen öltöztette alkalomhoz illő ruhákba. Természetesen nem azzal a

¹⁰⁸ Massine saját kezű fogalmazványában még nem szerepel hegedű. Maureen A. Carr (szerk.): *Stravinsky's „Pulcinella”. A Facsimile of the Sources and Sketches*. (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2010.) 427.

¹⁰⁹ Cyril W. Beaumont: *Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. (London: Putnam, 1937.) 900.

¹¹⁰ *SelCorrII* 293.

szándékkal, hogy fölváltsák az eredetit, csupán ugyanazt a zenei anyagot akarta más oldalról megvilágítani, előadásának körülményeit pedig megkönnyíteni.¹¹¹

A katona története trió-szvitje és a *Pulcinellából* készült hegedű-zongora *Szvit* ugyanakkor jelentősen különbözik egymástól, hiszen előbbi olyan tételekből áll, amelyek ab ovo előtérben lévő szólóhegedűt tartalmaznak, ezáltal a két verzió szólamai többnyire alig különböznek egymástól, míg az utóbbi mégiscsak egy zenekari letét átszervezéséből jött létre, így jóval inkább tekinthetünk rá úgy, mint új darab.

Ez utóbbi ajánlása Paul Kochanskinak szól, akiről máig nem tudható, ő rendelkezett a darabot, vagy Stravinskytól származott az átirat ötlete. Mégis valószínűbb az utóbbi, ha csak az ősbemutató körülményeit tekintjük, melyen nem Kochanski, hanem Alma Moodie közreműködött.¹¹² Talán ezzel magyarázható, hogy 1926-ban Stravinsky két másik átirattal kárpótolta Kochanskit, amelyet *A tűzmadár* két tételéből (*Berceuse* és *Prélude et Rondes des princesses*) készített. Mivel a *Szvit* értekezésünk harmadik fejezetének egyik fókuszpontjában áll, ehelyütt csak a történetileg leglényegesebb információkra szorítkozunk.

E művek hegedűkezeléséről elmondható, hogy Stravinsky láthatóan egy saját lábán megálló szólamot kívánt kialakítani, ugyanakkor figyelt a két hangszer egyenrangúságára is, amelyhez jelentősen átszabta a balettek már meglévő hegedűszólóit is, akár azokat a zongoraszólamba helyezve. A zenekarban megfelelőnek ítélte, hagyományosan dallamos szólamokat kettős- és hármasfogásokkal dúsitotta fel, arra törekedve, hogy a játszhatóság határain belül (olykor-olykor azon túl is) minél több hang kerüljön a hegedűhöz. Azt a néhány ütemet a darabban, ahol csak egy szólam található, legtöbb esetben a már megszokott módon valami más eszközzel torzította el, akár üveghangokkal, akár oktávfogásokkal, akár hangfogóval akár valamilyen vonós hatással (flautando, ponticello, sul tasto).

E hegedűszólamok megmunkálásának technikája több vonatkozásaiban összefüggésbe hozható a 1921-ben hangszerelt *Csipkerózsika*-részlettel, amely Csajkovszkij balettjének *Entr'acte* elnevezésű, a színpad átrendezését áthidaló tétele

¹¹¹ Szigeti is hasonlóan viszonyul ehhez és más átiratokhoz, azt demonstrálva, hogy „néhány kritikus öntelt állításai ellenére, akik [...] pontosan tudni vélik, mire gondolt a szerző, amikor ezt vagy azt a kötőjelet vagy pontot leírta, tanulságos dolog emlékeznünk, hogy az alkotó elme mily kevésbé hasonlít ez »Urtext-kritikusokéra«, az ő merev törvénykönyvírásával.” Szigeti József: *A hegedűről*. Ford. Fodor Ákos. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 194–195.

¹¹² *Életem* 114. (ChrII 85.)

(18. szám): történetesen épp egy az Auernek írott hegedűszólók közül. A munkára Gyagilev kérte föl Stravinskyt, abból a célból, hogy két, a balett végleges változatból általában mellőzött tételt, amelynek kottája csak zongorakivonatban állt a rendelkezésére, beilleszthesse a Ballet Russe eladásába. Az eredeti Csajkovszkij-hegedűszólóval ugyanaz történt, mint a *Pulcinellával*: a szólamot Stravinsky itt is ott is kibővítette kettős- és hármasszólókkal, ami ugyancsak azt a benyomást kelti, mintha nem tartott volna kielégítőnek egy önmagában álló, egyszólamú dallamot a szólóhegedű esetében.

Ez a hiányérzetből fakadó buzgóság jellemzi a *Pulcinellából* redukált hegedű-zongora *Szvitet* is: az átdolgozásnál a szólamok kialakítása *A katona története* és a *Concertino* hangszerezés jellegét idézi. Taruskin bon mot-ja, mellyel a korai húszas évek stílusát summázza, miszerint „az új bőr alatt továbbra is orosz szív dobogott,”¹¹³ ehelyütt is jól alkalmazható, habár fontos fölfigyelni arra is, hogy a *Szvit* dinamikai és egyéb előadói jelzéseinek tekintetében messze alulmarad az utóbbiaknál, sőt még az eredeti balettnél is.

9. Mindent vissza

Az 1927-es évvel elérkezünk a történeti áttekintésünk elején említett *Apollon musagète* című baletthez, az életmű első vonószekari darabjához. A hangszerelés mellett másik újdonság itt, hogy a színpadi mű nélkülözi a cselekményt, tehát a neoklasszikus, „önmagát kifejező” elv a darab tánc-rétegére is kiterjed. Stravinsky „ballet blanc”-nak, „fehér balettnak” nevezi, amely „mellőz minden tarka cifraságot és fölösleges díszet.”¹¹⁴

Értekezésünk perspektívájából azért beszélhetünk kulcsfontosságú fordulatról az *Apollon* kapcsán, mert ekkor érkezik el a pillanat, hogy Stravinsky egész addigi, vonós hangszerekhez fűződő viszonyát felülvizsgálja. „A 19. század második felében [...] a melódia banális formulákba merevedett, és elnyomta a zenei nyelv sok más elemét. De, mint annyiszor előfordul, egyik végletből a másikba estek”¹¹⁵ – folytatódik e rész legelején már idézett passzus. Stravinsky így esik a másik végletből az egyikbe: a darab, amely még egy hosszú melodikus hegedű-kadenciával is rendelkezik, a

¹¹³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1603.

¹¹⁴ *Életem* 121. (ChrII 102–103.)

¹¹⁵ *Életem* 122. (ChrII 104.)

fentieknek megfelelően szélesre tárja kapuit a dallamok előtt, a különböző extrém játékmódok váltogatásából pedig nem marad semmi.

A majdnem félórás vonós-balettt egyszerre párdarabja és ellentéte az egy évvel korábbi, ugyancsak görög tematikájú *Œdipus rexnek*. Míg utóbbiban inkább a sötét színek, moll hangnemek, feszült drámaiság dominál, addig az *Apollon* a világos, a dúr hangnemek és a kiegyensúlyozott nyugodtság megtestesülése, igaz, úgyszintén tragikus felhangú befejezéssel. A dallamiság melletti demonstratív állásfoglalás viszont erőteljesen érezhető volt már az *Œdipus* hosszú bel canto melizmáin is, Verdit idéző mozzanatain. Verdi hatása a zenekar kezelésén is megfigyelhető, legfőképpen a vonósok megerősítésén, mindez azonban nem jelenti azt, hogy ne maradhatnának háttérben: a vonósok szerepe az opera-oratórium legnagyobb részében még a fúvósok alátámasztása.

Az *Életem* tanúságtételével szemben a dallam rangjának visszaállítása érdekes módon azonban nem az *Apollonnál* kezdődik, hanem az előbbieken már megemlített apróság, a Csajkovszkij-hangszerelés kapcsán. A Gyagilev felkérésére válaszoló *Nyílt levél* sok olyan törekvésre, meggyőződésre rávilágít, ami később gyakorlati síkon is megvalósul: ezek között az egyik a dallam tisztelete.

Csajkovszkij rendelkezett a dallam erejével, valamennyi szimfóniájának, operájának és balettjének súlypontjával. Teljesen közömbös számomra, hogy dallamának értéke olykor egyenetlen. Tény, hogy dallamok alkotója volt, ez pedig ritka és értékes adottság. [...]

Ez pedig olyan valami, ami nem német.

A németek csak gyártották, gyártották a zenét, témákkal és vezérmotívumokkal helyettesítve a dallamokat.¹¹⁶

Stravinsky számára a dallam tehát komoly identitásképző tényezővé vált, amelynek a hazafias érzelmek tartományában is értelmezhető jelentőségét figyelhetjük meg az első világháború után. Glinka ugyanezt a szerepet tölti be Stravinsky művészetfilozófiájában.

A dallam dicsérete a majdnem húsz évvel később íródott *Poétique musicale*-ban is föl-fölbukkan,¹¹⁷ mondhatni piedesztálra emelése itt éri el tetőfokát. Glinka és

¹¹⁶ White 549.

¹¹⁷ PM 89–90.

Csajkovszkij mellé Gounod és Bellini arcképe kerül, akik mind-mind dallamalkotó tehetségükért magasztaltatnak föl, szemben a német Beethovennel, aki Stravinsky szerint nem rendelkezett ilyesmivel.¹¹⁸ A németiség itt azonban burkoltan marad; a továbbiakban az intellektualizmust (talán a Második bécsi iskola eufemizmusa?) vádolja a dallam visszaszorításáért:

A tudós intellektualizmus hatása alatt, mely a komoly típusba tartozó zenerajongókat keríti hatalmába, egy időben divatba jött a dallam megvetése. Kezdek rájönni arra, a nagyközönséggel teljes egyetértésben, hogy a dallamnak meg kell tartania helyét a zenét alkotó tényezők ranglétrájának legmagasabb fokán. A dallam a leglényegesebb tényezők közül.¹¹⁹

Figyelemre méltó, hogy a *Poétique musicale* sem az *Apollont* hozza föl példaként, mint a dallammal való kibékülés szimbólumát. Ezúttal sokkal inkább az évtized elején (1921–1922) komponált, Stravinsky neoklasszikus orosz példaképeinek, Puskin, Csajkovszkij és Glinka emlékének ajánlott *Mavra* az, amelyhez ezt a momentumot köti.¹²⁰

Az *Életem* hasábjai mindenesetre az *Apollon musagète*-et hirdetik úttörőnek, sőt a *Dialogues* más fordulópontot is köt a mű kompozíciós folyamatához. „Az *Apollonban* kísérleteztem először olyan nagyszabású kompozíció alkotásával, amelyben a hangerő kontrasztjai helyettesítik a hangszerek színeinek kontrasztjait.” – mondja Stravinsky.¹²¹ E törekvés szintén egy olyan elv, amely már egy korábban elindult folyamat eredménye, hiszen egy 1920-as újságcikkben a *Pulcinellával* kapcsolatban ezt találjuk:¹²² „ez egy újfajta zene, egy olyan zenekari koncepcióval rendelkező zene, amely különbözik más műveimtől. És ez az újdonság a következőben rejlik: a zenei »effektek« többnyire apróságok egymás mellé helyezése által keletkeznek; egy *forte* után következő *piano* okoz egy »effektet«.” Sőt a már idézett *Gondolatok az Oktettemről* című írásban olvashatjuk ennek a szándéknak a szélsőséges végpontját: „Kirekesztettem minden árnyalatot *forte* és *piano* között; csak a *forte* és *piano* maradt meg.”¹²³ Ha tehát a hangszín-effektusok fölcserélése a

¹¹⁸ I.h.

¹¹⁹ I.h.

¹²⁰ I.m. 100.

¹²¹ *Besz* 177. (*D&D* 34.)

¹²² *Confid* 144.

¹²³ *White* 551.

dinamikai kontrasztokra korábban is kezdődik, de tény, hogy az *Apollonnál* válik a stílus integrált részévé.

Mindezek ellenére ugyanakkor nem lehetne mondani, hogy az *Apollon* zenei szövegének formálása csupán a dinamikára korlátozódik: a *Pulcinellához* hasonló részletgazdag jelrendszer kíséri a művet hanghosszokra, karakterre, tagolásra, újjrendre, vonásnemekre vonatkozóan. A különböző játékmódokra vagy effektusra utaló „sur la touche” vagy „à la pointe” beírások mennyisége valóban messze elmarad a korábbiakhoz képest, ugyanakkor megfigyelhető a lépten-nyomon előforduló vibrato, espressivo (!) vagy cantabile utasítások, mindezeket keresve sem találtunk volna az eddig említett darabok hegedűszólamaiban. „Milyen élvezet lesz elmerülni a vonások gazdag és sokrétű hangzásában, átítatni vele a polifon szövedék legrejtettebb zugait is!” – lelkendezik utólag Stravinsky az *Apollon musagète* előkészületeiről, amely hosszú évekre meghatározta zeneszerzési attitűdjét.

10. Grand Concertino

Stravinsky az *Apollont* életműve egyik fordulópontjának nevezi még 1957-ben is, egy Crafttal lefolytatott televízió-interjúban, ezúttal a klasszicizáló formák újrafelfedezése miatt;¹²⁴ értekezésünk sajátos nézőpontjából fordulópontnak tekinthető amiatt is, mert ez a mű tulajdonképpen az a nyitány, amely a harmincas-negyvenes évek hegedű-orientált korszakának megágyaz. Ugyanis ekkor következik az a majdnem tucatnyi alkotás, amelyet az egykori Auer-növendék, Samuel Dushkin közreműködésének köszönhetően kerül bele az életműbe.

Kettejük együttműködése a *Hegedűverseny*¹²⁵ kapcsán kezdődött, amelynek ötlete Willy Streckertől, a Schott's Söhne kiadó igazgatójától származott, aki Dushkin barátja volt.¹²⁶ Stravinsky, aki úgy vélte, ismeretei nem elegendők ahhoz, hogy egy koncertáló hegedűszólamot egy egész művön keresztül elegendő feladattal lásson el, „eleinte habozott”, ám Strecker eloszlatta kétségeit, biztosítva arról, hogy „Dushkin minden technikai részletkérdésben” rendelkezésére áll.¹²⁷ Dushkin tehát a nagy

¹²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=oJIXobO94Jo>. 18'10". Utolsó megtekintés: 2020. december 15.

¹²⁵ Egyszerűség miatt használjuk a továbbiakban a *Hegedűverseny* elnevezést (mint ahogyan Stravinsky is így hivatkozik rá később), az eredeti *Concerto en ré* vagy *Concerto in D* elnevezés helyett, mely összetéveszthető az ugyancsak ezt a címet viselő vonószekari darabbal. Az utóbbira is népszerűbb nevén, *Bázeli Concertóként* hivatkozunk.

¹²⁶ *Életem* 147. (ChrII 165.) A megrendelő Blair Fairchild, Dushkin patrónusa volt. *Besz* 188. (D&D 47.)

¹²⁷ *Életem* 148. (ChrII 166.)

hegedűversenyek születésénél segédkező bábák sorába emeltetett, mint Ferdinand David Felix Mendelssohnnál, Joachim József Johannes Brahmsnál vagy később Székely Zoltán Bartók Bélánál.¹²⁸

Stravinsky el volt ragadtatva Dushkin odaadó lelkiismeretességétől, amely a komponálást „különösen kellemessé tette”, „mon fidele Dushkinnak”, „hűséges Dushkinomnak” nevezi a hegedűművészt,¹²⁹ aki „tagadhatatlanul kivétel [könnyű sikert hajszoló] kollégái között,” és „mint zsidó, rendelkezik mindazokkal a veleszületett képességekkel, amelyek fajtájának képviselőit vitathatatlanul a legjobb vonósokká teszik.”¹³⁰ Dushkin beszámolója természetesen ennél árnyaltabban fogalmaz (magáról), és életszerűbbé teszi kettejük munkáját, de a két vallomás tulajdonképpen összecseng abban, hogy Dushkin a lehető legjobban alárendelte magát Stravinskynak, aki számára az előadókvalóvívott addigi csatározásai után valóban fölüdülés lehetett a mű elkészítése.¹³¹

A *Hegedűverseny* rendhagyó módon négytétéles,¹³² ami legfontosabb formai sajátossága: Stravinskyt saját bevallása szerint „semmiféle példa nem ösztönözte.”¹³³ Hasonlóan a megannyi concertóhoz (vagy concertantéhoz), a *Capriccióhoz*, a *Zongoraszonátához*, de a *Fúvósszimfóniákhoz* is, a címadás az etimológiai hajlamról tesz tanúbizonyságot, ugyanis nem a műfaji hagyományt takarja, hanem a szó eredeti jelentésből indul ki.

A szó etimológiája szerint a concerto bizonyos terjedelmű, a szonáta vagy szimfónia architekturális formáját követő töbttétéles mű, azzal a különbséggel, hogy benne egy vagy – például a *concerto grossóban* – több hangszer úgy nevezett koncertáló szerepet játszik. Ez a kifejezés az olasz *concertare* szóból származik, jelentése *versengeni*, versenyben, játszmában részt venni. Következésképp a concerto több koncertálónak mondott hangszer, vagy egy hangszer és a vele szembenálló együttes versengését feltételezi.

Manapság az e címet viselő művek már nem alkalmazkodnak a concertónak ehhez a koncepciójához, éspedig már jó ideje. A concerto egyetlen versenytárs nélküli

¹²⁸ Ennek Dushkin is kifejezetten tudatában volt. *Dush* 174.

¹²⁹ *Életem* 151. (*ChrII* 173.)

¹³⁰ *Életem* 149. (*ChrII* 168.) A megfogalmazás szalonképtelenségére nem áll módunkban kitérni.

¹³¹ *Dush* 178.

¹³² A tételek címadásának koncepciójáról lásd: *SelCorrIII* 228.

¹³³ *Besz* 188. (*D&D* 47.)

hangszerre készült művé vált, amelyben a zenekar általában a kísérő szerepére korlátozódik.

Négy concertómban – a *Zongoraversenyben*, *Capriccióban*, *Hegedűversenyben* és végül a két zongorás *Concertóban* – a régi elvhez tartottam magam. Az alapvető koncertáló hangszerrel a zenekaron belül több koncertáló hangszert, vagy egész csoportokat állítottam szembe. Így megőriztem a koncertálás elvét.¹³⁴

Heinrich Strobel szerint, habár Stravinskyt más hegedűverseny nem is ihlette meg, az akkor éppen befejezett „2. zongoraverseny”, a *Capriccio* szójának kialakítása hathatott a legjobban a *Hegedűkoncert* zenéjére.¹³⁵ E nézet egyértelműen a két versenymű barokkos fordulataira utal. S ahogyan egy hegedűn és zongorán egyaránt játszható Bach-versenymű szövege egyaránt felülemelkedik a hangszerszerűség problematikán, úgy Stravinskynél is ez a – neologizmussal élve – szuperinstrumentális nyelv az, amely a zenei történéseket előbbre állítja a hangszerszerűségénél. Amikor Tóth Aladár a budapesti bemutató után kritikájában azt írja, hogy „magáról a hegedűről semmi újat nem mond ez a concerto,”¹³⁶ talán ugyanerre a jelenségre gondol, kissé skeptikusabb felhanggal.

Nem lebecsülendő a darab címében és egyúttal hangnemében rejlő hagyománytisztelet. A D-tonalitás a hegedűirodalom leginkább kézreálló hangneme, hiszen a domináns A és a szubdomináns G megszólaltatásához is használható üres húr, nem beszélve ezek természetes felhangjairól: nem véletlen, hogy a legtöbb úgynevezett „nagy hegedűverseny” (Beethoven, Brahms, Csajkovszkij, Sibelius) is ezt választja. Az „en ré” megjelölés ugyan nem foglal állást dúr vagy moll mellett, de nyugodt szívvel kimondhatjuk, hogy a mű alaphangneme D-dúr. Stravinsky nem versengeni akar elődeivel, hanem e gesztusával sokkal inkább alázatosságról tesz tanúbizonyságot, hiszen, ahogy fogalmaz, „az egyetemesség szükségszerűen egy felállított rendnek való engedelmeskedést szab meg,”¹³⁷ amely rend jelen esetben a D-dúr hangnem.

Stravinskyt saját bevallása szerint elsősorban „a hegedű kombinációi” érdekelték,¹³⁸ ennek megfelelően a mű hosszabb-rövidebb állóképek („minutage”-ok)

¹³⁴ White 558.

¹³⁵ Idézi White 351.

¹³⁶ Tóth Aladár: „Filharmónikus hangverseny.” *Pesti napló* 85/91 (1934. április 24): 14. A szólista Ország Tivadar volt.

¹³⁷ PM 111.

¹³⁸ Besz 189. (D&D 47.)

sorozata, melyben a szólóhangszer különböző kamara-összeállításokkal mutatkozik be, koncertál (akár egy másik szólóhegedűvel), a kadencia pedig elmarad. A kadenciaírással elvi gondjai nem voltak, hiszen láthattuk, a *Concertinóba* a vonósnegyes-letét ellenére hogyan illesztett be egyet, vagy említhetjük az *Apollont* is, de a *Zongoraverseny* és a *Capriccio* második tételeiben is fontos formai elem a kadencia. Tény, hogy az életmű finoman szólva nem bővelkedik a szabad tempójú, rubato részekben, és talán ez az az elem, amely Stravinskyt leginkább kétségekkel töltötte el a hegedűkadencia megírásával kapcsolatban. Talán emiatt is található a *Concertinóban* egy a többi három hangszer által játszott ritmikus narráció a kadencia közben, amely némileg kordában tartja a primást, hogy ne kalandozzék el túlságosan. A szólóhegedű-előadásmód hagyományosan szabados viszonya a tempóval az *Apollonban* is rövid pórázon marad, ahol szigorú figyelmeztetésként áll a hegedűkadencia elején, hogy minden tizenhatod egyenlő hosszúságú.¹³⁹ A *Hegedűversenybe* talán emiatt sem illett bele a muszáj-virtuozitás, és a szerző tudatosan nem kereste a nagy elődök súlyos asztaltársaságát.

A darab amúgy sem látványosan virtuóz, technikai követelményeinek nehézsége az előadó titka marad: a *Hegedűverseny* igazán kényes részei a szokatlan fekvésben vagy tágasságban elhelyezett nyakatekert többszólamú anyagokban rejlenek, melyek nem nevezhetők primér látványosságnak.¹⁴⁰ A „kombinációk” tehát egyaránt értelmezhetők a szólóhangszer párosításaként, de a hegedű kettősfogás-technikájának kísérleteiként is.

Tóth Aladár meglehetősen éles kritikája így közelíti meg a mű kapcsolatát a szólóhangszerrel:¹⁴¹

A szenzuális „hangszerszerűség” ismert sablonjait [sic] úgy tudja keverni az aszkétikus (különösen polifon részleteknél szembetűnő) „hangszerszerűtlenséggel”, hogy mind a kettőt mint valami pikantériát tudja feltálatni. Eféle formai invenciók jelentik Strawinsky új művének varázsát. Ezért a varázsért azonban alaposan meg kell dolgoznia a szólistának, de a kísérő zenekarnak is.

¹³⁹ M. M. = 66 toutes les (♩= 132) seront égales (♩=♩)

¹⁴⁰ Vö. Hindemith bátorítását, *Életem* 150. (ChrII 172–173.)

¹⁴¹ Tóth, „Filharmónikus hangverseny.” *Pesti Napló*, i.m. 14.

A hegedűirodalom történetében amúgy meglehetősen ritka, következetesen végigvitt kétszólamúság itt lépten-nyomon fölbukkan (12. kottapélda), és feltehetőleg ezek voltak azok a szakaszok, amelyek megírásához leginkább szükség volt egy hegedűművész segítségére.



12. kottapélda, *Hegedűverseny*, 1. tétel, 33–35. próbajel

Nem tudjuk, mennyire köszönhető Dushkinnak, hogy a darab olykor jellegzetes hegedűs rubato-manírokat használ föl, hiszen a feszes tempó efféle ízes kilengései Stravinsky-életműben eddig nem szerepeltek. Craft szerint Dushkin tényleges közreműködése nem jelent többet néhány apró javaslatnál;¹⁴² elsődleges szerepe inkább az elkészült passzázsok bemutatása lehetett, hogy a szerző leellenőrizhesse, amit írt.¹⁴³ Dushkin elbeszéléséből mindenesetre az derül ki, hogy Stravinsky nem fogadott el olcsó megoldást.

Párszor, mikor készítettem egy hegedűpasszázst, és előjátszottam neki, megjegyezte: „Igen, szép, csak ez egy másik műből van.” Egyszer, elégedetten, ahogy egy briliáns, hegedűszerű passzázst készítettem, és megpróbáltam rávenni, hogy átvegye, ezt mondta: Maga engem egy eladóra emlékeztet a Galeries Lafayette-ből. Azt mondja: „Hát nem briliáns, hát nem gyönyörű? Nézze ezeket a csodás színeket, mindenki ezt hordja.” Én azt mondom: „Igen, ez briliáns, ez gyönyörű, mindenki ezt hordja – nekem nem kell!”

Az első akkord története ugyanakkor rávilágít, hogy Dushkinnak is vétőjoga volt, ha valamit játszhatatlannak minősített:

Ahogy egy nap ebédeltünk egy vendéglőben, mutatott egy darab papírt, amire

¹⁴² *SelCorrII* 294.

¹⁴³ „Világéletemben kipróbáltam mindent, amit írtam, ahogy megkomponáltam.” *Besz* 201. (*D&D* 42.)

ráírt egy  akkordot, és kérdezte, játszható-e. Én azelőtt sohasem láttam akkordot ekkora távolsággal az E-től a magas A-ig, és azt mondtam: „Nem.” Stravinsky szomorúan jegyezte meg: „Quel dommage” (Milyen kár). Ahogy visszaérkeztem a lakásomba, kipróbáltam, és megdöbbenve tapasztaltam, hogy az undecimfogás ebben a fekvésben viszonylag könnyen kivitelezhető, a hangzás pedig lenyűgöző. Rögtön felhívtam Stravinskyt, hogy megmondjam neki, hogy az akkord játszható.¹⁴⁴

Nem tudjuk pontosan, Dushkin milyen esetekben élt még vétőjogával, mindenesetre szerencse, hogy ez alkalommal idejében rájött, hogy az ugyancsak szokatlan távolságú hangköz megszólaltatható. Meggondolandó viszont, hogy a vázlatok közt tényleg szerepel ez az „hármashangzat” különálló jegyzetként, érdekes módon a bizonyos magas A-n egy üveghang-jelzéssel. Stravinsky tehát (eredetileg?) üres E-húrral gondolhatta ki az akkordot, hogy mind a három hang sípszerűen, fényes élességgel szólaljon meg. Természetesen nem véletlen, hogy nem ez lett a végleges megoldás, hiszen így az üres húrok elnyomnák hangerőben az üveghangot. A Stravinsky által „útlevélnék” nevezett akkord¹⁴⁵ kulcsfontosságú a forma szempontjából: a *Hegedűverseny* mind a négy tétele ezzel a három hanggal kezdődik. Stravinsky a mű kiadását végső soron kellően egyedi módon rendezte: a Dushkin által kijelölt és artikulációiban néhol megváltoztatott szólamot a zongorakivonat mellékleteként külön, míg a partitúrát annak hegedűszólamával változatlanul hagyva jelentette meg.¹⁴⁶

Ezzel Stravinsky, ha úgy tetszik, elindította a harmincas évek hegedűverseny-írási lavináját. Megfigyelhető, hogy a 20. század első felében íródott, műfaj szempontjából legjelentősebb darabjai ezután láttak napvilágot: Szymanowski második (1932-33), Martinů első (1933), Prokofjev második (1935), Berg (1935), Schönberg (1936), Bartók második (1937-38), Walton, Barber, Britten és Hindemith hegedűversenye (1939) mind-mind ezen évtized termései, Sosztakovics 1948-as 1. hegedűversenyét kivéve.

Stravinsky *hegedűversenye* mindezekén fölül egy olyan történetnek is apropót ad, amely bizonyítja, hogy szerzőjére valóban „érzelemkeltő” hatással volt a hegedű,

¹⁴⁴ Dush 175.

¹⁴⁵ I.h.

¹⁴⁶ Craft szerint azért, mert a közreműködés nem volt jelentékeny mértékű. *SelCorrII* 295.

sőt ez az életmű egészére is radikális hatást gyakorol. Az esemény, bár sokszoros idézés útján maradt fenn, túlságosan megdöbbentő ahhoz, hogy kételkedjünk hitelességében. Louise Dushkin számol be arról (Tony Palmer filmrendezőnek, amit pedig Charles M. Joseph jegyzett le), hogy a *Hegedűverseny* 3. tételének (*Aria II*) előadása közben, amit férje, Samuel játszott, amint

szokása szerint Stravinsky mellett ült a közönségben, [látta, hogy] Stravinsky őszintén könnyezik. Amikor e nála szokatlanul érzelmes reakcióra rákérdezett, Stravinsky bizalmasan közölte, hogy e tételt felesége, Katyerina számára írta. Ez volt, ahogy mondta, „az egyetlen mód, ahogy bocsánatot tudtam kérni” – utalva természetesen Vera Szudejkinával való kapcsolatára.¹⁴⁷

A történet abból a szempontból is különösen szimbolikus, mert a szakirodalom (maga Charles M. Joseph is) Stravinsky húszas évektől Katyerina haláláig (1939) tartó kettős életére úgy tekint, mint amit a „zeneszerző érzéketlenül kikövetelt magának szervilis feleségével szemben.”¹⁴⁸ A fenti idézet természetesen nem tesz semmit sem meg nem történtté, de mindenképp árnyalja az események hátterét.

11. A kollaboránsok

Stravinsky, aki számára a *Hegedűverseny* „távolról sem merítette ki a hegedű iránti érdeklődését,”¹⁴⁹ valamint Dushkinnal, ha akadtak is nézeteltérései, végső soron jól megértették egymást, úgy döntött, hogy hegedűre és zongorára összeállít egy akkora repertoárt, amivel könnyedén vállalhatnak turnékat. A kamara-felállás kiaknázásának alapötletét az adhatta, hogy Dushkin Stravinsky korrepetíciója mellett tanulta be a *Hegedűversenyt*, amelynek zongorakivonatát a szerző ilyen-olyan módosításokkal előadható, vagyis koncertkész formába öntötte.¹⁵⁰ Stravinsky viszont erre az összeállításra mindaddig csak három darabot írt (át): a *Szvitet*, és két részletet a *tűzmadárból*, melyek a bő húszperces *Hegedűversennyel* együtt tesznek ki egy félidőt.

¹⁴⁷ Charles M. Joseph: „Film Documentaries: The Composer On an Off Camera.” In: Uő: *Stravinsky Inside Out*. (London: Yale University Press, 2001.) 192. Leánykori nevén Vera de Bosset, később Vera Szudejkina, Stravinsky második feleségeként Vera Stravinsky.

¹⁴⁸ Charles M. Joseph: „Fathers and Son: Remembering Sviatoslav Soulima.” In: Uő: *Stravinsky Inside Out*, i.m. 73.

¹⁴⁹ *Életem* 151. (ChrII 175.)

¹⁵⁰ A zongorakivonat korrektúra-példányán ez a felirat áll: „Exemplaire doigté [...] et modifié pour les exécutions en public” (ujjrendekkel ellátott és módosított példány nyilvános előadásokra), a mai kiadás eszerint jelenik meg. Kézirat.

Így egy egész estés koncertműsor kitöltéséhez további nagyjából háromnegyed órányi új anyagra volt szükség.

A megoldás elsődlegesen egy új mű, az 1932-es *Duo concertant* című, öttételes hegedű-zongora kettős komponálása lett, amelyet egy sor kisebb, ráadás-jellegű átdolgozás követett. Ezen kívül készült egy új, kibővített és jelentősen átszerkesztett változat a *Pulcinella* 1925-ös hegedű-zongora *Szvitjéből*, mely az időközben, Piatigorsky közreműködésével létrehozott cselló-zongora verzió után az *Olasz szvit* címet kapta. Továbbá, hasonlóan dolgozta át *A tündér csókja* című balettből összevágott szvitet: a zenekari *Divertimentót*, amely ugyanezen a címen jelent meg hegedűre és zongorára redukálva.

Így megvalósulni látszott a Kochanski-darabok és a zongorára átírt *Petruska*-részleteknél megmutatkozó törekvés, amely nemcsak a virtuózoknak akar „valamilyen nagyobb szabású művet nyújtani modern zenei repertoárjuk gazdagítására, mely lehetővé teszi, hogy technikai tudásukat csillogtathassák,”¹⁵¹ hanem a zeneszerző is hasznot húz a dologból. Stravinsky nem titkolta, hogy az átírás célja saját darabjainak „szélesebb körű elterjesztése [volt] a könnyebben megrendezhető kamara-hangversenyek révén; ezek nem igényelnek olyan nehéz és költséges zenekari apparátust, amilyen jó minőségben csak fontosabb centrumokban található.”¹⁵²

A „szonáta-féle”¹⁵³ *Duo concertant* (egy újabb koncertáló cím!) „lírikus fegyelméről”¹⁵⁴ ismert absztrakt mű, ugyanakkor sok szálon kötődik a közvetlenebb hangvétellű *Hegedűversenyhez* stíláris vagy tétel-elrendezési szempontokból. A címválasztás Ludwig Spohr hasonló című kettőseit, esetleg a *Kreutzer-szonátát* („scritta in uno stile molto concertante / quasi come d’un concerto”) juttathatja eszünkbe, ám efféle asszociációs társításokon túl semmi kézzelfogható bizonyítékunk nincs arra, hogy Stravinsky bármire utalni akart volna a címadással.

A *Duo concertant* hangszerkezelését tekintve is hasonlít a *Hegedűversenyhez* abban, hogy egyfajta összefoglaló jellegű darab, amely nagyrészt saját korábbi hegedűdarabjainak zsánereiből merít. Találunk példát *A katona történetének* népies elemeire, a *Concertino* száraz zakatolására vagy kétszólamú kadenciájára, az *Apollon* ringató melódiáira, a *Pulcinella* tarantellájára vagy éppenséggel a *Hegedűverseny*

¹⁵¹ *Életem* 91. (ChrII 29–30.)

¹⁵² *Életem* 152. (ChrII 175–176.)

¹⁵³ *Életem* 152. (ChrII 176.)

¹⁵⁴ *Életem* 152–153. (ChrII 177–178.)

barokkos díszítésekkel fölékesített megrendítő szépségű áriájára. Ez a sokszínűség jelenik meg Szigeti beszámolójában is:

Miközben a *Duo concertant* betanulásával és lemezre játszásával foglalkoztunk, Stravinsky sok érdekes megjegyzéssel szórakoztatott. Az egyik tételt „monolitikusnak”, egy vezérmotívumot „Bach-szerűnek”, az 1. számú eclogue [sic] ellenállhatatlan motorikáját „kozáktáncnak” nevezte, és így tovább. [...] A legmeglepőbb, de egyben legtalálóbbs Stravinskynak a *Gigue* első triójára [13a kottapélda] vonatkozó meghatározása volt. Felugrott a zongora mellől, és egy bécsi bonviván humoros eleganciájával hadonászva énekelte és táncolta el Johann Strauss *Denevérjének*¹⁵⁵ refrénjét [13b kottapélda]: „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist.”¹⁵⁶



13a kottapélda, *Duo concertant*, *Gigue*, 91–98. ütem

13b kottapélda, Johann Strauss, *A denevér* (Richard Genée zongorakivonata), 1. felvonás, *Finale*, *Trinklied*, 31–34. ütem

Az igazán izgalmas e darabban kapcsolatban azonban az, hogy ez Stravinsky egyetlen eredetileg is hegedű-zongora párosra írt alkotása, ennek okán érdemes megvizsgálnunk, hogy mi vezette el ideig.

¹⁵⁵ Vö. White 377.

¹⁵⁶ Szigeti, *Beszélő húrok*, i.m. 102–103.

A következő idézet egy Dushkinnal közösen adott koncert konferáló szövege (1935. március 4.), ami feltehetően azért maradt fenn írásban, mert ez volt Stravinsky első hivatalos angol megnyilvánulása:¹⁵⁷

Hölgyeim és Uraim,
engedjék meg, hogy kifejezzem örömet és hálámat azért az érdeklődésért, amelyet önök, Denver szellemi elitje, művészetem iránt tanúsítanak.
S. D. és én egyesítettük erőnket a hegedű-zongorakettős korlátozott, de magasrendű és erőteljes műfajában, hogy zeném lényegét szolgáljuk, és boldogok vagyunk, hogy művelt közönség előtt védhetünk egy nekünk kedves ügyet.¹⁵⁸

Korlátozott, de magasrendű: elgondolkodtató és leheletfinom utalás valamire, ami egy pillanat erejéig betekintést enged Stravinsky gondolkodásmódjába. Minden bizonnyal azokról a korlátokról van szó, amik miatt „azelőtt [1930 előtt] nagyon kevésbé érdekelték a zongora és a vonósok hangzásbeli kombinációi.”¹⁵⁹ Első látásra ellentmondásosnak tűnhet, hogy ha Stravinsky – mint már érintettük – a húszas években három átíratot dedikált Kochanskinak erre a felállásra, vagy földézhettük *A katona történetének* trió-szvitjét is, miért mondja, hogy nem érdekelte ez az összeállítás. Ám éppen e darabok igazolják az említett érdektelenséget, hiszen a körülményeket tekintve megállapíthatjuk, hogy ezek az átíratok nem elsősorban azért születtek, hogy a „zongora és a vonósok hangzásbeli kombinációi” szempontjából új korszakot nyissanak, hanem inkább az eredeti darabok előadási körülményeinek megkönnyítése volt a vezérelv. Anélkül, hogy ítélnénk az átírás minősége fölött, nem vonhatjuk kétségbe e művek másodrendűségét az eredetiekkel való összehasonlításban: magától értetődőnek kell tekintenünk, hogy egy jól sikerült hangszerelés bizonyos esetekben adhat hozzá az eredetihez, de egy redukció szükségszerűen kompromisszumokkal kell, hogy járjon, még ha a zenei anyag olyan egyszerűséget áraszt is, mint a *Pulcinella*. Ha Stravinskynak volt is mélyebb szándéka ezekkel a darabokkal (leginkább talán a *Pulcinella* átírása esetében), nem volt olyan erőteljes, hogy az eredményeket később kamatoztatni tudta volna. Az érdektelenséget megvalló idézet másrészt összhangban van Szigeti egy elejtett megjegyzésével is,

¹⁵⁷ White 94. Taruskin másik beszédet tart elsőnek. Richard Taruskin: „Not Modern and Loving It.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad. New Essays*. (University of California Press, 2016). 126.

¹⁵⁸ White 94.

¹⁵⁹ *Életem* 151–152. (ChrII 175.)

miszerint idővel Stravinsky tökéletesen megfeledezett a Kochanskinak ajánlott *Szvitről*.¹⁶⁰ Ezek az átiratok tehát megmaradtak egy tét nélküli kísérletnek, mindazonáltal mindenképpen megfigyelhetők bennük a két hangszer egyenrangúságára irányuló erős törekvés.

Közrejátszhatott a vonakodásban, hogy Stravinsky magát nem tartotta elég jártasnak a hegedű kezelésében, hiszen „más dolog ismerni egy hangszer technikai lehetőségeit, ha nem is tudunk játszani rajta, és megint más, ha a hangszer technikája az ujjainkban van.”¹⁶¹ Ezzel, ha máshol nem, Bartók 1. hegedű-zongora szonátájának párizsi bemutatóján szembesülhetett, amely után gálavacsorán találkozott az összes, koncerten jelenlévő zeneszerző. Bartók így számol be erről levelében Ziegler Mártának 1922. tavaszán:¹⁶²

Ravel és Poulenc a 2. és 3., Milhaud az 1., és Strawinszky [sic] a 3. tételt szerette a legjobban. Utóbbinak ezt a véleményét csak közvetve tudtam meg, mert ő búcsú nélkül távozott máshová; ma pedig – mikor újra találkoztunk, csak annyit mondott, hogy merveilleux pianista vagyok és hogy nagyszerű új dolgokat találtam ki a hegedűre (technikailag) „vajjon hegedűs vagyok-e”?

Míg tudjuk, hogy Ravelt ez az előadás ihlette meg, hogy a közreműködő Arányi Jellynek megírja a *Tzigane*-t,¹⁶³ addig Stravinsky furcsa módon erről a találkozásról hallgat negyven év múlva,¹⁶⁴ (pontosabban valószínűleg Londont említ Párizs helyett)¹⁶⁵ és hegedűkezelésén sem mutatható ki semmiféle egyértelmű Bartók-hatás: még a perkusszív Bartók-pizzicatót sem használja egy alkalommal sem az életműben.

Stravinskynak föltehetőleg a két hangszer merőben eltérő tulajdonságai okozták a legfőbb nehézséget a felállással kapcsolatban, amelyek semmilyen körülmények között sem alkothatnak egységes hangzásképet.

¹⁶⁰ Szigeti József, Beszélő húrok, i.m. 10. A teljes idézetet lásd a 155. oldalon. Szigeti nem említi a zeneszerző nevét, de a szöveg környezetéből egyértelműen kiderül, hogy a Stravinsky-szvitéről beszél. Stravinskytól kizárólag egyszer maradt fenn említés a darabról, a *Stravinsky 85* című koncertfilm-dokumentumfilmben. *Stravinsky at 85. Igor Stravinsky Rehearses and Conducts the Orchestral Suite from His Ballet „Pulcinella”*. DVD. Video Artists International, 2009. CBC Home Video-4500.

¹⁶¹ *Életem* 150. (ChrII 172.)

¹⁶² Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla családi levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 330–331.

¹⁶³ A *Tzigane* zenekari változatának ősbemutatója egyébként éppen Samuel Dushkin nevéhez köthető. John Canarina: *Pierre Monteux, Maître*. (New Jersey: Amadeus Press, 2003.) 341.

¹⁶⁴ *Besz* 294–295. (Conv 74.)

¹⁶⁵ *Besz* 425.

Az évek során, a zongora húrjainak egy vonó alatt rezgő húrokkal való összeköttetése homályos, ál-zenekari hatás megteremtésének tűnt, ami egyáltalán nem szerencsés. Hogy orvosoljam e hangszeres és akusztikus problémát, kénytelen voltam minimális számú hangszerhez folyamodni – összesen kettőhöz, amelyek keveredése tisztábbnak hatott számomra, mint a zongora és több vonós hangszeré.¹⁶⁶

Azonban a kiegyenlítettség továbbra is nehezen megoldható, mert így viszont a zongora válik könnyen zenekar-pótlékká a hegedű mellett; a hegedű hangszínét automatikusan kiveti a zongora által megteremtett egység, és amaz efölé kerekedik. Ezért a zeneszerző, ha kísérő anyagot is ír a hegedűszólamba, az túlságosan jelentőssé válik.

Bartók, aki nyilvánvalóan ugyanezzel a problematikával találta szemben magát, az 1. szonátában (főleg az első két tételben) úgy oldja föl a kérdést, hogy a két hangszert két önálló individuumként kezeli, teljesen más anyagot adva egyiknek és másiknak. Ez a technika a zenei történeteket egyfajta párbeszédre narratívába ágyazza, ami ez esetben minden bizonnyal nem következmény; szándékolt és tervszerű.

Ha a *Duo concertant*-ban ez az elv valamelyest tetten is érhető, nem olyan következetes, mint Bartóknál; a darab sokkal inkább föl vállalja a műfajjal járó kompromisszumokat, elfogadja a hegedű szólóhangszer voltát. Ugyanakkor nem rendeli alá a zongora anyagát sem: emez lehetőség szerint nélkülözi az akkordikus hangzást, szólama végig kontrapunktikusan kidolgozott és áttetsző. A hangszerek, ha nem is kommunikálnak (koncertálnak) látványosan, de reagálnak egymásra. Párhuzamosan haladnak, de egy cél felé.

A műfaj történetének egy kivételes példáját adja, és kifejezetten előtérbe állítja e két hangszer egyenlőtlenségét Schoenberg. A zeneszerző egyetlen,¹⁶⁷ 1949-es hegedű-zongora darabjának címlapján zavarba ejtő módon ez áll: „Fantázia / hegedűre, zongorakísérettel.” A felirat, melyet még egy valóban zongorakíséretes hegedűdarab sem merne az előadó orrára kötni, természetesen túlzóan, kérkedően őszinte. Schoenberg sem a kompozíció színvonalára, hanem folyamatára utal: ugyanis előbb elkészítette magát a hegedűszólamot teljes egészében, és utólag írta hozzá a

¹⁶⁶ *Confid* 271–272.

¹⁶⁷ Nem számítva egy fiataalkori d-moll, cím nélküli darabot és egy szonáta-töredéket.

zongorát.¹⁶⁸ Ugyanakkor a felirattal céloz arra is, hogy nem is törekedett a kiegyenlítettségre, elejét véve az efféle kritikának.

12. Kreisleriana

A hangszerek szólamait külön fázisban megkomponáló technika már a Bartók-rapszódia (1928-1929) esetében is tetten érhető, ahol a hegedűszólam eredeti népi dallamai szervezik elsősorban a formát, a zongora játszánivalója pedig ehhez képest alakul. Stravinsky a zongorakíséretes műfaj egy ezekhez képest sokkal radikálisabb változatában merítkezik meg a *Duo concertant* után, ez pedig az ún. „virtuóz-darab” műfaja. Olyan átiratokról van szó, melyek pontosan arra a repertoárra utalnak vissza, melyet az Auer-iskola szemlélésénél figyeltünk meg: rövid, kellemes és frappáns darabok, melyek alkalmat adnak a hegedűsöknek virtuozitásuk csillogtatására avagy lírai hangjuk demonstrálására.

A húszas évek kiegyenlítettségre törekvő átirataihoz képest egy jelentős szemléletváltás figyelhető meg: praktikus szemlélete minden bizonnyal beláttatta Stravinskyval, hogy szükségtelen a két hangszer egyenrangúságára törekednie, mert azok a darabok, amelyeket virtuóz hegedűsöknek szán, elsősorban a virtuóz hegedűsöket kell, hogy meggyőzzék. Ezért a munka során szokatlan módon a szólam teljes kialakítását Dushkinra bízta, amit ő később legfeljebb csak módosított, így a hangszerelés balansa alapvetően nem saját elgondolásból indul ki. Dushkin pedig, aki két mesterének, Auernek és főleg Kreislernek habitusát magára véve nagy gyakorlatra tett szert ráadás-darabok átírásának (vagy hamisításának)¹⁶⁹ terén, alapvetően a – már egyébként épp ezidőtájt kihalásnak induló – zongorakíséretes műfajt szem előtt tartva látott ez alkalommal is munkához.

Az én feladatom az volt, hogy egy hegedűnek alkalmas szólamot kiemeljek a korábbi művek eredeti partitúráiból, amit átdolgozni akartunk, amely illeszkedik a hegedűhöz mint virtuóz hangszerhez és az ő [Stravinsky] zenei utasításainak karakteréhez.¹⁷⁰ Miután kidolgoztam a hegedűszólamot, általában találkoztunk, és Stravinsky megírta a zongoraszólamot, ami nagyon gyakran különbözött az

¹⁶⁸ Ezzel Stravinsky is tisztában volt. *Besz* 249. (T&E 58.)

¹⁶⁹ Walter Lebermann: „Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat?” *Musikforschung* 20/4 (1967 október–december): 424–425.

¹⁷⁰ Craft szerint „a kéziratok tanulmányozása nem utal semmi jelentős változtatásra [Dushkin] részéről, (nem úgy, mint az *Olasz szvit* csellószólama esetében, amelynek nagy része Piatigorsky munkájának tűnik).” *SelCorrII* 295.

eredeti műtől. Stravinsky néha az általam kivett hegedűszólamot is módosította. Azt hiszem, túlzás nélkül mondhatom, hogy annak ellenére, hogy azok a rövid darabok, amelyeket ő ily módon adott nekünk, átiratok, érződik rajtuk az eredetiség zamata.¹⁷¹

Hogy az „eredetiség zamata” miben áll pontosan, annak ezen értekezésnek nem feladata utánajárni. Figyelemreméltó vonatkozása azonban ezeknek a daraboknak, hogy habár többek között éppen Dushkin is beszámol róla, Stravinsky „mindig zokon vette, amikor az emberek semmilyen más művével nem foglalkoztak, de odáig voltak a *Tűzmadártól* és a *Petruskától*,”¹⁷² az átiratok között történetesen két *Tűzmadár*- és egy *Petruska*-részlet is található. A látszólagos ellentmondás azonban föloldható, ha összefüggésbe hozzuk Stravinskynak azzal a szándékával, amely az életművet a korszakok különbözőségei ellenére egységként láttatja. Az átiratok ugyanis pontosan ezt a szimbolikus egységet hivatottak képviselni: a zeneszerző egy művét sem tagadja meg. Időrendi sorrendben a legelső darab eredetije egy 1907-ből származó szöveg nélküli dal (hasonlóan Rachmanyinov 1912-es *Vocalise*-éhez), a Rimszkij-Korszakov lányának, Negyezdának ajánlott *Pastorale*, melyet Dushkinnal együtt hosszabb formában alkalmaztak hegedűre és zongorára valamint hegedűre és fuvónégyesre.¹⁷³ A már említett két *Tűzmadár*-részlet: a *Berceuse*, amely Stravinsky második nekifutása, hiszen ugyanezt már Kochanskinak is átdolgozta (talán erről is megfélekedezett?) és a *Scherzo*,¹⁷⁴ amelyet egy helyütt „Csajkovszkij-táncdarabnak” nevez.¹⁷⁵ A *Petruska* sziporkázó *Orosz tánca* ugyanaz az *Orosz tánc*, amelyet szólószongorára is átírt már. Két részletet az operaként nem igazán sikeres *Csalogányból* is átmentett, természetesen egyiket sem a „kolorista” első felvonásból. A *Mavra*, amelynek demonstratív szerepéről már ejtettünk szót, Parasa dalával képviseli magát a sorozatban. Ezt a Taruskin által „neoklasszikus paradigmaként” aposztrofált, egyébként az operából elsőként megírt részletet¹⁷⁶ Stravinsky már korábban önállóan előadható betétszámként leválasztotta az operáról: ezt alapul véve

¹⁷¹ Dush 180.

¹⁷² I.h. Lásd még: *SelCorrII* 305.

¹⁷³ „Mivel dalokat nemigen adtak már elő.” *Besz* 76. (M&C 56.)

¹⁷⁴ Címe a balettben eredetileg *Hercegnők játéka az aranyalmákkal* (*Jeu des princesses avec les pommes d'or*).

¹⁷⁵ Lásd *Besz* 103. Továbbá i.m. 106.: „A Mendelsssohn-Csajkovszkij-féle *Scherzo* például cseppet sem volt ínyemre. Újból és újból kínlódtam ezzel a résszel, de nem tudtam jobban megoldani; megmaradt a hangszerelés ügyetlensége is, igaz, nem tudnám pontosan megmondani, mi az.”

¹⁷⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1576.

jelent meg a hegedű-zongora változat *Orosz dal (Chanson russe)* címen. És végül a sorozat nagyszabású koronája: a húszperces *Divertimento* (1934).

A tündér csókja balett, amelyből a *Divertimento* származik, az életmű másik olyan nagyszabású darabja a *Pulcinella* mellett, amely valós idézetekből áll: ezúttal Csajkovszkij zongoradarabjainak töredékét használja föl Stravinsky, sokadszorra, ezúttal legmélyebben fejet hajtva előtte. Míg azonban a *Pulcinella* földolgozása, amely bármennyire is hű maradt az eredeti barokk művekhez, mégis jól elválk azoktól, és ezáltal a két korszak zenéje izgalmas kölcsönhatásba lép egymással, addig *A tündér csókja* oly módon bújik Csajkovszkij bőrébe, hogy az eredeti és az utólagos közötti határvonal voltaképpen megszűnik. Ez a probléma a hegedű-zongora *Divertimento* legtöbb részére is áthagyományozódik, és az erre ráakódott „virtuóz hegedűdarab” műfaji rétegei csak további stiláris zavart okozhatnak annak a hallgatónak, aki Stravinsky-műként próbálja befogadni.¹⁷⁷

Az átíratok sorozata a *Tangóval* ér véget a negyvenes években, ez azonban már teljes egészében Dushkin művének tekinthető. Ezt a zongoradarabot Stravinsky maga is meghangszerelte több változatban, ezek közül a kamaraegyüttesre alkalmazott változat érte meg a kiadást, és ez került bele a szerzői hangfelvétel-összkiadásba is.

Azonban az átírási láz nem áll meg a Dushkin-éra végeztével. 1947-ben Jeanne Gautier közreműködésével keletkezik a *Ballad*, amely ugyancsak *A tündér csókjából* származik; Szigeti elkészíti az *Apollon musagète* hegedűkadenciával kezdődő tételének (*Variation d'Apollon*) átdolgozását; Sol Babitz pedig a *Cirkuszi polkából* készít saját változatot, melyeket Stravinsky mind jóváhagy.

13. Posztneoklasszicizmus

A harmincas évek intenzív kapcsolata a hegedűvel a zenekari darabokban is megtermi gyümölcsét: a vonóskar megtalálja a helyét a hangszerelésben, sőt lehet azt mondani, hogy fölveszi azt a szerepet, amelyet a klasszikus zeneszerzőktől megörökölt; voltaképpen nem lát el kevesebb feladatot, mint egy Beethoven-szimfóniában. Integrált részévé válik nem csupán a hagyományos tutti-hangzásnak, hanem önálló kamara- vagy vonószekari összeállításokban is színre lép. Gyakorivá válik az „orientalista” emlékü, sokszoros osztás is, amely azelőtt ritkaságszámba ment. A

¹⁷⁷ Vö.: Yukiko Nakane Whitehead: *Aspects of Igor Stravinsky's Divertimento: Suite from the Ballet The Fairy's Kiss Transcribed for Violin and Piano by the Composer and Samuel Dushkin*. DMA disszertáció. (University of Memphis, 2004.)

Dumbarton Oaks Concerto vagy a *Bázeli Concerto* (további concertók!) vagy a C-dúr szimfónia mind-mind ellenpólusait képezik annak a fúvós-dominanciájú korszaknak, ami a harmincas évek előtti időszakot jellemezte.

Dushkin emléke is minduntalan visszaköszön a művekben. Habár a *Divertimento* után nem születik új hegedűdarab Stravinsky tollából, az ezután keletkezett voltaképpen összes színpadi vagy egyéb zenekari műben legalább egyszer fölbukkan egy hegedűszóló. Ezek a szólók néha csak pár ütemig tartanak, mint a *Perszephonében*, néha pedig – például az *Orpheuszban* – egy egész tételen keresztül, akár egy Bach-oratóriumban.

A hegedűszólók szerepe pedig kivétel nélkül mindig egy jóindulatú, kedvesen emberközeli epizód felvillantása, amely drámaibb pillanatokban is legfeljebb a pajkosságig merészkedik. Mondhatni éppen úgy, mint korábban *A katona történetében*, csupán az eszközök és a környezet változott meg: a zene szigora jóval megengedőbbé vált, és ez teszi lehetővé, hogy a vonósok „érzelemkeltő” oldalukról is bemutatkozzanak. Még olyan színpadi képeknél sincsenek mellőzve, amelyek kifejezetten rideg asszociációkat váltanak ki az emberből – ilyen az alvilág ábrázolása a *Perszephonében*, vagy a Halál angyala az *Orpheuszban*.

Még a vallásos aspektus is meglágyulni látszik a hangszerezés felől nézve, ha nem is látványosan. A *Bábelben* található Úristen a vonósenekar dicsfényétől ragyog; de említhető még a háromtétéles *Szimfónia* második tétele, mely eredetileg a Szent Szűz lourdes-i jelenését festette volna alá a Werfel-regényből adaptált *Bernadette éneke* című filmben.¹⁷⁸ A „Hölgy” megpillantásának momentuma rögtön fölismerhető a tételt hallgatva: az egykedvű, kedvesen feszült alaptól átmenet nélkül emelkedik ki a hat vonós szólista által megidézett „szeretet árasztó, bizakodó nyugalomnak a hullámai.”¹⁷⁹

Fontos észrevennünk, Stravinsky mint látja el egyre inkább e hangszereket polifon anyagokkal, hogyan engedi meg részt venniük olyan zenei szövetben, amiben addig nem szabadott. Ahogyan a *Gondolatok az Oktettemről* már idézett passzusa fogalmaz, a vonósok „pontatlanabbak, mint a fúvósok”,¹⁸⁰ ebből következik tehát, hogy úgymond a polifónia érzékeltetésére kevésbé alkalmasak, hiszen könnyen

¹⁷⁸ Besz 226. (E&D 77.)

¹⁷⁹ Franz Werfel: *Bernadette*. Ford. Wiesner Juliska. (Budapest: Pantheon, 1948). 37. Az ötütemes szakasz a tétel vége felé megismétlődik, de fúvósokon.

¹⁸⁰ White 550.

olvadnak vagy simulnak bele az összhangzásba. Azonban ezek a tisztán ellenpontoszó zenék, amelyeket az *Óda* rövid fugatójához hasonló részletek jellemeznek, és a *Hegedűversenyben* már kipróbált, „önpolifóniák” odáig vezetnek, hogy Alphonse Onnou halálakor Stravinsky úgy érzi, képes arra, amire a *Marseillaise* gegje óta nem gondolt: szólódarabot ír, *Elégia* címmel.

Onnou annak a Pro Arte vonósnégyes primása volt, amelyben Onnoux kívül Laurent Halleux, Germain Prévost és Robert Maas játszottak akkoriban. Stravinsky hálával tartozott az együttesnek, amiért annak idején többalkalommal „a töle megszokott kiválósággal és komolysággal adta elő a *Concertinót* és a *Három kis* [sic] *darabot*.”¹⁸¹ A darab Germain Prévost felkérésére szólóbrácsára íródott eredetileg,¹⁸² azonban Stravinsky Sol Babitz segítségével hegedűre alkalmazva is megjelentette, ami nagyjából nem jelentett mást, mint kvint-transzpozíciót. Beszámolója szerint Babitz a darabot egy egész hanggal lejjebb hangolt hegedűn (F-C-G-D) játszotta,¹⁸³ ezzel is növelve a végig hangfogóval elfátyolosított darab sötéttségét.

Az *Elégia* tehát olyan kísérletnek tekinthető, amelyben Stravinsky a polifon kettősfogás-technikát egy egész műre kiterjeszti. Az eddigi leginkább számottevő törekvés a kíséret nélküli vonósszólo irányába az *Apollon* hegedűkadenciája volt, ez azonban a bachi improvizatív stílus lenyomata, nem tartalmaz ennyire következetes polifóniát. Ez alkalommal viszont Stravinsky azon az úton halad tovább, amire a *Hegedűverseny* megfelelő részleteinél lépett, továbbfejlesztve azt. Ugyanazt a technikát alkalmazza, mint Bartók a 2. hegedűversenyben, a kadencia végén.

Kicsinyített, szigorúan kétszólamú fűgáról vagy invencióról van szó, elő- és utójátékkal: nem tudunk olyan példát mondani a hegedűirodalomból (a brácsairodalomból még kevésbé), amely ilyen következetesen lenne többszólamú, még Bachnál sem. Bach szóló-fűgái ugyanis bármennyire is igazi fűgák, a többszólamúságot nagyobb részben csak az ellenpont imitálásával idézik föl, és kevés az olyan hely, ahol valódi polifónia jönne létre. Ami a hegedűn technikailag nem megvalósítható, azt a fűl egészíti ki.¹⁸⁴ Stravinsky, igaz, csak két szólamban, de sokkal

¹⁸¹ *Életem* 100. (ChrII 51.) Helyesen: *Három vonósnégyes-darab* (*Trois pièces pour quatuor à cordes*).

¹⁸² Az ajánlás szövege: „composée à l'intention de Germain Prévost, pour être jouée à la mémoire d' / ALPHONSE ONNOU / fondateur du Quatuor Pro Arte”

¹⁸³ *Besz* 221. (T&E 47.)

¹⁸⁴ Vö. *PM* 85. „Ugyanúgy, ahogy a szem kiegészíti egy rajzban azokat a vonalakat, melyeket a festő tudatosan nem dolgozott ki, a fűl hasonlóképpen képes arra, hogy kiegészítsen egy akkordot és pótolja a végre nem hajtott feloldást.”

kevesebbet bíz a fülre: a két szólam lehetőség szerint teljes hosszuk szerint kitartott hangokkal ellentozozza egymást, mint *A katona történetének Pastorale*-jában.

A hangzás így nyeri el azt az intenzitást, amire Stravinskynak szüksége van. Mint megannyi másik hangszeres műve, az *Elégia* is kapott koreográfiát (eredetileg az *Orpheusz* közjátékaként), amelyben Balanchine szerint „a zene folytonos és koncentrált változatosságát a színpad középpontjában mintegy legyökerezett két táncos ölelkező testével tükrözi,”¹⁸⁵ ami egyértelműen a polifónia vizuális transzformációjára törekszik.¹⁸⁶ Stravinsky nem véletlenül kritizálja a Balanchine-koreográfia hangszeres megoldását, ahol a zenekari környezetet kihasználva két játékosra osztották a zenét.¹⁸⁷ A tételt ugyanis a hangközök minőségi egységének disszonanciái és oldásai szervezik, ezért nem engedélyezett a legatók elkönnyítése, csak a levegővétel a megengedett pontokon.¹⁸⁸ Talán ez ad választ arra a kérdésre, hogy miért fontos, hogy egy hangszer szólaltassa meg a művet, és miért nincs értelme kettéhangszerelni, így ugyanis az ellentpont vertikálitása¹⁸⁹ sokkal kevesebb intenzitást kapna.

Ez a kicsiny, de tömör darab ugyanakkor egy sorozat kezdő eleme; azoknak a rövid gyászdaraboknak a prototípusa, amelyek igazán az ötvenes években bukkannak majd föl nagy számban. Ezek a sírfeliratok a *Gyászzene* (Rimszkij-Korszakov), a *Fúvósszimfóniák* (Debussy) és *A tündér csókja* (Csajkovszkij) mementóihoz társulnak, de csak tematikában. Hosszuk egytől hét-nyolc percig terjed, legtöbbjük mégsem válik ezáltal alkalmi jellegűvé, a születésnapi köszöntőkkel és fanfárokkel ellentétben. Az *Elégiát* követő miniatűrök mind más-más összeállítású darabok: akad közöttük hárfával kiegészített fuvola-klarinét duó (*Epitaphium*), vonósnégyes (*Kettős kánon*), nagyzenekar (*Variations*), vokális (*Elegy for J. F. K.*) instrumentális és vokális tételeket is magába foglaló komplexum (*In Memoriam Dylan Thomas*) és kamareegyüttes kórossal (*Introitus*).

Az *Elégia* jelzőköve továbbá annak a műfaji szintre emelt ellentpontozó iránynak, amely iránt a lelkesedés a kezdetek kezdetétől megvolt ugyan, de teljes valójában csak a *Zsoltárszimfónia* második tétele által került bele Stravinsky művészetébe, és amely

¹⁸⁵ Idézi White 408–409.

¹⁸⁶ Stravinsky alighanem távolságtartással szemlélte a koreográfiát: „A szerelmesen összefonódó végtagok lassú mozgásának ez a tanulmánya egy mestermű volt, bár a legtöbb nézőt sokkal inkább étterem-ablakban elhelyezett homárokra emlékeztette.” *T&E* 47–48.

¹⁸⁷ *T&E* 48.

¹⁸⁸ Az *Elégia* „használati útmutatóját” lásd a második részben, a 98. oldalon.

¹⁸⁹ Vö. Besz 337. (*Conv* 24.) „Függőlegesen komponálok.”

az idő múlásával egyre jobban eluralkodik az életművön, és végül a szerializmusba torkollik.

A darab minden kidolgozottsága ellenére kissé szűkre szabott formátumú, főleg annak a tudatában, hogy a zeneszerző így int búcsút a kíséret nélküli szólóhangszer műfajának. 1947-ben a hegedűművésznő Jeanne Gautier, aki a harmincas évektől levelezésben állt Stravinskyval és többször tűzte műsorára darabjait,¹⁹⁰ az *Elégia* tökéletességén fölbuzdulva egy levelében proponálja egy szóló-szvit írását (talán annak bevonásával?), mindez azonban következmény nélkül maradt.¹⁹¹ Helyette, ahogyan a tények láttatják, megelégedett a *Ballad* című, már említett átirattal.¹⁹² A történetesen az *Elégiával* egy évben született Bartók-szólószonáta pedig megtarthatta egyeduralmát a huszadik század szólóművei fölött.

14. Reneszánsz

A széria-technika használatával Stravinsky a hétköznapi értelemben vett dallamokról lemondott ugyan,¹⁹³ de magáról a dallamosságról nem. Ahogyan Stravinsky az ötvenes évekre egyre szorosabb kapcsolatba kerül a reneszánsz szerzőkkel,¹⁹⁴ az ellenpont-orientált szerkesztésmód úgy uralkodik el mind jobban zenéjén, akár kánonok, ricercarok és fúgák formájában, akár a vokális művek szövegének megválasztásában. Míg tehát a neoklasszikus periódust elsősorban a 18. és a 19. század stílusainak dialógusa fémjelezte, addig a szeriális korszakban ez az olló kinyílik egyrészt a 16–17. századi késő reneszánsz felé, másik irányban pedig a weberni elvek irányába. Mindez értekezésünk szempontjából azért fontos, mert ennek eredményeképpen olyan absztrakt stílus jön létre, melyben a vonós előadói hagyományok közvetlen módon nem értelmezhetők. Az olyan hangszerek használata, mint a mandolin, gitár, hárfa és a rézfúvós család, mind erősítik a reneszánsz kötődést; és természetesen az ének, a kórus felértékelődése, mely egyértelműen uralja az utolsó két évtizedet. Olyannyira

¹⁹⁰ Gautier levele Stravinskyhoz, 1933. február 22. Kézirat.

¹⁹¹ „Les violonistes son bien bêtes, c'est entendu, mais quand même, vous devriez écrire une Suite entière pour violon SEUL. Je ne connais rien de plus parfait que votre Elégie.” („A hegedűsök tudvalevőleg igazi szörnyetegek, de ugyanakkor írnia kéne egy szvitet EGYEDÜL a hegedűre. Az ön Elégiájánál nem ismerek tökéletesebbet.”) Gautier levele Stravinskyhoz, 1947. Kézirat.

¹⁹² Kettejük együttműködése még az ötvenes években is megmutatkozott, melyet egy 1954-ben, máig kiadatlan torinói koncertfelvétel bizonyít, melyen a szerző vezényletével és Gautier szólójával hangzik el a *Hegedűverseny*. Philip Stuart: *Igor Stravinsky – The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography*. (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1991.) 78. Ezt a művet Gautier 1956-ban nyilvánosan is rögzítette, immár más karmesterrel.

¹⁹³ PM 89. „La melodie est donc le chant musical d'une phrase cadencée”

¹⁹⁴ Stravinsky tagadja, hogy zenéjére direkt módon hatott volna a reneszánsz. *Besz* 334. (Conv 22.)

uralja, hogy az ötvenes évektől Stravinsky haláláig tartó szűk húsz évben összesen négy (a két percnél rövidebbeket is számolva hét) olyan mű születik, amely tisztán hangszeres muzsika, ezek: a *Szeptett*, az *Agon*, a *Movements* és a *Variations*. Fontos említünk még néhány saját, korábbi művének hangszereléseit vagy a Bach-, Wolf- és Gesualdo-földolgozásokat, melyek közül a *Wohltemperiertes Klavier* négy prelúdiumának és fűgájának átirata Stravinsky utolsó műve.

A tonalitással való fokozatos szakítás a hagyományos zenekari felosztásokat is megkérdőjelezi, és a húszas évekhez hasonlóan innentől kezdve alkalmi összeállítások jellemzik a hangszerelést. A tonalitás és hangszerelés közötti kapcsolat tudatos, amely ugyancsak a polifóniára vezethető vissza. „Sok zeneszerző még most sem látja be, hogy jelenlegi szimfonikus együttesünk, a szimfonikus zenekar a harmonikus terc-építkezésű zene teremtménye. [...] Rendkívül nehéz polifon módon írni erre a harmonikus tömbre.”¹⁹⁵

A *Szeptett* és az *Agon* egyfajta átmenetet képez a két korszak: a neoklasszika és a szerializmus között. Előbbi hangszerelése annak a nyilatkozatának tükrében figyelemreméltó, amelyet a *Duo concertant*-nal kapcsolatban már idéztünk,¹⁹⁶ amely a zongora és a vonósok kapcsolatánál kialakuló nem kívánt zenekari hangzás problémáját szemléli. Értekezésünk is ebből a szempontból helyezi vizsgálat alá.

A tízperces *Szeptett*, amelyben három fűvós mellett egy klasszikus zongoranégyes található,¹⁹⁷ éppen azért különleges, mert Stravinsky újból kísérletet tett a zongorás kamarazene hangszerelési dilemmáinak föloldására. A *Duo concertant*-nál tárgyalt problematika alapját a zeneszerzői megnyilvánulásokból kiindulva az képezte, hogy az efféle sokszereplős zongorás kamarazene hagyományosan, a klasszikus-romantikus repertoárban mindig egyfajta „kicsinyített zongoraverseny” dramaturgiát követ.

A *Szeptett* végső soron úgy oldja meg a problémát, hogy nem oldja meg. A hangszercsoportok elkülönülése, „klikkesedése” már az első tételben is, de legfőképpen a harmadikban,¹⁹⁸ a *Gigue*-ben ütözik ki, ahol a vonóstrió és a fűvós-zongora kvartett csoportja csak a darab végén található pár akkordban vesz részt

¹⁹⁵ Besz 354. (Conv 29.)

¹⁹⁶ Lásd jelen fejezet 138. lábjegyzetét

¹⁹⁷ A *Szeptett* hangszerelését Schoenberg Op. 29-es *Szvitje* ihlette, amely szintén zongoranégyes és három fűvós (három klarinét) együttesére épül. A Schoenberg-darab utolsó tétele szintén egy gigue. Lásd Joseph N. Straus: *Stravinsky's Late Music*. (Cambridge University Press, 2004.) 11–18.

¹⁹⁸ A partitúrában csak az első két tétel visel sorszámot.

együtt. A középen elhelyezkedő *Passacaglia* is alapvetően egységenként tekint a hangszercsoportokra: a variációk egyéni arculatának megteremtéséhez használja föl ezek eltérő karakterét. A műben természetesen olyan részletek is találhatók bőven, amelyekben mind a hét hangszer fajától függetlenül mozog, itt azonban az ellenpontozó polifónia az, amely segít a zongorát egy súlycsoportba hozni a többi hangszerrel.

Stravinskynak, aki a nagyzenekari hangzásban is előszeretettel használ zongorát, láthatóan nem okoz lelkiismeretfurdalást, hogy a zongora nem a hagyományos „első az egyenlők között” szerepet kapja, hanem csak ott alkalmazza azt, ahol kifejezetten szükségét látja. Ugyanaz a hozzáállás jellemzi az életpálya első szakaszában már említett *Három japán dal* hangszerelését (2 fl, 2 kl, pf, v4), amely a *Szeptetthez*, fúvós-billentyűs-vonós hangszereket is vegyít (az énekszólám mellett természetesen).¹⁹⁹ Az összeállítás olyannyira alkalmasnak mutatkozott erre a műfajra, hogy 1954-ben Stravinsky ezzel teljesen megegyező együttesre írta át az 1911-ben íródott *Két Balмонт-dalát* (természetesen az énekszólammal együtt).

A *Szeptett* egyik fő új hozadéka, hogy a hangszerek egymással megegyező tulajdonságú zenei anyagot kapnak, azonos artikulációs és dinamikai palettával. Ennek leglátványosabb formájában a *Gigue* fűgái teremtenek alapot, melyben, mint említettük, a hangszercsoportok nem érintkeznek, ám a mozgásformák és a zene milyensége külsődleges jegyek tekintetében egybevághók. Mindez nem elsődlegesen a szeriális szervezés következménye, habár a *Szeptett* esetében talán inkább beszélhetünk egy monotematikus fantáziáról, idéje fixe-ről, mint egy valódi szeriális kompozícióról. A hangszerek indentitásának uniformizálása inkább a fűga kontrapunktikus szövetének következménye: ez az a műfaj, amely nincs tekintettel másra, csak az ellenpontra: a hangmagasságok és az idő kölcsönhatásaira.²⁰⁰

Az *Agon*, az utolsó balett teljes zenekart alkalmaz, amelyek között azonban egészen ritkaságnak számító hangszerek is helyet kapnak – xilofon, kasztanyett és mandolin. Emellett egyedülálló módon a balett három olyan tétellel is rendelkezik, amelyben koncertáló szólóhegedű található, végig előtérben.²⁰¹ Ezúttal azonban egy egészen új szempont is kínálkozik a hegedű dramaturgiai szerepének megközelítésre.

¹⁹⁹ Az együttes modelljét vette át Ravel a *Három Mallarmé-dal* hangszerelésénél.

²⁰⁰ Vö. *Besz* 125 (T&E 24.) „A hangmagasság és a hangközviszonylatok számomra az elsődleges dimenziót jelentik.”

²⁰¹ *Saraband-Step* és *Coda* (első *Pas-de-Trois*) valamint az *Adagio* (*Pas-de-Deux*).

Az *Apollon* történetnélkülisége a *Danses concertantes*-ban érte el végpontját, ahol semmi előírást nem találunk a táncosokra vonatkozóan. Ennél egy fokkal kötöttebb a *Scène de ballet* (*Baletjelenetek*) koreográfiája: történetről itt sem beszélhetünk, viszont két főszereplőt (Dancer és Ballerina) és tánckart (Corps de ballet) különböztet meg a partitúra. Az *Agon* tizenkét – négy férfi, nyolc női – táncost ír elő, és a táncok szereposztása ebből választja ki az adott tétel előadóját, nemek szerint utalva ezekre. A két nem különbözősége ezáltal fölértékelődik a zenei tartalom tekintetében is, hiszen ez az egyedüli támpont, ami extramuzikális értelmezéseket enged meg az egyébként program nélküli balettben. A balett címe a görög tragédiák protagonista és antagonista (főszereplő és ellenfele) kibékíthetetlen (antagonisztikus) küzdelmére utal,²⁰² ami természetesen nem bizonyítja, ugyanakkor meg is engedi azt az értelmezési réteget, amely a két nem közötti versengéssel (koncertálással?) hozható összefüggésbe.

A tizenkét különböző tánc tétel mind-mind különböző szereposztású és hangszerelésű, a négy nagyobb egység között *Prelude*-ök látják el tagolás feladatát. A különböző permutációs lehetőségek között két magántánc foglal helyet, egy férfi és egy női. Ezek hangszerelésében semmi közös nincs; ha így tetszik, ellentétei, ha úgy, kiegészítései egymásnak. Míg a férfi szólótétel (*Saraband-Step*) történetesen egy hegedűszóló, harsona-duó kísérettel, addig a női magántánc fafúvósok kombinációira épül, kasztanyetta-osztinatóval. Meggondolandó tény, hogy a balett másik két koncertáló hegedűs tétele is azokkal a táncokkal párosul, amelyekben férfitáncosból csak egy szerepel a színen: a második egység *Codájában*, ahol két nő, majd a negyedik rész *Pas-de-Deux*-jében, ahol egy nő a társa. Így a szólóhegedű valamiféleképpen a férfitáncos társának tekinthető.

Az elmélet mellett természetesen csak ezzel a balettel érvelhetünk, nem beszélhetünk kategorikusságról. Mindez csupán egy olyan tendencia, értelmezési réteg, amelyhez viszonyítani érdemes bizonyos esetekben, és amelynek nem mondanak ellent a fent bemutatott tények.

A *Pas-de-Deux* képződménye talán az, amely leginkább előre mutat, mind stílárisan, mind instrumentálisan. Tempókezelését tekintve az egyik legszabadabb Stravinsky-darabok közé tartozik, mely szabadság nem csak a beírt gyorsításokban és lassításokban testesül meg: a ritmusviszonyok észlelhető mértékének teljes hiánya az, ami elsősorban a különleges, kadencia-szerű atmoszféráért felelős. A különféle

²⁰² A görög *agon*, *ἀγών* szó szerint tusát, viadalt, versengést jelent. Az *agónia* (haláltusa) ugyanennek a szónak a származéka.

ritmusok bonyolultsága és polifon együttállása föloldja azt a készenléti feszültséget, ami Stravinskyre még a leglassabb tempókban is jellemző volt, és így veszélyesen közel kerülünk ahhoz a bécsies expresszivitáshoz, amelytől az életmű korábbi stádiumaiban tartózkodni vagy elhatárolódni igyekezett.²⁰³ Az ettől kezdve rendszeresen alkalmazott nagyszeptimák és kisonák is leplezetlenül idézik a második bécsi iskola nyelvét, ami természetéből adódóan indukálja a kifejezéstelibb, „érzelemkeltőbb” előadást. Ehhez pedig szabad utat adnak a gyakori „*espessivo*” vagy „*cantabile*” utasítások is.

15. Integráció és dezintegráció

Az életmű legutolsó korszakában jelentősen megnehezedik a vonós-hangszerkezelés elveinek tárgyalása. Habár nagy újdonságot ilyen téren nem tudunk megállapítani, hiszen a komponálási procedúra változásának egyik következménye éppen a hangszerek közötti határ súlyának csökkenése, érdemes áttekinteni ezt a periódust is (ha nem is olyan részletességgel, mint az előbbieken), mert mindazok a kézzelfogható tendenciák, amelyekről eddig szó volt, némiképp megkérdőjeleződnek. A zongoránál való komponálás gyakorlata, mely, mint említettük, Stravinsky egész életére kivétel nélkül jellemző volt, mindig is szerepet játszott egy hangszereléstől független, absztrakt jelleg létrejöttében, hol erősebben, hol gyengébben. Habár Stravinsky szerint a szerialitás nem változtatta meg döntően komponálásában a dallamalkotás technikáját,²⁰⁴ ettől függetlenül azt mondhatjuk, hogy inkább erősített, mint gyengített ezen az absztrakción.

Nehéz erről az időszakról mint korszakról beszélni, mert a művek formátuma, stílusa és hangzásvilága egymáshoz képest is igencsak eltér egymástól, függően attól, hogy hanyadik fokán áll egy Webern-kompozíció felé vezető létrán. Webern hatása talán legátfogóbban a zongorára és zenekarra írt *Movementsben*²⁰⁵ tettenérhető. A cím zongoraversenyt sugall, a zongora azonban egy igazi szólista helyett inkább „*primus inter pares*”-ként foglal helyet a zenekarban, amelyben a hangszerek pár hangból álló gesztusaikba sűrítik tulajdonságaikat, fokozva azt a minőségi intenzitást, aminek jeleire az *Agon* kapcsán már rámutattunk. Az instrumentalitás funkcióját itt

²⁰³ Visszatekintve Stravinsky is a *Pas de deux*-t emeli ki a legértékesebb részletek között. *T&C* 48.

²⁰⁴ *Besz* 240–241. (*M&C* 105.)

²⁰⁵ A cím egyszerre jelent tételeket és lüktetéseket (tempókat) is.

legfőképpen a hangszínek játéka veszi át, mondhatni egy nagy hangszerként kezelve a zenekart a szólistával együtt.

„A darab minden szakaszát egy bizonyos hangszín jellemzi,”²⁰⁶ ami a legkülönbözőbb kombinációk tudatos elkülönítését jelenti, akár a zongora elhagyásával is. A mű öttételes, és minden tételköz egy rövid, tételszám nélküli zongoramentes intermezzóval vezet át a következő tételbe.²⁰⁷ Ezek a hol előjátékként, hol közjátékként, hol summázatként funkcionáló szakaszok külön-külön hangszercsaládokat reprezentálnak: elsőként egy fafúvós együttest, amit vonósok, majd a rezes és végül a teljes zenekar követnek. Ezek foglalják tehát keretbe a zongorát előtérbe helyező tételeket, melyekben a vonósok leginkább megfagyott üveghang-organapontjaikkal és neurotikus gesztusaikkal válnak emlékezetessé. Mindeközben a darabban magas szinten valósul meg a különféle hangszerek integrációja.

Ugyanakkor a szeriális korszak egy „monokróm”-együttessel, mégpedig egy vonósnégyessel is büszkélkedhet, még ha az nem is lépi át a kétperces időtartamot: ez a *Kettős kánon* (14. kottapélda). Tisztán ellenpontozó forma, mint már említettük, ritkán kerül Stravinskynál vonós letétbe, elsősorban amiatt, mert a precíz és konkrét hangképzés és hangindítás, mely a polifónia megérthetőségének alapkövetelménye, egy fúvós hangszer esetében sokkal evidensebb. Ennek kompenzációját találjuk a *Kettős kánon* kottájában: pár kivételtől eltekintve minden vonóváltás helyét Stravinsky egy tenuto- vagy marcato-jellel nyomatékosítja, nehogy elveszék a polifon jelleg átláthatósága. A kis darab zenei jelentőségét tekintve nem több és nem is kevesebb a *Musicalisches Opfer* egy rejtélykánonjánál, és a hangszereléséhez is ugyanennyire lazán kötődik: első vázlatai az *Epitaphiuméhoz* hasonlóan²⁰⁸ fuvola-klarinét duettként indultak el.²⁰⁹ Mindenesetre, hogy Stravinsky végül a vonósnégyes mellett döntött, amit talán egy egységes hangzás elérésére irányuló szándék indokolt, semmiképp sem tekinthető véletlennek.

²⁰⁶ Besz 242. (M&C 107.)

²⁰⁷ E részletek hovatartozása némiképp bizonytalan, hiszen a tételek végét vastag kettősvonal jelzi, viszont a következő tételszámok viszont csak később, egy újabb kettősvonal után kerülnek ki, attacca kapcsolással.

²⁰⁸ Besz 240. (M&C 105.)

²⁰⁹ White 491.

14. kottapéllda, a *Kettős kánon* kezdő sorai

A vonósnégyes-hangzás iránt (újra?) föléledt érdeklődés Stravinskynál a kettőskánon előtt pár évvel, az *In Memoriam Dylan Thomas* című gyász-darabban is megfigyelhető. Ez a darab a tenorszólón kívül két önálló együttest: egy harsona- és egy vonóskvarttet alkalmaz, melyek egymással minden esetben csupán staféta-mód találkoznak: amíg játszik az egyik, hallgat a másik. A harsonák a tisztán hangszeres elő- és utójátékban szerepelnek csak (*Sírató-kánonok*), az ezek által közrefogott vonóskíséretes *Dalban* nem. Így a vonósnégyes az, amelyik összefogja a művet, végig követve azt. Hangszerkezelése egy az egyben a *Kettős kánoné*: a legtöbb esetben marcatók vagy hangsúlyok kísérik a hangindításokat, kiemelve az ellenpontosító ritmikát.²¹⁰

Az *In Memoriam Dylan Thomas* bemutatóján Aldous Huxley, a költő kollégája mondott beszédet.²¹¹ Tíz évvel később az ő haláláról is egy gyász-darabbal emlékezett meg Stravinsky, ami a *Variations / Aldous Huxley in Memoriam* címet viseli. Az ötperces, szípkázó ötletektől hemzsező mű szempontunkból vizsgálva lényeges információkat tartogat, hiszen vonóskara döntő részét képezi a zenekarnak.

Stravinsky szerint „a hangszercsaládok és egyes hangszerek kontrasztáló alkalmazása döntő alkotóeleme a formának, kivált szimmetriáinak és

²¹⁰ Az artikulációs jelzésekről bővebben a második fejezetben lesz szó.

²¹¹ White 457.

fordításainak.”²¹² Ez elsősorban a darab folyamán háromszor előforduló tizenegy-ütemes formai egységre, a három „duodecetre”²¹³ vonatkozik. Az első ezek közül tizenkét szólóhegedűn, a második tizenkét szólóbrácsán szólal meg; e két, sul ponticellóval elkülönített vonós tömbhöz csatlakozik a darab vége felé a harmadik, fúvós szakasz. Ezek a tömbök képezik a darab pilléreit, azonban Stravinsky az ezek között elhelyezkedő legtöbb variációban is valamelyik hangszercsaládot privilegizálja. Sőt azokon a területeken, ahol a teljes zenekar jelen van, a vonós- és fúvóskar csak két alkalommal vegyül egymással számottevően, a többi esetben inkább szólóhangszerek koncertálásáról beszélhetünk.

A három duodecet formailag megegyező zenei anyaga, ám eltérő hangszerelése ugyanakkor bizonyítékkal szolgál arra a már említett tendenciára, hogy nem az instrumentalitás alakítja a zenei anyagot, hanem fordítva. A vonós-fúvós együttesek kontrasztja formai funkcióval bír, és elsősorban a váltakozáson van a hangsúly, nem pedig, hogy mi váltakozik mivel.

E kiélezett ellentét talán legszemléletesebb példánya figyelhető meg a pár évvel korábbi, 1960-as *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum* (*Síremlék Gesualdo di Venosa négyszázadik évfordulójára*) harmadik tételének kezdetén. A *Beltà poi che t'assenti* kezdetű madrigál földolgozásának kezdő sora a vonósenekar és kürt-kvintett között osztja el a zene szövegét, tökéletes chiaroscuro²¹⁴ hatással ötvözve a hoquetus-technikát (15. kottapélda).

²¹² Idézi White 519.

²¹³ White terminusa a tizenkét szólamú szakaszokra. White 516.

²¹⁴ Fény-árnyék hatás (chiaro=világos; oscuro=sötét, ol.).

III

15. kottapéllda, *Monumentum pro Gesualdo*, 3. tétel, 1–4. ütem

E szegregációs kontraszton alapuló hangszerhasználati elv fedezhető fel a *Requiem Canticles*-ben is, ha nem is ilyen radikális módon. A katolikus gyászmise hagyományos tételeinek²¹⁵ részleteiből összeállított mű három instrumentális tételt tartalmaz, az első egy tisztán vonószenei *Prelude*, a második egy tisztán fúvós *Interlude*, a harmadik pedig egy vegyes (ám vonósmentes) *Postlude*. A hangszerelés eloszlása egyáltalán nem törekszik a kiegyenlítettségre, hiszen a régi „osztinátós Stravinskyt” idéző,²¹⁶ minden ízében vonós-szerű *Prelude* után, mely egyike legexpresszívabb tételeinek, végig a fúvós hangszerek dominálnak, természetesen a vokális szólamok elsőbbsége után. A vonóskar úgy sétál ki szép csendben a darabból annak folyamán, mint a *Madame Bovary* elbeszélője (vagy ahogyan egyébként a zongora *A tűzmadárban*).

²¹⁵ A katolikus gyászmise éppen ezidőben esett át gyökeres változtatáson, mind teológiai szemléletét, mind szövegeit tekintve. Várnagy Antal: *Liturgika*. (Abaliget: Lámpás, 1993.) 179–189.

²¹⁶ Osztinátókról lásd *Besz* 352. (Conv 27–28.)

16. Epilógus

A vonósok nem tűnnek el ugyanakkor az életműből. Habár a White-monográfia a művek között nem is tartotta szükségesnek említést tenni róla,²¹⁷ Stravinsky legutolsó zenei alkotása Bach négy prelúdiumának és fúgájának meghangszerelése a *Wohltemperiertes Klavierből*.²¹⁸ Mint zenei teljesítményt nem érdemes méltatni, hiszen az átírás ez alkalommal nem jelentett semmi mást, mint a partitúraként kezelt szöveg szólamainak külön sorba történő hűséges másolását.²¹⁹ A szinte mechanikus munka elsősorban az alkotókedvvel rendelkező, ám erőnlétből lassan kifogyó nyolcvanhét éves zeneszerző grafomániájának és napi rutinjának kielégítését szolgálta.²²⁰ Ami mégis indokolja e darabok említését, egyedül az az aspektus, amiben az átíró gyakorlatilag egyedül élt zeneszerzői jogával: ez pedig a hangszerek megválasztása. A prelúdiumok és fúgák hangszerelése darabonként változik, a prelúdiumok mindig vonós, a fúgák (a h-moll kivételével) mindig fafűvós együttest alkalmaznak. A két együttes kizárólag a sorozatot lezáró e-moll fúga utolsó akkordján találkozódik. A hangszerek szegregációja, amelyet egészen eddig tárgyaltunk, itt, az életmű e jelentéktelen ujjgyakorlatán is maximálisan érvényre jut.

Sokatmondó Stravinsky a sorozat záróakkordját követő megjegyzése: „All dynamix [sic] after Czerny’s »piano solo«.” Vagyis Stravinsky még az általa használt Czerny-kiadás dinamikáin sem változtatott a másolási munka során. Ez az alázatos automatizmus, ahogyan a később tárgyaltakban látni fogjuk, egyáltalán nem egyfajta időskori fáradtság jele, hanem az egész életműre jellemző másolási attitűd summázata, amely a *Pulcinella* és az *Olasz szvit* különböző fázisaiban igazán izgalmas jelenségeket produkál.

²¹⁷ White az első, életrajzi részben említést tesz az átiratokról (*White* 134.), de az életmű tárgyalásánál nem véve ezeket számításba, a Wolf-dalok hangszereléseivel zár, talán szimbolikusabb tartalmuk miatt. (I.m. 147.)

²¹⁸ Az átdolgozott darabok: h-moll prelúdium és fúga az I. kötetből, F-dúr prelúdium és fúga a II. kötetből, cisz-moll prelúdium és fúga az I. kötetből, e-moll prelúdium és fúga az I. kötetből

²¹⁹ „Gyakorlatilag kiolgozatlan formájukban igen kevés, ha egyáltalán valami, ami I. S.” Robert Craft, idézi *White* 134.

²²⁰ „I like to compose [sic] music – much more than music itself. [...] The activity of composing is everything for me.” <https://www.youtube.com/watch?v=JTAvIORDCnU> 6’50” Utolsó megtekintés: 2020. december 15.

Ma már ott tartunk,
hogy még abban sem vagyunk biztosak,
hogy semmi sem biztos.
(Szerb Antal: *Új klasszicizmus*)

Második rész: Elmélet – interpretációs megfontolások

1. Egy szó: interpretáció

Ha Stravinskyt vagy Stravinsky egy művét előadóművészeti vonatkozásban közelítjük meg, megkerülhetetlen szóhasználatunkat az alkalomhoz illőre szabnunk. Lehetetlen nem tudatosítanunk bizonyos fogalmak használatának specialitását, különösen Stravinsky esetében, aki a nyelvet, a szavakat kiemelt figyelemben részesítette. Hogy mennyire így van ez, nemcsak egyedi prozódiai megoldásai bizonyítják, hanem sok egyéb nyilatkozata is, amelyeken minden szerzőség körüli vita ellenére átsüt az etimologizáló hajlam, az írott szöveg iránti személyes rajongás, az átfogó nyelvi kérdésektől egészen a morféma szintjéig.²²¹ Lehetetlen tehát figyelmen kívül hagynunk egy fontos fogalmi megkülönböztetést, amely Stravinsky írásaiban (a húszas évektől egészen a hatvanas évekig) rendre fölbukkan, s amely speciális nyelvhasználati eszköz tulajdonképpen mondanivalóját össze is foglalja e témában. E megkülönböztetés két szót érint: ezek pedig a francia „exécuteur” és „interpréter” igék.

E szópár a francia nyelv mindennapi használatában egymás szinonimája, elsődlegesen ezekkel lehet a zenei értelemben vett „előad” szót visszaadni. Az „interpréter”, magyarosan interpretál, vagyis tolmácsol, amely a legtöbb nemzet zenei szaknyelvében is létező kifejezés, kissé választékosabb, ám mai tartalmát tekintve semmiben sem különbözik a semlegesebb, egyszerűbb „exécuteur” igétől. Stravinsky azonban, mint megannyi másik alkalommal, a szó általánosan használt jelentésénél mélyebbre ás, amely az „interpréter” esetében a zenétől független tolmácsolás fogalmából indul ki. A tolmács vagy tolmácsoló ebben a gondolatrendszerben sokszor úgy jelenik meg, mint aki a szerző és a befogadó közé ékelődve saját kénye-kedve szerint torzítja a „szerző szándékát”: a morális síkon értelmezett előadóból egyfajta idegen betolakodó lesz, aki saját hatáskörét átlépve önkényesen jár el, magát helyezi a szerző elé. Stravinsky nem mulasztja el, sőt több helyen is él az olasz szójátékkal,

²²¹ Robert Craft: *Bravo Stravinsky*. (Cleveland: World Publishing Company, 1967.) 29. Vö. *Besz* 326. (Conv 18.) Továbbá lásd Stravinsky legtöbb címadásának (szonáta, capriccio, koncert, szerenád, szimfónia) sajátos műfaji és etimológiai magyarázatát az *Életem* és a *Besz* megfelelő helyein.

amely a tolmács (traduttore) és az áruló (traditore) hasonlóságára épül – „ami a zene esetében képtelenség, az interpretáló számára pedig a hiúság forrásává lesz, s kikerülhetetlenül a legnevetesegebb megalomániába torkollik.”²²²

A „tolmácsnak” Stravinsky gondolatmenetében így bizonyos szempontból ellentétévé válik a magyarra már sokkal nehezebben fordítható (interpretálható!) exécutant. A szót, amelyet magyarul kivitelező, feladatát végrehajtó, megvalósító jelentésekkel lehet körülírni, franciául ugyan rendelkezik előadóművészeti vonatkozással, közel áll hozzá a vagyont elkobzó, végrehajtó megfelelője is. Zenei alkalmazása bizonyos fokú tárgyilagosságot, szárazságot, hűvösséget áraszt, ennek oka valószínűleg a fogalomhoz kapcsolható „kivégzés” (exécution), melytől csak egy lépés az „exécuteur”, amelynek egyik jelentése: „hóhér”.²²³ Ám Stravinsky éppen mintha emezt állítaná pozitív, követendő példaként szemünk elé: ő az, aki hű marad, nem önkényeskedik, és alázatosan realizálja a művet. „Az előadó [exécutant] értéke éppen azon képességén mérhető le, hogy mennyire látja meg, mi van partitúrában, s nem azt keresi benne makacsul, amit szeretne, ha benne lenne.”²²⁴

Stravinskynak annyiban igaza van, hogy a klasszika és az azt megelőző korszakok nem ismerték a zenei tolmácsolás fogalmát.²²⁵ Még Mattheson is francia terminusokhoz fordul segítségül, amikor a „valamire való zenéhez” szükséges embereket veszi szemügyre, két csoportra osztván őket: olyanokra, „akik a művet kitalálják, megszerkesztik, megcsinálják, megírják vagy előírják (compositeurs), valamint, akik ezt énekelve vagy hangszerekkel előadják (executeurs).”²²⁶ Ebben a környezetben ez a szó tulajdonképpen semmi többet nem jelent annál, mint hogy az énekes vagy hangszeres hangzó anyaggá változtat egy papírra lejegyzett kottát. Stravinsky gondolkodásmódját azonban minden bizonnyal nem Mattheson ihlette meg e tekintetben, hanem sokkal inkább Ravel, akinél ugyanúgy különbséget tesz az „exécuteur” és „interpréter” igék között, az előbbi preferálva.²²⁷

²²² *Életem* 35. (ChrI 76.) vö. PM 69.

²²³ Mattheson például az „exécuteur” alakot használja az előadóra, lásd alább.

²²⁴ *Életem* 71. (ChrI 162–163.)

²²⁵ Az interpretálás előadóművészeti jelentése 19. századi eredmény. Lásd *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. (Párizs: Larousse, 1964.) 395.

²²⁶ Zu einer ieden Vollziehungs-Music werden gemeiniglich zweierley Leute erfordert. Erstlich solche, die ein Werck erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben, (compositeurs) und hernach solche, die es mit Singen oder Klingen vortragen (executeurs).” Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. (Hamburg: Christian Herold, 1739.) 7.

²²⁷ Marguerite Long: *Au piano avec Maurice Ravel*. (Párizs: Julliard, 1971.) 16.

A két elv szembeállítása az előző fejezetben már idézett, proklamációnak is beillő *Gondolatok az Oktettemről* soraiban jelenik meg először.²²⁸ A kétoldalas írás második fele kizárólag a mű és megszólaltatója közötti kapcsolattal foglalkozik. Az 1924-es cikk ugyan angol nyelven jelent meg,²²⁹ eredetije minden valószínűség szerint franciául íródott (Stravinsky még a harmincas évek elején sem beszélt egyáltalán angolul);²³⁰ a terminusokként használt szópár viszont tökéletesen illeszkedik a később megjelent írások nyelvezetébe. Az angol szöveg hűségesen ragaszkodik az „exécution-interprétation” szavakhoz (természetesen „accent aigu” nélküli formákban): a fordító egy esetben sem él a franciában nem létező, semleges „performance” alak használatával.

A mű interpretálása képmásának realizálása; amit pedig én kívánok, az magának a műnek, nem pedig képmásának a realizálása.

Tény, hogy idővel minden zene megszenvedi az *előadást*; ez a tény nem volna baj, ha a torzulás nem mondana ellent a mű szellemének.

Az olyan mű, amely az árnyalatok érzelmeltő alapjának szellemében születik, hamarosan eltorzul, a legkülönbözőbb irányokban; hamarosan formátlanná torzul, jövője anarchikus, *előadói* interpretátoraivá válnak. Az árnyalat igen bizonytalan alapja a kompozíciónak, mert határai még meghatározott esetekben sem rögzíthetők; mert az árnyalat nem zenei tény, hanem óhaj.

Az olyan zenei kompozíció ellenben, amelynek érzelmeltő alapja nem az árnyalatban, hanem magában a mű formájában rejlik, kevés kockázattal kerül *előadóinak* kezébe.

Arra a következtetésre jutottam: ha a súlypont a formában mint a mű kizárólagos érzelmeltő hordozójában rejlik, ha a formába a szerző annyi kifejezőerőt ad, hogy a fölöslegesség érzete nélkül további erő (például az *előadó* személyes hajlama) nem adható hozzá, akkor a zeneszerző tekinthető zenei érzései egyetlen interpretátorának, és az, akit interpretátornak neveznek, *kivitelezővé* válik. [...]

Gondolatainak érzelmi kiaknázása a szerzőre tartozik, eredménye maga a mű; az *előadóra* tartozik a mű *megvalósítása*, a forma előírta módon.²³¹

²²⁸ Igor Stravinsky: „Some ideas about my *Ocuor*.” In: *White* 550–552.

²²⁹ *White* (i.h.) szerint a *The Arts*, Taruskin szerint: a *Chesterian* című lapban. Piero Weiss és Richard Taruskin: *Music in the Western World. A History in Documents. 2nd Edition.* (Belmont: Thomson, 2008.) 389.

²³⁰ *SelCorrII* 295.

²³¹ *White* 551–552.

Az fenti idézet fordításából is látszik, hogy a magyar nyelv nem képes az – ez alkalomból kurziválással kihangsúlyozott – „execute” tövű alakzatokat egyetlen alakban visszaadni, azt a neutrális „előad” mellett a kedvesebb „megvalósít” és a szárazabb „kivitelez” szavakkal helyettesíti, attól függően, mikor milyen környezetbe kerülnek.

Stravinsky²³² szövegéből az derül ki, hogy az általa választott neoklasszikus út szorosan összefügg darabjainak előadásmódjával, és arra buzdítja, hogy a közvetlen zenei eseményekre, úgymond a formára irányítsák a figyelmet. „Ez a fajta zene semmi másra nem vágyik, minthogy önmagában kielégítő legyen.”²³³ A fenti szavakból bizonyos félelem vehető ki – félelem attól, hogy egy darab csak akkor bizonyulhat értékállóknak, ha szervező ereje nem a kottában jelezhetetlen „érzelmi alapokon” nyugszanak, hanem csakis a hangok organikus egymásutánján. Mindebből azonban nem következik, hogy ez a fajta zene nem keltene vagy kelthetne érzelmeket a hallgatóban; mindazonáltal ezeket nem az előadó hozza létre a hallgatóban, hanem indirekt módon maga a forma okozza, ennél fogva sokkal összetettebb érzelmekről van szó. Hasonlással élve: az előadó (kivitelező) szerepe csak annyi, hogy gondosan, megfelelő módon elültesse a zeneszerzőtől kapott magokat, melynek növekedését nem befolyásolhatja. Tehát úgymond ne próbálja meg hagyományos muzikalitása szerint értelmezni a művet, mögöttes tartalmat, narratívát keresve benne, így

vérmérsékletének megfelelően többé-kevésbé pusztán a formát teremtő érzéseket adja majd vissza. Ezek pedig létrehozzák a formát.

Ez esetben a zene idővel, a számtalan *kivitelezéssel* elkerülhetetlenül elszenvedett torzulás természetes útján halad; ezt az utat a mű formája jelöli ki. Így a torzulás nem mond majd ellent a zene szellemének, mert a *kivitelező* egyetlen útmutatója a forma lesz.²³⁴

Az utóbbi pont egyik lényeges eleme, hogy elismeri: az úgynevezett „torzulás” (deformation) elkerülhetetlen, mi több: természetes folyamat, amit nem lehet, és nem is kell megakadályozni olyan esetben, ahol a mű lényegét, a „zene szellemét” nem érinti.

²³² „Stravinsky – or whoever was ghosting for him at the time” Taruskin: „Stravinsky’s *Poetics* and Russian Music.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*. i.m. 432.

²³³ White 552.

²³⁴ I.h. Az eredetiben kurziválás nélkül.

Több, mint tíz évvel később, az *Életem* harmadik fejezetében Stravinsky már mint kidolgozott, létező elvről emlékezik meg, amikor Pierre Monteux-t dicsérve azt írja: „Igen pontosan *szólaltatta meg* [újabb magyar változat az „exécuter” igére!] partitúrámat. Ennél többet nem is kívánok egy karmestertől, mert ha bármi másat tesz, az azonnal »interpretálássá« válik, ettől pedig irtózom.”²³⁵ Kifejtés nélkül marad azonban, pontosan mit értsünk „bármi más” alatt – ennek megfejtésére később térünk vissza.

Pár évvel az *Életem* kiadása után Stravinsky a *Poétique musicale* hat leckéjéből az utolsót teljes egészében (az *Epilógust* nem számítva) az előadás kérdésének szenteli. Sarkosan megfogalmazott mondanivalójának és szerzőségi bonyodalmainak köszönhetően a kritika máig erős távolságtartással kezeli a művet, ám a *De l'exécution* című fejezetet, amelyet Taruskin ugyan egyrészt egész egyszerűen „beképzelt és dogmatikus prédikáció” szavakkal aposztrofál, ugyanő mégis teljes egészében hitelesnek ismeri el – pontosabban vakmerő iróniával az egyetlen olyan résznek nevezi, amely a könyvben Stravinsky saját gondolatait közli.²³⁶ A fejezet ugyanakkor épp amiatt érdekes, hogy megszokott szigorúsággal ellentétben sokkal elfogulatlanabban és konstruktívabban közelíti meg a témát, mint elődei.

A rövid bevezető bekezdések után, melyek tudatosítják, hogy a zene absztrakt módon, „papírra vetve vagy emlékezetünkben őrizve azelőtt létezik, hogy előadták volna,”²³⁷ Stravinsky mindjárt előveszi vesszőparipáját, az előadás és az interpretáció kérdését, ám mintha ő maga is elmélkednék a szavakon, ízlelgetve azokat, egyelőre elméleti síkon maradva.

Az interpretáció fogalma olyan korlátokat sejtet, amelyek az előadó számára állíttatnak, vagy amit emez magának állít saját gyakorlatában, amely nem más, mint a zene közvetítése a hallgatóhoz.

Az előadás fogalma egy határozott szándék szigorú megvalósítását jelenti, és ami e szándéknak a rendelkezésében merül ki.

²³⁵ *Életem* 35. (ChrI 75–76.)

²³⁶ Taruskin, „Stravinsky's *Poetics* and Russian Music.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*, i.m. 488. Taruskin egyrészt az ötödik fejezet második felének bizonyítható idegenkezűsége (szerzője Pierre Souvtchinsky), másrészt az előző fejezetekben használt hivatkozásokra (Valéry, Maritain, Souvtchinsky, Chesterton) céloz.

²³⁷ *PM* 143.

E két elv – az előadás és az interpretálás – konfliktusa minden hibának, minden vétségnek, minden félreértésnek a gyökere, amely a mű és a hallgató közé ékelődik, és amely letéríti az üzenetet a helyes útról.²³⁸

Taruskin a fenti idézetet provokatív együgyűséggel értelmezi: „»execution« (good) and »interpretation« (bad)”.²³⁹ Ha azonban szigorúan magát a szöveget nézzük, abból ilyesmi nem olvasható ki, hiszen aszerint a „konfliktus” az, amiből minden rossz ered, nem pedig egyedül az interpretálás fogalma. Taruskin a továbbiakban így narrálja az eredeti szöveget: „amíg az előbbi [az előadás] »egy határozott szándék szigorú megvalósítására vonatkozik, amely *semmi egyebet nem tartalmaz, mint amit az kimondottan parancsol*,« addig az utóbbi [interpretáció] helyezkedik el »minden hibának, minden vétségnek a gyökerénél [...]».«²⁴⁰

Taruskin félreértésének alapja tehát nemcsak a kissé pontatlan és hivalkodóan túlzó angol fordítás (az ehelyütt dőlttel kiemelt mondatrész egyik szava sem követi pontosan a francia eredetit),²⁴¹ hanem ő maga is szándékosan sarkít – interpretál (rosszul).

A két szó fölött a szöveg nem ítélezik ilyen fekete-fehéren, a fogalmak közti határvonal néhol mintha el is mosódnék: „Minden interpretátor szükségképpen egyben előadó is. Fordítva viszont nem igaz.”²⁴² Vagyis az „exécution” szó Stravinsky olvasatában is néha gyűjtőfogalomként jelenik meg, mely néha egyszerűen előadást, néha viszont speciálisan, a szigorúbb értelemben használt, „mű szelleméhez” hű megvalósítást, kivitelezést jelent.

A szópár tovább közeledik egymáshoz, amikor az előadó bátorítást nyer arra, hogy a kotta pontos olvasásán felülhelyezkedjék, és tehetsége szerint alakítson azon:

²³⁸ PM 144.

²³⁹ Taruskin, „Stravinsky’s *Poetics* and Russian Music.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*, i.m. 433.

²⁴⁰ I.m. 433–434. „The former implying »the strict putting into effect of an explicit will that contains nothing beyond what it specifically commands,« and the latter lying »at the root of all the errors, all the sins, all the misunderstandings that interpose themselves between the musical work and the listener.«” Taruskin e gondolatot még (legalább) két helyen szórul-szóra megismétli. Lásd: Taruskin: „Not Modern and Loving It.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*, i.m. 130, valamint Taruskin: „Stravinsky and Us.” In: Uő: *The Danger of Music*, i.m. 440.

²⁴¹ „La notion d’exécution implique la stricte réalisation d’une volonté explicite et qui s’épuise dans ce qu’elle ordonne” PM 144.

²⁴² PM 67.

Magától értetődő, hogy az előadót egy olyan kotta elé helyezem, amelyben a szerző szándéka határozott, és amelyen egy világosan megalkotott szöveg jegyei mutatkoznak. Ám bármily aprólékosan is légyen lejegyezve egy zene, és bármennyire biztosítson a tempók, hangszínek, kötőívek, hangsúlyok, stb. jelöléseinek minden kétértelműsége ellen, mindig tartalmaz olyan rejtett elemeket, amiket hiába próbálunk körülírni, mivel a verbális dialektika képtelen teljes mértékben körülírni a zenei dialektikát. Ezek az elemek tehát az élménytől függenek, a belső megérzéstől, egyszóval a tehetségtől, azétól, aki a zene megszólaltatására [présenter] törekszik.²⁴³

Ez a gondolat évtizedekkel később a *Conversations* sorai között nyer megerősítést: „Nem hiszek abban, hogy a stílus teljes vagy maradandó jegyeit merő notációval érzékeltetni lehet. Bizonyos elemeket mindig szegény előadókra kell áthárítani.”²⁴⁴ A kotta tehát kiindulópont, de a notáció nem rendelkezik azzal a felsőbbrendűséggel és elégségességgel, amelyet Taruskin a fejezet már idézett bevezető bekezdéseire hivatkozva Stravinsky szájába ad.²⁴⁵

Az interpretáció fogalma is tovább körvonalazódik és differenciálódik, mivel egy bizonyos ponton különbség tétetik „jó” és „rossz” interpretátorok közt: „A rossz interpretátorok miatt nem szabadna elfelednünk a jókat. Ez így is van, bár hozzátésem, hogy a rosszak vannak túlsúlyban, és hogy a virtuózok, akik valóban és becsülettel szolgálják a zenét, sokkal ritkábbak, mint azok, akik a zenét kényelmes karrierjük építéséhez fogadják föl szolgálni.”²⁴⁶ A súlypont, az igazán vízvázlasztó határ tehát a kivitelező és interpretátor megkülönböztetésétől átkerül a jó és rossz interpretátor (interpretátor és „interpretátor”) közé.

A későbbiekben az interpretátor egyenesen fölébe kerekedik az előadónak:

A karmestereknek, az énekeseknek, a zongoristáknak, az összes virtuóznak tudnia vagy emlékeznie kell, hogy az elsődleges feltétel, amit mindenkinek teljesíteni kell, aki csak a megtisztelő interpretátori cím elnyerésére törekszik, az főként a hibátlan előadóként való lét. A tökéletesség titka mindenek előtt abban rejlik, hogy tudatában legyen a törvénynek, amit az előadott mű ír elő. [...] Ez az

²⁴³ I.h.

²⁴⁴ *Besz* 371. (*Conv* 121.)

²⁴⁵ „The *leçon* starts by affirming the primacy and the adequacy of notation.” Taruskin, „Stravinsky’s *Poetics* and Russian Music.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*, i.m. 488.

²⁴⁶ *PM* 68.

engedelmesség megkíván egy fajta hajlékonyságot, ami pedig a szakmai tudással együtt megköveteli a hagyomány iránti érzéket és egy mindent átívelő arisztokratikus kultúrát, amelyek nem sajátíthatók el teljes egészében.

Ezt az engedelmességet, és ezt a kultúrát várjuk el egy alkotótól, és bizony jogos és természetszerű ugyanezt várni az interpretátortól. Mindketten meg fogják találni a szabadságot a szigorú korlátok között, és végeredményben, ha nem is első pillanatban, a sikert – az igazi sikert, azoknak az interpretátoroknak a jogos jutalmát, akik úgy engednek teret a legragyogóbb virtuozitásnak, hogy megőrzik gesztusaik szerénységét és kifejezőmódjuk letisztultságát, melyek a vérbeli muzsikusi ismertetőjegyei.²⁴⁷

A „tisztá és egyszerű értelemben vett előadó,”²⁴⁸ akiről a fejezet végére egyre inkább úgy tűnik, hogy csak elméletben létezik, eltűnik, és átadja a helyét az interpretátornak, aki mint a zeneszerző társa jelenik meg, aki a két véglet, a túl fegyelmezett és a túl szabad között talál arany középútra. Egyik Erwin Steinhez írt levelében is így fogalmaz Stravinsky: „a túlzott merevség és a tévúttól való mértéktelen aggodalom egy átfogó feszélyezettséget és unalmat okoz, mely ugyanolyan sajnálatos, mint a túl sok szabadság vagy »interpretáció«.”²⁴⁹ A szóhasználat a fentiekhez képest némileg zavaró lehet, ugyanakkor az idézőjel használata segít a helyes értelmezésben.

Az e szavakkal való kiélezett küzdelem Stravinsky interjú-köteteiben javarészt csillapodik, hiszen ott az értékes angol terminus, a „performance” látszólag elvágja a gordiuszi csomót. Robert Craftnak azonban alkalmat adott arra, hogy szembesítse saját tételeivel Stravinskyt, aki több évtizedes távlatból tekint vissza rájuk. A zene előadásának kérdése a *Conversations* vége kap helyet (*The Performance of Music*), ahol az életmű nagy részét maga mögött hagyó zeneszerző újból pedzegetni kezdi a neki nyugtot nem hagyó kérdést:

Sokszor mondtam, hogy zenémet „olvasni” kell, „megszólaltatni”, de nem „tolmácsolni”. Továbbra is ezt mondom, mert úgy vélem, nincs benne semmi,

²⁴⁷ PM 147–148.

²⁴⁸ PM 67.

²⁴⁹ Stravinsky levele Erwin Steinhez (1953. november 27.) „Too much rigidity and an excessive overcaution not to go astray create a general uneasiness and dullness which is as detrimental as too much liberty or »interpretation«.” *SelCorrIII* 379. Idézi Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (Oxford: Clarendon Press, 1994.) 384.

ami tolmácsolásra szorul (ez nem szerénykedés, hanem szerénységgel próbál lenni). Azt fogja ez ellen fölhozni, hogy zenémben a stílári kérdéseket nem jelöli egyértelműen a kotta; stílusom tolmácsolást igényel. Ez igaz, és ezért tekintem hanglemezeimet a nyomtatott kotta kiegészítőinek. De ez nem az a fajta „tolmácsolás”, amelyre a kritikusaim utalnak.²⁵⁰

Stravinsky ismét másutt megjegyzi, hogy „én magam szeretek minél kevesebbet az előadókra bízni.”²⁵¹

Mindez kiválóan rámutat arra az ellentmondásra, amely az eddigi idézetek között feszült, és voltaképpen arra is, hogy az ellentmondás magukból a szövegekből nem föloldható, föloldani kizárólag a megérteni vágyás szellemében értelmezve lehet. Ehhez a következő segédeszközök állnak rendelkezésünkre:

(1) Lényeges, hogy a szövegeket saját kontextusukban olvassuk, megvizsgálva, hogy az azóta eltelt idő mennyiben változtatott jelentésük élességén. Hiszen kontextusuk, a korszak előadói gyakorlata (praxis), éppen Stravinsky életútja alatt változott meg igen jelentősen. Ma, amikor kimondottan a háború előtti előadói tradíciók fölértékelődésének és rekonstrukciós próbálkozásainak vagyunk tanúi, más csengése van azoknak a szavaknak, amelyek a szigorú kottaolvasást szorgalmazzák, illetve a hitelesség és a hitelességre való törekvés fogalmaira is új definíciók születtek.

(2) Stravinsky híres grafomániája ellenére (pontosabban éppen ezért) műveinek notációja rengeteg kérdést vet föl. Az egyes művek revíziói, átdolgozásai során kialakult apró eltérések válaszutak elé állítják az előadót, melyek pusztán a kotta alapján nem orvosolhatók. Elsősorban a hegedűművek vagy hegedűt foglalkoztató részletek tükrében utána kell járnunk, hogy ez mennyiben igaz, illetve írásainak egyéb részleteiben keresnünk kell a fenti elmélkedések gyakorlati megvalósítására vonatkozó utalásokat.

(3) Eddigi fejtegetéseink alapján már látható volt, hogy Stravinsky szigorú értelemben vett „kivitelezője” voltaképpen csak elméleti síkon létezik, legfeljebb a gépzongora az, ami a fogalom követelményeinek megfelel. Élete legnagyobb részében

²⁵⁰ Besz 368. (Conv 119.) „I have often said that my music is to be »read«, to be »executed«, but not to be »interpreted«. I will say it still because I see in it nothing that requires interpretation (I am trying to sound immodest, not modest). But you will protest, stylistic questions in my music are not conclusively indicated by the notation; my style requires interpretation. This is true and it is also why I regard my recordings as indispensable supplements to the printed music. But that isn't the kind of »interpretation« my critics mean.”

²⁵¹ Besz 341. (Conv 112.) „I myself am inclined to leave very little to the performers.”

hús-vér zenészekkel dolgozott, akiket szerzői tekintélyével instruálnia kellett. Magától értetődő, hogy hangfelvételeit megvizsgáljuk abból a szempontból, amelyet ő kifejezetten nekik tulajdonít, tekintettel arra, hogy hegedűs partnereire milyen hatással volt a tény, hogy vele és az ő darabjait játsszák.

2. Hitelesség és kontextus

Stravinsky, mint láttuk, rendkívül érzékenyen reagált műveinek előadására. Ez egyáltalán nem tekinthető különlegesnek a Beethoven utáni zenében,²⁵² sőt a barokk,²⁵³ vagy késő reneszánszban sem.²⁵⁴ A speciális előadói gyakorlatok írásbeli rögzítésének vagy előírásának nagy hagyománya van tehát, vizsgálata a közérdeklődést és a szakirodalmat tekintve mégis inkább legnagyobbbrészt a barokk és klasszikus korszaknál merül föl. Az érdeklődést egyrészt a mai koncertélettől látványosan, kézzelfoghatóan eltérő tényezők okozzák (korhű hangszerek, hangolás), másrészt a vita, melyet az írásbeli dokumentumok valóvá váltásának elvi és gyakorlati problémái gerjesztenek. A zenéről való írás kérdése közismerten paradoxont rejt magában, és amíg a zeneoktatás nem könyvből, hanem személyesen, gyakorlati síkon folyik, meg is marad ez a feloldhatatlan ellentmondás. A huszadik század esetében, amely bővelkedik a hangfelvételek sokaságában, első pillantásra túljutunk az elmélet és a gyakorlat között húzódó szakadékon, ám hamar rájöhethünk, hogy ezzel még korántsem értünk célba. Fölvetődik ugyanis egy újabb kérdés: azzal, hogy korabeli felvételekhez van hozzáférésünk, a darabot akár magának a szerzőnek az interpretációjában hallhatjuk, mihez kezdünk? Történeti megállapításokon túl – konstatálva a megváltozott szokásokat – miként lehet hatással előadásunkra egy ilyen hanganyag, akár film? És egyáltalán miért érdeklődünk azután, hogy a szerző hogyan játszhatta művét? Mindezen kérdések fölfejtéséhez egy mondhatni mágikus fogalmat kell szemügyre vennünk, mely nem más, mint a hitelesség.

²⁵² „Verdi életrajzát olvasva Stravinsky aláhúzza: »Verdi [...] nem tolerálta zenéjének legkisebb módosítását sem, az emberek csikorgathatták a fogukat.« Charles M. Joseph: „Letters, Books, Private Thoughts.” In: Uő: *Stravinsky Inside Out*, i.m. 218.

²⁵³ Vö. François Couperin: „Préface.” In: Uő: *Pièces de Clavecin III*. Ed. Gát József. (Editio Musica Budapest, Z. 40008.) 2. „Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées: et qu’elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu’on n’observera pas à la lettre, tout ce que j’y ay marqué, sans augmentation ni diminution.” (Kijelentem, hogy darabjaim kizárólag úgy adhatók elő, ahogyan jeleztem: és a legkisebb hatást sem fogják tenni a jó ízlésű emberekre, amíg az emberhez nem jut el szó szerint minden, amit jeleztem, bármiféle módosítás nélkül.)

²⁵⁴ Lásd Frescobaldi az olvasóhoz („Al lettore”) előszavait művei előtt.

A magyar szó etimológiai vizsgálata nagyszerűen mutat rá a fogalom (egyik) jelentésére: hiteles az, ami hitelt érdemel, aminek hiszünk. Amit biztosan tudunk, nem igényel hitet; ekkor tényről beszélünk. A hitelesség egyik fő tulajdonsága, hogy feltételez egy közvetítőt a hívó és a dolog között, ez pedig a hitelesítő: személy, tárgy vagy akár egy tény, amely által a dolgot elhisszük, vagy hiszünk neki. A fogalom latin (vagy görög) eredetű megfelelői, az autenticitás vagy autentikusság szavak eredete ezzel szemben a dolog eredetiségére, valóságára mutatnak rá.²⁵⁵ Miközben a fogalom két alakja a köznapi használatban rendszerint egymás szinonimája, etimológiájukban megfigyelhető közöttük egy finom, árnyalatbeli különbség. A magyar változat – a hitelesítő hitelességétől függően – sokkal nagyobb részben vonz egy szubjektív megközelítést, míg az autenticitás inkább az igazság fogalmához közelít, egy abszolút, tekintélyelvű jelentésre tartva igényt. Ez az abszolútra törekvés olyan elem, amellyel a modern filozófia – „elveszvéen az általános szkepticizmus futóhomokjában”²⁵⁶ – nehezen birkózik meg. „Tényleg akarunk még autenticitásról beszélni?”²⁵⁷ – kérdezi Taruskin félkomolyan *Text & Act* című, összefoglaló jelentőségű esszégyűjteményében, melyben azután több száz oldalon keresztül foglalkozik a témával, megkérdőjelezve megannyi huszadik századi mozgalom jelszavának érvényességét. Autenticitás az ő olvasatában nem egyenlő többek között sem a historizmussal,²⁵⁸ sem a kontextualizmussal,²⁵⁹ sőt

több annál, mint hogy csupán azt mondod, amit gondolsz. Ez nem több pusztán őszinteségnél, ami Stravinsky szerint „egy *sine qua non*, de ugyanakkor semmire sem garancia.”²⁶⁰ Kevés erkölcsi súlyt hordoz, ha egyáltalán valamennyit. [...] Autenticitás tudni, hogy mit gondolsz, és honnan jön ez a tudás. És, még ennél is több, autenticitás tudni, ki vagy, és eszerint a tudás szerint cselekedni.²⁶¹

A zene világát tekintve legfőképpen két témakörben merül föl a hitelesség problematikája. Az egyik az írott szöveget, azaz a kottát érinti, a másik az előadás viszonyát (hűségét) az előadott darabhoz. A kottakiadás hitelét megalapozó módszerek

²⁵⁵ Authentikosz (αυθεντικός): igazi, eredeti, elsődleges (gör.)

²⁵⁶ II. János Pál pápa: *Fides et ratio. A hit és az ész kapcsolatának természetéről*. (Budapest: Szent István társulat, 1999.) 14.

²⁵⁷ Taruskin: „Pastness of the Present and the Presence of the Past.” In: Uő: *Text and Act*, i.m. 90.

²⁵⁸ Taruskin: „The Limits of Authenticity.” In: Uő: *Text and Act*, i.m. 74.

²⁵⁹ Taruskin: „Pastness of the Present and the Presence of the Past.” In: Uő: *Text and Act*, i.m. 93.

²⁶⁰ *Besz* 333. (*Conv* 108.)

²⁶¹ Taruskin: „The Limits of Authenticity.” In: Uő: *Text and Act*, i.m. 67.

vagy elvek vitája mindennapjaink részét képezi, amely vita a naponta megjelenő különböző új kiadások különböző szövegében ölt testet. A hiteles szövegért vívott harc kézzelfoghatóan jelen van még az Urtext a kiadványok között is: valahol az utolsó kézirat, néhol a szerző életében már kinyomtatott kotta dominál, mások figyelembe veszik a szölamanyagok korabeli másolatának bejegyzéseit, ismét mások egy bizonyos facsimile alapján adják közre a szöveget és így tovább. Craft szerint „a legtöbb ember, hozzám hasonlóan az első, az eredeti őrzője; az abszolút kezdetet keressük, az *echt* előadást, Stravinskynál mégis az ellenkezője igaz: mindig a legfrissebben fölülvizsgált az autentikus és a legigazabb.”²⁶² E vallomás az „utolsó kézjegynek” ad hitelt, amire Craftnak jó oka volt: a későbbiekben látni is fogjuk, hogy miért. Bár Stravinsky esetében igaz, hogy a többszörös revíziók után a legtöbb műből jelenleg csupán egyetlenegy autorizált kiadás létezik (hála a jogdíjak érvényességének), a gyakori sajtóhibák, a különféle szerzői felvételek és átdolgozások egyéb ellentmondásai mégis arra sarkallják az embert, hogy több forrásból informálódjék, és ne egyszerűsítse le a kérdést, ahogyan Craft.

A hiteles előadás vitája ugyancsak nagy múltra tekint vissza, melyben hol a „Werktreue”, hol a „szerző szándéka” (intencionalizmus), hol a hagyomány, hol a kottahűség kerül előtérbe – melyek közül ez utóbbi, a zenei „sola scriptura” elve a leginkább következetes, ám a közreadási elvek széles spektrumából látszik, hogy ugyanakkor a legkönnyebben cáfolható is.

A „sola scriptura” mellett szóló érvet, vagyis a kottán kívüli források mellőzését tovább gyengítik a revíziók és a partitúrákba utólagosan bevezetett privát bejegyzések és az előbbieken említett, a kotta elégségességét tagadó kijelentések miatt is.²⁶³ Soulima Stravinsky szerint [a húszas-harmincas években] célzottan kevés előadási jel kerül be a kottába, mivel édesapja „nagyon bizalmatlan volt a karmesterekkel és előadókkal; [...] félt beírni bármit. Azt mondta: »Ha beírok egy crescendót, még eltúlozzák nekem, inkább nem is írok be semmit.«”²⁶⁴

A szerzői példányok elemzése és publikálása valószínűleg a Stravinsky-kutatás előtt álló legizgalmasabb feladat. Charles M. Joseph a *Duo concertant* szerzői bejegyzéseit elemezve állapítja meg, milyen kevés az, ami a nyomtatott kottában

²⁶² Maroth, Frederick J.: „Stravinsky the Conductor.” *Stravinsky Conducts Stravinsky. Concert Performances 1951–1957*. CD kísérfüzet. (Kalifornia: Music and Arts Programs of America, 2013. CD-1211) 13.

²⁶³ Lásd 68. oldal.

²⁶⁴ Taruskin: „Did He Mean It?” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*, i.m. 496.

található.²⁶⁵ „A zeneszerző jelölte a sajtóhibákat saját partitúrájában – olyan hibákat, amelyek átkerültek a publikált változatba. Az állítólagos »előadó« [exécutant] számára talán legfontosabb levegővételeket, hangsúlyokat, az eredeti metronómhoz képest lévő gyorsításokat és lassításokat Stravinsky mind-mind jelölte” abban a példányban, amiből játszott.²⁶⁶ „Efféle dokumentumok megerősítik, mennyire átkozottul pontosan szerkesztett kiadások szükségesek Stravinsky zenéjéből, ha kortárs előadók el akarják találni a szerző szándékát.”²⁶⁷ A szerző szándéka másfelől viszont az, hogy az előadó a hangfelvételekből informálódjék, éppen ezért ajánlja ezeket a kotta kiegészítéseként²⁶⁸ – amivel egyértelműen az a célja, hogy az új műveknek előadói hagyományt teremtsen, azt a hagyományt, amely voltaképpen minden zenedarab előadásához nélkülözhetetlen. Azok a szöveghelyek tehát, ahol Stravinsky a kottahűség fontosságát hangsúlyozza, lényegében a mai közfelfogást tükrözik, ezért nem érdemes nagyobb jelentőséget tulajdonítani nekik, mint amit érdemelnek.

Hagyományosan tehát akkor neveztünk hitelesnek egy előadást, ha az előadó hű volt az előbb említett elvekhez – vagy legalábbis egyikükhöz. A zeneesztétika mai, posztmodern szemlélete szerint azonban ezek tekintélye kétségtelenül megingott (így a hitelességé is), és egyelőre senki sem vállalkozik annak helyreállítására. Azzal, hogy Somfai László például kimondja, hogy „a Bartók-zene legnagyobb megszólaltatója valóban maga Bartók volt,”²⁶⁹ kétségtelenül meggyőző hitvallást tett, ám ez a kijelentés egy szükségszerű lezártaságot is sugallhat. Habár Bartók előadóművészeti érdemei messze felülhaladják zeneszerző kollégáit, félrevehet e mondat akképpen történő értelmezése, hogy minden későbbi előadás valamilyen szempontból szennyezi azt az ősforrást, amelyet teljes egészében csak az alkotó láthat át. Érdemes inkább úgy tekintenünk egy műalkotásra, mint egy játék szabályzatára, melynek korlátait az alkotó ugyan kijelöli, de sohasem lehetünk biztosak abban, hogy idővel egy játékos nem jön-e rá majd új és jobb taktikákra, amelyekre a szabályok alkotója nem is gondolt. Félreértés ne essék: a játékos nem a szabályokat fogja módosítani, azok keretén belül maradva is kihasználhat újabb és újabb lehetőségeket. Minél jobb egy játék, annál több ilyen lehetősége lesz.

²⁶⁵ Charles M. Joseph: „Letters, Books, Private Thoughts: Reading Between the Lines.” In: *Uő: Stravinsky Inside Out*, i.m. 216.

²⁶⁶ I.m. 217.

²⁶⁷ I.m. 218. Lásd még Soulima Stravinsky kommentárját a *Duo concertant* első tételéhez, i.m. 93.

²⁶⁸ *Besz* 368. (*Conv* 119.)

²⁶⁹ Somfai László: „Bartók zongorázik.” In: *Bartók at the Piano. Magyar nyelvű ismertető*. CD kísérőfüzet. (Budapest: Hungaroton, 1991. HCD 12329.) 20.

Tegyük hozzá, mindez a diskurzus elsősorban elméleti körökben zajlik, gyakorlati síkon széttekintve legtöbb esetben egy-egy előadás végső formáját nem zenefilozófiai érvek alakítják ki. Újdonságként talán annyi állapítható meg, hogy hivatalosan már a régizene-mozgalom is visszautasítja az autenticitásra való törekvést: a „történeti hitelesség” helyett „történeti tájékozottság” szerepel célkitűzései között.²⁷⁰ „A hitelesség lényege, hogy a mű és interpretációja közötti természetes összhangot biztosítsa. Nem öncélú történetieskedésről van tehát szó: a történeti szempontok is a zene szolgálatában állnak.”²⁷¹ A hitelesség ideálja összességében, ha meglazulni látszik is, a mai napig az előadói gyakorlat gerincét alkotja, valamint alapvető identitásképző és megkülönböztető erővel bír más műfajokkal szemben. Tulajdonképpen csodálatra méltó az az összetartás, amellyel minden pluralizmus és relativizmus ellenére a komolyzenei közösség (intézmények, előadók és hallgatóság kölcsönhatása) a mai napig egyensúlyban tartja a műfaj határait, és kiveti maga közül azt, amelyik túllép ezeken.

3. A zene mint nyelv

A zene egy nyelv. Legalábbis ez az implicit feltevése, hacsak nem explicit kijelentése sokaknak, akik beszélnek és írnak róla. Ennélfogva úgy tudjuk, hogy a zenének jelentése van, bár látszólag nincs két szaktekintély, amelyik megegyezne, mi is az a jelentés. Következésképpen remek lehetőségek nyílnak beszélgetni azon, mit mond a zene és hogyan, valóban, akármit mondhat. Ám mindezen vitákban egy kérdés ritka, már ha valaki egyáltalán megkérdezte: Ha a zene egy nyelv, akkor ki beszél?²⁷²

A szerző? A mű? Az előadó? A kotta? Stravinsky mintha megkerülné a kérdést, legalábbis Taruskin olvasatában, aki szerint „a dehumanizált és geometrikus művészet szándéka szerint voltaképpen senki sem beszél;”²⁷³ hiszen Stravinsky az emberek „csodálatát azzal váltotta ki, hogy amennyire csak emberként lehetséges, egy két lábon

²⁷⁰ Nicholas Wolterstorff: „Review of Kivy’s Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996. tavasz): 198.

²⁷¹ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. Ford. Karasszon Dezső. (Budapest: Zeneműkiadó. 1978.) 293.

²⁷² Edward T. Cone, idézi Taruskin: „Pastness of the Present and the Presence of the Past.” In: *Uő: Text and Act*, i.m. 135.

²⁷³ I.m. 136.

járó gépzongorává változtatta magát.”²⁷⁴ E szellemes állításokhoz azonban az is szükséges, hogy e zenére úgy, ahogy van, a „dehumanizáció”, embertelenség, elidegenítés bélyegét süssük rá, ami meglehetősen felületes és leegyszerűsítő; Taruskin maga is egy másik esszéjében T. S. Eliot nevezetes platinarészecskéjére²⁷⁵ hivatkozva a „deperszonalizáció” fogalmával váltja ki a pejoratív csengésű szót.²⁷⁶ Másrészt a gépzongora jelenléte Stravinsky életművében bármilyen szimbolikus, éppoly rövidéletű is, így igazságtalan lenne annak túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítani. Összesen egy olyan mű létezik (Az 1917-es *Pianola-etűd*),²⁷⁷ amelyet Stravinsky eredetileg is erre a hangszerre írt (később ezt is élő együttesre, zenekarra hangszerelte át), és meglevő műveinek gépzongora-átiratai is leginkább pedagógiai célzatúak, nem pedig a tökéletesítés szándékával készültek.²⁷⁸

Stravinsky írásában következetesen beszél a zenéről mint nyelvről.²⁷⁹ Dushkin egyik anekdotája is erről tanúskodik:

Meglepődtem, amikor zenekedvelő barátom ezt mondta nekem: „Természetesen csodálom és becsülöm Stravinskyt, és leveszem előtte a kalapom, de meg kell mondanom, hogy a zenéje érthetetlen számomra. Ez nem az én nyelvem.” Elmondtam Stravinskynak ezeket a szavakat, aki kíváncsi volt, hogy mit mondott az illető. „Természetes, ez nem az ő nyelve”, mondta Stravinsky, „ez az *enyém!*”²⁸⁰

Ugyanakkor a nyelv hasonlata csak korlátozott mértékben állja meg a helyét – inkább a stílus, idiómák, rendszerszerűség az, amely mindkettőben azonosan jelen van,

²⁷⁴ Taruskin: „Did He Mean It?” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*. i.m. 485.

²⁷⁵ „Ha [oxigént és kén-dioxidot] egy platinarészecske jelenlétében keverjük, kénsav keletkezik. Az új vegyület csak akkor jön létre, ha a platina jelen van; ugyanakkor e frissen képződött sav semmi platinát nem tartalmaz, és a platina is nyilvánvalóan nem változott: inaktív, semleges, vegyileg érintetlen maradt. A költő agya: ez a platinarészecske. Ez az agy (részben vagy kizárólagosan) a költő élményeivel ugyan operálhat, de minél tökéletesebb művész valaki, annál tökéletesebben válik kétfelé benne az élményeket átélő ember és az agy, mely alkot; annál tökéletesebben fog ez az agy *feldolgozni* és szenvedélyeket (elvégre ez a nyersanyaga) szublimálni.” Thomas Stearns Eliot: „Hagyomány és egyéniség.” Ford. Szentkuthy Miklós. In: *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*. (Budapest: Európa, 1967.) 561.

²⁷⁶ Taruskin: „Pastness of the Present and the Presence of the Past.” In: Uő: *Text and Act*, i.m. 56. Adorno is a deperszonalizáció szót alkalmazza Stravinsky vonatkozásában. Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája*. Ford. Csobó Péter György. (Budapest: Rózsavölgyi, 2018.) 182.

²⁷⁷ *A menyegző* gépzongorás változata nem tekintendő befejezett műnek.

²⁷⁸ *Életem* 93. (ChrII 33–34.)

²⁷⁹ Példák a „nyelv” vagy „zenei nyelv” fogalmára: *Életem* 157. (ChrII 187.) PM 39; 66. *Besz* 326. (Conv 18.)

²⁸⁰ *Dush* 180–181.

ennélfogva analógiákat ébreszthet a befogadóban. Stravinsky is erre figyelmeztet: „A zene sajátos nyelv; [de] nem ugyanolyan, mint az irodalom nyelve,”²⁸¹ mely megállapítás leginkább a zenei jelentés és mondanivaló megfogalmazhatatlanságára, nem pedig tagadására vonatkozik.

Mindez azért is izgalmas, mert e kijelentés időszakában indul el az a radikális irodalomelméleti áramlat, mely végül a jel és a jelentés teljes szétválasztását hirdeti meg. „Az irodalom egy nem létező titkot őriz. Egy regény vagy egy vers mögött, az értelmezésre váró jelentés gazdagsága mögött nincs semmiféle rejtett értelem” – állítja Derrida,²⁸² melybe akár az *Életem* elhíresült mondatát is beleláthatjuk: „a zene lényegénél fogva nem alkalmas arra, hogy valamit »kifejezz«, bármi legyen is az: érzelem, attitűd, pszichológiai állapot, természeti jelenség vagy akármi.”²⁸³ Fontos hozzátennünk azonban, hogy a huszadik század második felében kifejlődött, a szöveg jelentését szélsőségesen tagadó hermeneutikai (bizonyos szempontból inkább anti-hermeneutikai) irányzatnak akármilyen köze legyen ugyan Stravinsky nyilatkozataihoz, ez utóbbiak egészen más kulturális környezetben születtek, és elsősorban a zenei problémák ihlették őket. Stravinsky a zenei mondanivaló fogalmának sohasem mondott ellent. Ha irodalmi párhuzamot akarunk keresni, sokkal inkább illenék ide Ottlik Géza gondolata: „Az író sohasem mások kérdéseire felel. És nem röviden, körülbelül, nagyjából. És nincs véleménye: nem absztrahál, hanem konkretizál. Nem értelmez, hanem ábrázol. Visszaállítja a szemléletes állapotot, ahonnan a vélemények eredtek. Előlről kezdi a világot.”²⁸⁴ Vagy még inkább Esterházy Péteré: „Alig provokatívan úgy mondanám, hogy az gyanús, ha az írónak mondanivalója van. Illetve ha van, akkor mondja, álljon katedrára és beszéljen. [...] Rendben, szerző ne akarjon mondani semmit, de ha a könyve se mond semmit, akkor minek az egész fölajtás.”²⁸⁵ Továbbá: „Az író alanyban-állítmányban gondolkodik.

²⁸¹ White 562.

²⁸² Jacques Derrida, idézi Cseke Ákos: „Anagnószisz. Jegyzet az olvasásról.” *Jelenkor* 63/3 (2020. március): 295.

²⁸³ *Életem* 52. (*Chrl* 116.) A mondatot a közbeszédben legtöbbször (tévesen) olyan a formában halljuk, hogy „a zene nem fejez ki semmit.”

²⁸⁴ Ottlik Géza: „(Budapest:) Beszélgetés Lengyel Péterrel” In: Uő: *Próza*. (Budapest: Magvető, 1980.)

²⁸⁵ Esterházy Péter: *A szavak csodálatos életéből*. (Budapest: Magvető, 2003.) 36–37. vö. *Besz* 357. (*E&D* 101.)

Mennyi herce-hurca van e mondat körül, miközben sima tautológia, annyit mond, hogy az író író (nem népvezér, nem eszmetörténész és nem tornatanár).²⁸⁶

Mindazonáltal Stravinsky zenéjén csak Stravinsky elveit kérhetjük számon: „Óvakodnunk kell azoknak a támadásaitól, akik olyan nekünk tulajdonított szándékok miatt zaklatnak, amik nem is a mieink.”²⁸⁷ Olykor talán még azokat sem, hiszen a programzenétől való eltávolodás mint identitásképző elem igazán csak az első világháború után figyelhető meg művészetében.²⁸⁸ Másfelől pedig később is fölbukkannak programatikus elemek: maga a szerző sorolja darabjainak olyan részleit, amelyekben konkrét kép társul zenei alakzatokhoz: említhető a *Zsoltárszimfónia* Illés-szekere,²⁸⁹ a *Szimfónia három tételben* „partraszállása”,²⁹⁰ Little Tich a *Három vonósnégyes-darabból*,²⁹¹ de ide tartoznak a filmzene-eredetű darabok is.²⁹² Bár azt is hozzá kell tennünk, e példák nem érik el egy kidolgozott, koncepciózus program szintjét, mert nem tekinthetők többnek pusztá felvillanó képzelettársításoknál. Így ahhoz kevesek, hogy éket verjünk vele Stravinsky programzene-ellenes doktrinájába – amint Brahms művei is szinte provokálják, hogy programot vagy programszerű elemeket keressünk bennük.²⁹³ Egyes Stravinsky-művekben lappangó motívumok hipotetikus megfeleltetése magánéleti eseményekkel színesíthetik ugyan az összképet, de hasonlóan nem befolyásolják azt döntően.²⁹⁴

Számolnunk kell továbbá azzal, hogy egyes kijelentések elhamarkodottan hangzanak majdnem száz év távlatából visszatekintve. *A tavaszi áldozatról* szerzője például azt írja, hogy „ez a zene nem arra született, hogy »tessék«, nem is arra, hogy föllelkesítse a hallgatóságot.”²⁹⁵ Természetesen értelmetlen lenne olyasmit állítani ez alapján, hogy ha valaki, tegyük fel, örömét leli *A tavaszi áldozat* hallgatásában, vagy lelkesedik érte, félreérti a művet. Könnyen beláthatjuk, hogy abban a kulturális

²⁸⁶ Esterházy, i.m. 49. Vö. „A zeneszerzők kombinálják a hangjegyeket. Ez minden. Arról, hogy a világ eseményei miként és milyen formában érintik zenéjüket, nem az ő dolguk beszélni.” *Besz* 216–217. (*D&D* 52.)

²⁸⁷ *PM* 11

²⁸⁸ Taruskin: „Resisting the Rite.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*, i.m. 415.

²⁸⁹ *Besz* 187. (*D&D* 46.)

²⁹⁰ *Besz* 214–216. (*D&D* 50–52.)

²⁹¹ *Besz* 325. (*M&C* 95.)

²⁹² *Besz* 226. (*E&D* 78.) Stravinsky és a hollywoodi filmipar kapcsolatát lásd bővebben: Charles M. Joseph: „The Would-Be Hollywood Composer: Stravinsky, the Literati, and »the Dream Factory.«” In: Uő: *Stravinsky Inside Out*. i.m. 100–132.

²⁹³ Kovács Sándor: „Brahms, a programzenész?” *Magyar Zene* 49/2 (2011. május): 178–189.

²⁹⁴ Lásd Taruskin figyelemreméltó eszmefuttatását, mely a 2. szvit, a *Mavra* és egy kuplészám motívumainak hasonlóságára épül: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1539–1548.

²⁹⁵ *Életem* 88. (*ChrII* 22.)

milióban, amelyben ez a mondat elhangozhatott, egészen más célt szolgált; egy olyan esztétikai közelfogással szemben foglalt állást, amely élvezhetőnek és szépnek sokkal szűkebb területet tartott, és ez a szemlélet azóta már meghaladottnak látszik.

Ha a zene egy nyelv Stravinsky szerint is, ki beszél tehát? Valójában Stravinsky szóhasználatában az alany más-más alakot ölt. Írásaiban gyakran találunk példát a „szerző szándéka” vagy „mondanivalója” szókapcsolatokra, de ugyanúgy a „mű szelleme”, „lényege” is több helyen szerepel, amelyekből egyaránt következhet a szerző iránti hűség, csakúgy, mint a „Werktreue” eszméje.

Stravinsky, aki az interpretáció fogalmával gyakorlati és elméleti részről is sokat foglalkozott, látszólag igen szigorú képet festve magáról, egy helyen explicit módon kimondja, hogy szerinte ki a beszélő:

Egyszer azt mondtam, hogy nem elég hallani a zenét, hanem látni is kell. Mit mondjunk hát azokról a félrenevelt grimaszolókról, akik gyakran a zenei mondanivaló közvetítésének feladatát hamis átéléssel kifigurázva oldják meg. Ismétlem ugyanis, a zene látszik. A legszakavatottabb szem követi és figyel, lehet, hogy csak tudat alatt, az előadó legkisebb gesztusát. Ebből a szempontból tekinthetünk az előadás [exécution] folyamatára, mint új értékek létrehozására, amelyek olyan kérdések megválaszolására várnak, amelyek általában a koreográfia területén vetődnek föl; mindkét esetben a gesztusaink szabályozására fordítunk figyelmet. A táncos egy néma nyelven beszélő szónok. A hangszeres egy artikulálatlan nyelven beszélő szónok. Mindkettőjüknek a zene szab határozott tartást. Ugyanis a zene nem elvont síkon mozog. Kézzelfogható megjelenítése precizitást és szépséget követel: csak a színészkedők túlságosan is tisztában vannak ezzel.²⁹⁶

Az előadóé tehát az utolsó szó, aki „új értékeket” hoz létre. De hogy milyen dialektust beszéljen, melyik hagyományt kövesse, külsődleges szempontok alapján kell eldöntenie. „Tudvalevő, hogy igazság többféle létezhet, becsület azonban csak egyetlenegy: a pódiumra állásfoglalás nélkül nem lehet kilépni.”²⁹⁷

²⁹⁶ PM 69–70.

²⁹⁷ Kocsis Zoltán: „Az utolsó kézjegy hitele. Rachmaninov: 2. szonáta – két verzió.” *Muzsika* 37/4 (1994. április): 18.

4. A Stravinsky-interpretáció idiómáinak nyomában

4.1. „A szokatlanság öröme és a természetesség öröme”²⁹⁸

Stravinsky életművében, mint minden más zenében, egyaránt találkozunk aktualitáshoz és az állandóhoz, időtlenhez köthető elemekkel. E kettősséget kiválóan tükrözik darabjainak szövegei, szöveggönyvei: ezek egy része „kőbe véssett”, azaz célzottan egy bizonyos nyelven íródtak, másik része pedig a népnyelvre mindig aktuálisan lefordítandók. (Ezekhez esetleg csatolható egy harmadik csoport, amelyhez olyan művek tartoznak, amelyek szövege le is fordítható, ha a helyzet úgy kívánja. Mai szemmel ez a lehetőség inkább tekinthető kompromisszumnak, mint valódi szerzői szándéknak: az orosz nyelvű, de először angol fordításban fölvetett darabokat Stravinsky második alkalommal már eredeti nyelven rögzítette.)²⁹⁹ Az *Ædipus rex* egymagában jól szemlélteti e kettősséget, melyben a narrátor a partitúra szerint mindig a helyi nyelven beszél, míg a zenei történések ezzel szemben restituált latin nyelven (pontosabban ahhoz hasonlóan)³⁰⁰ folynak. Művei bármennyire is vádolhatók elidegenítéssel, másrésztől ugyanúgy vagy akár erősebben megláthatjuk bennük a megértést, otthonosság érzését elősegítő eszközöket. A jazz, a különböző populáris táncműfajok (indulók, keringők, tangók), az egyházi szövegek, a görög mitológia ismert történetei mind-mind olyan elemek, amelyek ismerős talajt, kiindulópontot jelentenek a hallgató számára, amely mentén könnyen elindulhat a megismerés felé. A Stravinsky-interpretáció egyik fokmérője tehát, hogy az előadó mennyire tudja meglátni az absztrakt és olykor öntörvényű fordulatokban bővelkedő zenében e fontos fogódzópontokat.

Előadói magatartásában is hasonlóra lelünk, ha szigorúan a lemezfelvételek berkein belül maradván Stravinsky hegedűs partnereit vesszük sorra. Köztük ugyanúgy akadnak kisebb és nagyobb volumenű művészek, képviselteti magát a francia, orosz, magyar iskola, és legalább két generációt fognak át. Nem szükséges egyenként górcső alá venni valamennyit ahhoz a megállapításhoz, hogy játéuk stílusa mennyire különbözik egymástól. Még ha az egyes hegedűművészek bíralták is egymást,³⁰¹ Stravinskyval mégis meg tudtak férni, aki játéktílustól függetlenül méltatott vagy éppenséggel marasztalt el művészeket, említést sem téve effajta

²⁹⁸ Vö. Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. i.m. 291–292.

²⁹⁹ Stravinsky nem pártolta a műfordítás intézményét. *Besz* 361–362. (*Conv* 34–35.)

³⁰⁰ Az opera kiejtésének problematikájáról lásd *Besz* 173. (*D&D* 31.)

³⁰¹ Lásd Alexander Schneider véleményét Darrieux-ről első fejezet, 17. oldal.

kérdésekről. Robert Philip is erre a jelenségre mutat rá, amikor Stravinsky 1936-os és 1938-as nyilatkozatait veti össze, melyekben egy párizsi majd egy berlini együttest méltat, melyek között mindenképpen nagy játékmódbeli eltérésnek kellett lennie.³⁰²

Lehetetlen, hogy egy olyan követelményeket támasztó zeneszerző, mint Stravinsky, ne vette volna észre a vele dolgozó zenészek közötti stílári különbségeket. De egy zeneszerző sem rendelkezik zenéje „helyes” előadásának megváltoztathatatlan ideájával, még Stravinskyt is beleértve. A felvételek tanúsítják, egyértelműbben, mint bármilyen közvetett bizonyíték tudná, hogy a zeneszerzők nézetei együtt változnak az előadói gyakorlattal.³⁰³

Somfai László ugyanerre a zeneszerzői attitűdre mutat rá Bartóknál, mégpedig az 1. rapszódia különböző felvételein megfigyelhető eltérésekkel kapcsolatban:

A kamarazenei felvételeken hallhatók olykor finomabb módosítások az alaptempóban, ami annak tudható be, hogy Bartók alkalmazkodott hűséges kamarapartnerei felfogásához. [...] Bartók elfogadja Zathureczky valamelyest lassabb tempóját (♩ = kb. 92–98) és nemes-lírai elképzelését, Szigeti kísérvé azonban átveszi annak robusztusabb verbunkos-stílusát (♩ = kb 106–112; a partitúrában: ♩ = 108).³⁰⁴

Ha rokon esetet szeretnénk találni Stravinskynál, elég a *Duo concertant Cantilène*-jének két szerzői felvételét meghallgatni Dushkin valamint Szigeti közreműködésével. Ha azt nem is tudjuk biztosan megmondani, hogy Stravinsky magatartása alkalmazkodásként aposztrofálható, vagy éppen ő kezdeményezett másképpen, tény, hogy a két alaptempó között nagyjából tíz metronómszám a különbség (Dushkin: ♩ = kb 82, Szigeti: ♩ = kb 92).

³⁰² Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. (Cambridge University Press, 1992.) 237.

³⁰³ I.h.

³⁰⁴ Somfai László: „Tempó, metronóm, durata.” In: Uő: *Kottakép és műalkotás*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2015.) 429. Somfai némiképp ellentmond magának, amikor a Bartók zongorázik CD-kiadvány kísérfüzetében azt írja, hogy „ne is tagadjuk: Bartók közelsége bizonyos fókig bénítóan szuggesztív volt. Még *Szigeti József* (1892–1973) is kevésbé tudott szigetis maradni [mellette].” (Somfai, „Bartók zongorázik.” In: *Bartók at the Piano*. i.m. 25.)

4.2. A tempó

Habár a zeneszerző életét végigkíséri a „mai karrierista és zsarnok virtuózokkal”, „diktátor” karmesterekkel vívott csatározás,³⁰⁵ a legtöbb esetben homályos marad a tényleges személy, a konfliktust igazából kiváltó okot pedig csak föltételezni lehet. Ez a névtelenség a Craft-kötetekben törik meg, mivel Craft ezekben a beszélgetésekben általában eléggé fókuszáltan rákérdezett olyan korábbi nyilatkozatok félmondataira, melyek mögött nehezen lehetett volna másként kitapintani a mondanivalót. Valószínűleg neki köszönhetjük, hogy Stravinsky a szóban forgó részben a korszak szinte minden nagy karmesteréről leszedi a keresztvizet, még olyanokról is, akiket korábbi írásaiban semlegesen, vagy kifejezetten pozitív jelzőkkel illetett. Mindemellett megfigyelhető azonban, hogy kritikáiban mind Klemperert, akinek a tempói „a húszas években száguldottak, most pedig hajlamosak az ábrándozásra,”³⁰⁶ mind Mengelberget, aki a *Capriccio* első próbáján „lehetetlen tempóban kezdett vezényelni,” majd még gúnyt is üzött Stravinskyból, aki ezt sérelmezte,³⁰⁷ mind Toscaninit, akinél Beethoven 1. szimfóniájának összes tétele „abszurd módon gyors,”³⁰⁸ egy tempó-affér köti össze.

A karmesterekkel úgymond az a legfőbb gond, hogy mindenk fölé helyezik magukat, és nem veszik figyelembe a metronómjelzéseket:

Elég Beethovenre utalni, például a 8. szimfóniára, melyen magától a szerzőtől származó pontos metronómiai utasítások olvashatók. Figyelembe veszik őket? Ahány karmester, annyi tempó. „Hallottátok az *én* ötödik szimfóniámat? Hallotta az *én* nyolcadikomat?” Így szokták mondani a karmester urak, és ez mindennél jobban jellemzi észjárásukat.³⁰⁹

Nem áll módunkban megítélni, hogy Stravinsky kritikái mikor és mennyiben voltak jogosak, annyit azonban kijelenthetünk a nyilatkozatai alapján, hogy ő maga a karmesterségre egy kifejezetten alárendelt szerepként tekintett. „A chef d’orchestre”³¹⁰ alig több mechanikus hatóerőnél, időmérőnél, aki a kezdetkor pisztolyt süt el minden

³⁰⁵ *PM* 86.

³⁰⁶ *Besz* 379–380. (*T&E* 151.)

³⁰⁷ *Besz* 379. (*T&E* 150.)

³⁰⁸ *Besz* 385. (*M&C* 111–112.)

³⁰⁹ *Életem* 136. (*Chrl* 137–138.) Vö. *PM* 85–86.

³¹⁰ Karmester (fr.)

szakaszban, de hagyja, hogy a zene magától menjen”³¹¹ – mondja *A tavaszi áldozat* kapcsán több évtizednyi karmesteri tapasztalattal a háta mögött, és nagyon valószínűnek tűnik, hogy ez az első pillantásra túlzón megfogalmazott mentalitás nem csak e mű esetében irányadó.

A karmester azért tölti be a „főellenség” szerepét Stravinsky szemében, mert ő felel a tempóért: Stravinsky a legtöbb műnél azzal szembesülhetett, hogy ha a karmesterrel nem találja meg az összhangot, az eredmény bukáshoz vezet. Így az anyagi vonatkozás mellett ezzel magyarázható, hogy miért tartotta fontosnak, hogy ő maga vezényelje műveit. Még az olyan kamaradarabokat is, mint például a *Szeptett*, karmester közreműködéséhez kötötte – így az életműnek alig akadt olyan része (Gépzongora-etűd, *Három szólóklarinét-darab*, *Elégia*), melynek előadását ne tudta volna valamelyik minőségében (akár zongoraművészként, akár karmesterként) kontrollálni.

Felvételeire „dokumentumokként” tekintett, és „útmutató” jelleggel ruházta föl őket.³¹² A zene ilyenén népszerűsítését, úgy tűnik, eredetileg ellenezte,³¹³ végül mégis a legtöbb felvétellel büszkélkedő zeneszerző lett belőle.

Ez idő tájban [a húszas évek második felében] több éves szerződést kötöttem a Columbia nevű nagy hanglemezgyárral, amely kizárólagosan lekötötte műveim évenkénti hanglemezfelvételeit személyes, zongoraművészi és karmesteri közreműködéssel. Nagyon érdekelt a munka, mert így – sokkal inkább, mint a [gépzongorás] hengerekkel – pontosan tisztázhattam és rögzíthettem szándékaimat.³¹⁴

A „szándékok” közül egy paramétert emel ki, ez pedig a tempó. „A tempók [les mouvements] és ezek kölcsönös viszonya egymáshoz” az, amit a kattogás, a tú sercegeése ellenére is tökéletesen vissza tud adni egy hangfelvétel.³¹⁵ A fenti idézetben Stravinsky a húszas évek eleji gépzongora-epizódra utal, melynek kapcsán is ennek hangsúlyozását találjuk:

³¹¹ *Besz* 120. (*E&D* 145.)

³¹² „Ezért a technikai szempontból igen jól sikerült lemezeknek dokumentum jelentőségük van, útmutatásul szolgálhatnak mindazoknak, akik előadják zenémet.” *Életem* 135. (*ChrII* 134.)

³¹³ *Életem* 136–138, (*ChrII* 139–142.) Vö. *PM* 152–153.

³¹⁴ *Életem* 134. (*ChrII* 134.)

³¹⁵ *Életem* 135. (*ChrII* 136.)

Meg akartam akadályozni, hogy az előadóművészek műveimet deformálják, s régóta kerestem a módját, hogyan szabhatnék gátat annak a ma nagyon elterjedt, kétes értékű szabadságnak, mely lehetetlenné teszi, hogy a közönség pontos képet alkosson a szerző szándékairól. [...]

Ilyen módon pontosan rögzíthettem a jövő számára a tételek kapcsolatának rendjét (tempók), és a legkisebb árnyalatot is úgy határozhattam meg, ahogy én akartam.³¹⁶

Különösen tanulságos a *Dialogues* egy betétje (*Stravinsky Reviews* „*The Rite*” - *Three Types of Spring Fever*), melyben a zeneszerző három felvételt értékel *A tavaszi áldozat* felvételei közül.³¹⁷ Karajan, Boulez és Craft³¹⁸ vezényletéhez a legtöbbször megemlített kommentár egyértelműen a tempó, szinte mindegyik tételhez ilyen szempontból fűz megjegyzést.

Amikor zenéjének legfőbb előadói problémájáról kérdezi Craft, a következő kategorikus kijelentéssel él: „A tempó a legfontosabb tényező. Egy művem csaknem bármit [!] átvészélhet, kivéve a rossz vagy bizonytalan tempót.”³¹⁹ De mit is takar a „rossz” és a „bizonytalan” jelző? Semmiképpen sem azt, hogy a kottában jelölt metronómszám abszolút tekintéllyel bírna, és azt minden tényező fölé kéne helyezni. A zeneszerzőt, akire „gyakran tekintettek életnagyságú metronómként,”³²⁰ adná magát az efféle leegyszerűsítés, az igazság azonban ennél árnyaltabb. A *Poétique musicale*-ben hangsúlyt kap Pjotr Szuvcsinszkij az ontologikus és lélektani időt tárgyaló elmélete, amely hasznos kiindulópont Stravinsky formaalkotási magatartásához.³²¹ Ezzel összhangban van egy 1930-ból származó interjúrészlet, amely élő és dinamikus formában ír a tempóról:

Nem lehet egy emberre pulzusszámának változását rákényszeríteni anélkül, hogy veszélyeztetnénk őt; egyszerűen, a zenében a tempó a legnagyobb körültekintéssel kezelendő. A tempó több, mint egy eszköz. [...] Élet lakozik benne; önálló organizmus. Bizonyítja ezt egy induló ritmusa, amely vidékről

³¹⁶ *Életem* 93. (ChrII 33–34.)

³¹⁷ *D&D* 81–90. A betétet a *Retrospectives and Conclusions* is közli. *R&C* 123–130.

³¹⁸ A szövegben: „P. Kpaot” szerepel (helyesen *P. Kpaφm*).

³¹⁹ *Besz* 368. (Conv 119.)

³²⁰ Craft, *Bravo Stravinsky*, 41. Vö. *T&C* 226–227. (*Besz* 379.)

³²¹ *PM* 80–84.

vidékre változik. Az eltérés nem tudatos döntés, hanem az egyes emberek fizikai tulajdonságainak, az ő lépteik ritmusának természetes eredménye.³²²

Stravinskynál a tempókérdés tehát nem egy öncélú rögeszme, hanem a féltő gondoskodás szülte eredmény, mely mögött mély filozófiai megfontolások állnak. Ez pedig nem feltétlenül zárja ki a változást abban az esetben, ha a változás kellően megalapozott. Felvételeinek tempódiverzitása mellett a metronómjelzésekre vonatkozó utólagos partitúra-bejegyzései bizonyítják, hogy egy-egy darab lüktetéséről az idők során változott a véleménye.

Ha a világon és bennünk mindennek a sebessége megváltozott, tempóérzékünk sem maradhat érintetlen. Azok a metronómjelzések, amelyeket negyven évvel ezelőtt megadtunk, negyven évvel ezelőtt korszerűek voltak. De nemcsak az idő hat a tempóra, hanem a körülmények is, és minden előadás más egyenlete ezeknek.³²³

Stravinsky szinte kényszeresen hajlamos volt az önreflexióra, mellyel sok tekintetben megakadályozza, hogy kijelenthessünk egy olyan mondatot, hogy például „Stravinsky így és így akarta volna.” Interjú-köteteiben nemcsak műveiről mer kritikusan beszélni, hanem saját gondolatairól is: „Mindnyájan úgy érezzük, hogy igazunk van; de ugyanezt éreztük húsz évvel ezelőtt is, és ma már tudjuk, hogy akkor nem mindig volt igazunk.”³²⁴

Stravinsky hangfelvételeit a klasszikus hármas tagolás szerint periodizálhatjuk legkönnyebben, bizonyos szempontból a rögzítési technikákat követve. Elsőként a korai, azaz 1927-től 1938-ig tartó, „háború előtti” korszakot nevezhetjük meg, amely az elektromos technika elterjedésének időszaka. Ezt követi a mono LP-típusú lemezek ideje, amely ugyan 1940-ben kezdetét vette (*A tavaszi áldozat* és a *Petruska* készült el ekkor ebben a formátumban), a háború okozta szünet miatt legnagyobbbrészt mégis 1945 után élte virágkorát. Ezt váltotta föl a sztereó-technika az ötvenes évek végétől, amely az előadó Stravinsky aktív időszakáig tartott (1967). A *The Recorded Legacy*

³²² Stravinsky interjúja a *Neue Badische Landes-Zeitung*-ban, 1930. december 8. Idézi: „Igor Stravinsky 1882–1971. The Edition.” In: *Igor Stravinsky. The Recorded Legacy*. CD kísérőfüzet 38.

³²³ *Besz* 373. (*D&D* 122.)

³²⁴ *Besz* 333. (*Conv* 108.)

elnevezésű (nem teljes) szerzői összkiadás döntően ebből az évtizedből származó felvételeket tartalmaz.

Meglepő tény ugyanakkor, hogy bár a körülbelül három periódusra osztható lemezanyag tempói valóban különböznek egymástól, égbekiáltóan nagy eltérés nem található. Sőt sok esetben éppenséggel az mondható el, hogy minél később készült egy felvétel, annál hívebben követi a tempójelzéseket. Szemléletes példát kínál erre *A katona történetének* több tétele (1. táblázat). Míg a 2. világháború előtti sorozatot óvatosabb, helyenként akár bizonytalanabb tempók jellemzik, a negyven és ötvenes évek lemezei sokszor inkább meghaladják a beírt metronómszámokat, úgy az utolsó periódusban egyfajta középút mutatkozik. Természetesen bőven akad kivétel – például a *Pulcinella* felvételei között is, mint látni fogjuk, később találunk példátlanul lassú tempókat a hatvanas évekből.

	partitúra	1932 Párizs	1954 New York	1961 Hollywood
A katona indulója	112	108–110	122	114–116
Patakparti kis dalok	100	86–90	92–94	100–102
Pastorale	48	60	50	44–46
Királyi induló	112	108–110	114–116	118–120
Kis koncert	120	118–106	130–132	120–116
Tangó	c.80	70–72	76	80
	92–96	86	94	90
Keringő	184–192	184	182	182–184
Ragtime		180–160	182–170	180–170
Az ördög tánca	138	134–124	148–142	130–134
Nagy korál	54	60	52–54	54–56
Az ördög diadalmenete	112	110	130	122

1. táblázat: *A katona történetének* szerzői tempói

Stravinsky később is elismeri – Bartókhhoz hasonlóan³²⁵ –, hogy „a tempó lehet metronóm szerint rossz, de szellemében helyes, noha természetesen a metronómtól való eltérés nem lehet nagyon nagy.”³²⁶ Igaz, ez előtt nem sokkal még inkább Schoenberggel egyetemben azt mondja: „minden zenei kompozíciónak feltétlenül rendelkeznie kell a saját tempójával (lűktetésével),”³²⁷ de jó okunk van feltételezni, hogy itt sem valamiféle egy-egy műhöz rendelt ideális metronómszámról van szó, hanem az érzelmek uralta tempóingadozást utasítja el, amely a huszadik század első felének előadói gyakorlatához alapvetően tartozott hozzá. Lawrence Morton, a zeneszerző egyik barátja így fogalmaz:

Azt kell mondanom, Stravinsky és Craft nem mindig értett egyet, hogy mi legyen a tempó, de még Stravinsky sem mindig értett egyet saját magával, hogy mi legyen a tempó. De mindazonáltal bizonyos pillanatokban érezte, hogy az a tempó a tökéletes, és nem engedett belőle!³²⁸

A tény, hogy Stravinsky nem metronóm segítségével próbált, azaz nem a kotta külsődleges jegyeihez alkalmazkodott, arra világít rá, hogy e területen is az abszolút jelenidő szerint rendszerezte szándékait, s ehhez a pillanatnyi állapothoz viszont szigorúan tartotta magát.

4.3. Rubato

Stravinsky leginkább a tempó „bizonytalansága” ellen lépett föl: zenéjének egyik alapvető jellemzője a kompromisszum nélküli táncos feszesség, amelyet ha ritkán meg is szakít egy-egy lassítás vagy gyorsítás, nem tartalmaz számottevő ritmikai szabadságot. Balanchine szerint még a koronák sem jelentenek időtlenséget,³²⁹ azaz ha meg is nyújtják a hangjegy eredeti értékét (a felvételek tanúsága szerint nem

³²⁵ „Mindenképpen jobb valamivel lassabban és tisztán játszani, mint teljes tempóban és tisztátalanul.” Bónis Ferenc (Szerk.): *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése 1936–1940*. (Budapest: Balassi, 2013). 36. Bartók metronómszámairól lásd még: Kocsis Zoltán: „Kell-e metronóm?” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 14.

³²⁶ *Besz* 368. (*Conv* 119.)

³²⁷ *Besz* 367.

³²⁸ Idézi Maroth, „Stravinsky the Conductor.” *Stravinsky Conducts Stravinsky*, i.m. 11. Vö. Stravinsky egy, a Pulcinella próba-felvételét, ahol végül a zenei rendező beláttatja vele, hogy módosítsa a tempót, mert az nem illeszthető az előzőhöz.

³²⁹ Idézi Hudson, *Stolen Time*, i.m. 383. „Since his rhythms are so clear, so exact, to extemporize with them is improper. There is no place for effects. With Stravinsky, a fermata is always counted out in beats.”

mindig), vezényelhető hosszúságúak maradnak. A leglíraibb tételek háttérben is állandó a löktetés. Olyan részletek, mint a *Petruska* fuvolaszólója, *A tavaszi áldozat* kezdő ütemei, vagy a *Csalogány dalaiban* található improvizatív szakasz az életmű későbbi elveitől tulajdonképpen idegen, és sok efféle helyen is találunk metronómjelzést. Az első világháborút után kibontakozó stílus kiváló reprezentálója az *Apollon musagète* hosszú hegedűkadenciája, ahol Stravinsky a kottában is hangsúlyozottan előírja a tizenhatodok egyenlőségét.³³⁰

Az agogika, a rubato vagy a deklamáció e háttérbe szorítása különös módon mégsem a zene stílárius attribútumaiból ered közvetlenül, mint ahogyan az első pillantásra tűnnék. Habár a Stravinskyra oly jellemző osztinató-elem mai szemmel nézve vállaltan a monotóniát hordozza magában, a huszadik század előadói gyakorlatában ez korántsem volt ennyire egyértelmű. Prokofjev két gavotte-jának szerzői előadása kiválóan mutat rá a kérdésre. Míg az op. 25-ös *Klasszikus-szimfónia* harmadik tételének zongoraátíratát Prokofjev mértékkel, disztigváltan játssza, a legkisebb rubato nélkül, egyenletes osztinatóval, addig az op. 32 no. 2-es *Gavotte*-ot tánc-tétel voltának és monoton basszus-osztinatójának dacára szerzője szélsőséges tempókilengésekkel interpretálja, a felismerhetőség határáig torzítva a ritmust. Mind az egyenletesség, mind a rubato tudatosan alkalmazott eszközökként jelennek meg, melyekből az előadó szándékához mérten válogathat: Heifetz saját Prokofjev-átíratának (op. 32 no. 2) felvételén például nem tér el számottevően a tényleges ritmustól vagy löktetéstől.

Hogy miért ragaszkodik Stravinsky kategorikusan a rubato mellőzéséhez, két magyarázat kínálkozik. Egyrészt a monotóniát maguk a kompozíciós eszközök küszöbölik ki, így fölöslegessé válik a tempó ezen felüli mozgatása: a poliritmikus alakzatok, szabálytalan ütemmutatók, váratlan hangsúlyok mind-mind kimozdítják a zenét a szimmetrikus egyhangúságból. Afféle „köbe vésett”, stilizált rubatók ezek, melyeket nem csupán nincs értelme tovább torzítani, hanem egyenesen fönnáll a kockázata, hogy e képletek ritmikus éle – és a mű lényege – pontatlan löktetés esetén elvész. A másik, inkább világnézeti szempont a modern attitűd, amely Hulme mintájára az érzelmi alapokon nyugvó romantikát leválasztja a „száraz keménységű” klasszikáról,³³¹ az utóbbit részesítvén előnyben. A Rimszkij-Korszakovtól és

³³⁰ A *Csalogány dalai* hegedűátíratában a *Cadenzánál* hasonló kézíratos megjegyzést találunk: „Conservez la valeur de la croche!” („Őrizd a nyolcadok értékét!”)

³³¹ Taruskin: „Did He Mean It?” *Russian music at Home and abroad*. i.m. 484.

Szkrjabintól örökölt rubato, amelynek lecsapódását az első *Zongoraetűdben* találjuk, feltételezi, hogy alkalmazóját valamiféle érzelem kifejezésének szándéka vezérli, ez utóbbi pedig, ahogyan a későbbiekben láthatjuk, Stravinsky életművében az idő előrehaladtával egyre nemkívánatosabb elemmé válik.³³²

A kérdésnek némiképpen ellentmond, hogy amint Richard Hudson rámutat, csak az 1931-től 1942-ig keletkezett Stravinsky-művek partitúrái nélkülözik a rubato-jelzést. Éppen ezen évtizedet közvetlenül megelőző időszak, a neoklasszika „legfagyosabb” része az, amelyikben az életmű összesen harminc rubatójából huszonkettő található.³³³ Habár hozzá kell tennünk, a szerzői felvételek tükrében Stravinsky rubato-használata egészségesen diverz képet mutat beírás és megvalósítás viszonyát szemlélve: egyaránt találunk példát kottában nem jelzett tempómódosításokra (lásd *Duo Concertant* 1. tétele) és a jelzett rubato voltaképpen ignorálására is. Azokban az esetekben, amikor Stravinsky a kottában megtalálható utasításról tudomást vesz, legtöbbjük artikulációs és nem elsősorban tempót érintő jelentőséggel bír.³³⁴ Sokszor ez az utasítás nem jelent többet egyszerű lassításnál (Debussyhez hasonló módon), vagy pusztán akcentuált kiszélesítésnél, mint például *A csalogány Kínai indulójában*, melynek hegedű-zongora változatából el is maradt a rubato felirat. Extrém kivételnek számít a 2. szvit (a *Három könnyű négykezes darab* hangszerelt változata) *Keringőjének* 1963-as felvétele, ahol Stravinsky a rubato utasítást úgy hajtja végre, hogy minden második ütemet tökéletesen a felére lassít le: „valójában leírhatta volna pontos hangjegyértékekkel 3/2 és 3/4 váltakozásával” – jegyzi meg Richard Hudson, teljes joggal.³³⁵ Ugyanakkor dacára a szerzői hitelnak, egy efféle radikalitás kötelező érvényűvé nem tehető, legfeljebb egy lábjegyzetig juthat egy kritikai kiadásban, amaz a kotta egy utólagos értelmezési lehetősége marad, sem több, sem kevesebb.

³³² Hudson, *Stolen Time*, i.m. 400.

³³³ I.m. 384. Robert Craft egy 1916-os, Gabriel Piernénhez írott Stravinsky levél kommentárjában úgy véli, hogy „korai éveiben Stravinsky valószínűleg több rubatót engedett meg művei előadásában.” Am a levél összesen egy külön ritardandót említ. *SelCorrI* 393.

³³⁴ Hudson, *Stolen Time*, i.m. 399–400.

³³⁵ I.m. 390–391.

4.4. Artikuláció

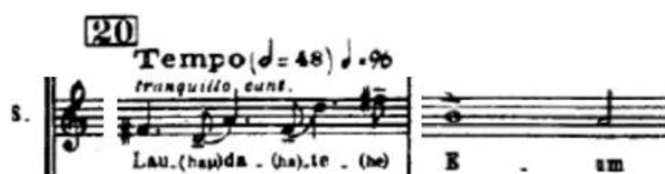
A tempón kívül, sőt már-már talán azon felül, még egy tényező van, melyre Stravinsky előadói stílusának legfontosabb alapköveként tekinthetünk: ez pedig az erős artikuláció. A hangindítások tisztasága és a stiláris jellemzők összefüggéséről már az első részben is ejtettünk szót: a hangszerelés leegyszerűsítéséből adódóan az egyes hangok felértékelődnek és az ellenpont előtérbe kerül. Megállapítottuk azt is, hogy a vonósok eleinte kerékkötőinek tűntek ennek az áttetszőséggel és ellenpontozással jellemezhető zenének, ám idővel Stravinsky helyet talált az ő számukra is. Ehhez azonban kompromisszumokra volt szükség.

Nem kedvelte, ahogy a hegedűk folyamatos legatót játszanak; azt akarta, hogy artikuláljanak minden egyes hangot külön, tisztán. Mindig több gondja volt ezzel a vonósoknál, mint bármelyik másik zenekari szekciónál³³⁶

– idézi fel Lawrence Morton az amerikai évek tapasztalatai alapján. Mindez tökéletesen egybevág más egyéb dokumentumokkal. Minél később rögzített egy darabot Stravinsky, annál jobban hallható, hogy mennyire megköveteli egy-egy vonós-legato szeparáltságát, ami néhol már a didaktikusság irányába mozdul el, célja viszont mindenképpen a helyes ritmus demonstrálása és szándékossága. Az egyik ilyen példa a későbbiekben idézett *Apollon*-részletnél figyelhető meg (24-25. kottapélda).

Ez a kötőíven belüli szeparáltság a fúvós és vokális anyagok legatóinál is megmutatkozik. Stravinsky *Zsoltárszimfóniájában* (a számtalan példa közül egy) különleges gondot fordít bizonyos passzázsok megfelelő artikuláltságára, amelyet úgy ér el, hogy egy-egy szólam anyagát unisono megkettőzi, az egyik hangszert staccato, a másik hangszert legato játékmódra utasítva (16. kottapélda). Az énekhangok esetében pedig a szólamok szövegében utal arra, hogy a szótagokat a kötőív alatt újra ki kell mondani, megőrizve ezzel a ritmikus feszességet (17. kottapélda).

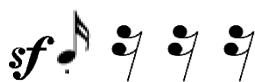
³³⁶ Maroth, „Stravinsky the Conductor.” *Stravinsky Conducts Stravinsky*, i.m. 11. Vö. Besz 369. (Conv 120.), „Mikor szoknak le a zenészek a hangok összekötéséről [...]?”

16. kottapéllda, *Zoltárszimfónia*, 4. próbajel17. kottapéllda, *Zoltárszimfónia*, 20. próbajel

A vonósokhoz visszatérve igencsak tanulságos Stravinsky egyik próbájáról készült felvétele, melyen a *C-dúr szimfónia* vonóskarát instruálja. A publikált részletekben jellemzően a „secco”, „molto staccato”, „more violently” utasítások dominálnak, sőt az a mondat is elhangzik a másodhegedűs szólista felé: „Make it as dry as possible! Otherwise it doesn't come to the ear of the listener.”³³⁷

Az extrémén rövid, ritmikusan pontszerű hangok előállítása egy speciálisan Stravinskyra jellemző eszköz, melyhez, úgy tűnik, egy hagyományos zeneiséget átlépő attitűdre van szükség.

Ötven éve próbálom megtanítani a muzsikusokat arra, hogy ezt játsszák:



ehelyett:



bizonyos helyeken, a stílustól függően. [...] Német zenekarok erre mind ez ideig éppoly képtelenek, mint amilyen képtelenek a japánok az *l* betű kiejtésére.³³⁸

³³⁷ „A lehető legszárazabban! Másképpen nem jut el a hallgatóig.” (ang.)

³³⁸ Besz 369. (Conv 120.)

A túlartikuláltság egyik fő következménye és jelentősége, hogy a kottaolvasás normái megváltoznak, valamiféleképpen szembehelyezkedve a romantikus (német) hagyománnyal. Minden zeneszerzőnél alapkérdésnek tekinthető ugyanis, hogy milyen modellt képzel el egy olyan esetben, amikor semmilyen jelzés (staccato, tenuto, marcato) nem kíséri egy-egy hangot. Mint azt az első részben tárgyaltuk, Stravinsky első hegedűs élményei közül éppen a német-magyar iskolaé hiányzik, és talán ezzel magyarázható, hogy az a fajta bővérű, húrhoz tapasztott, a húrtól még a staccato-játékmódnál sem elrugaszkodó hangképzés, mely a Joachim-iskola egyik ismérve, és amely Bartók ízlését is tükrözi,³³⁹ az ő felvételeire egyáltalán nem tekinthető alapelvnek, inkább annak ellentéte. Még a Hubay-növendék Szigetivel együtt rögzített *Duo concertant* is olyan, szinte a képzetlenség határát súroló spiccato-elemektől bővelkedik, amelyre nem tekinthetünk másként, mint Stravinsky hatására.

A hangképzésre vonatkozó notációs problémák egészen az utolsó időkig foglalkoztatták a zeneszerzőt. Habár az *Apollon musagète*-ből 1947-ben készült egy revízió, Craftnak ismeri be, hogy az sem kielégítő minden szempontból.

Az én *Aufführungspraxisom* főként a ritmikai artikulációt érinti, és ha lenne időm előkészíteni most [1963 körül] egy új kiadást, minden hangról megjelölném, hogy a húron maradva, vagy a húrról elemelve kell-e játszani, és megadnám a vonásokat is.³⁴⁰

A gondolat egyrészt azért is izgalmas, mert csak találgatni lehet, hogy milyen jelzéssel tette volna ezt meg; másrészt, hogy mely helyekre gondolhatott, hiszen a műben csak elvétele találunk olyan hangot, amelyen ne lenne legalább egy jelzés a hanghosszt illetően. A legvalószínűbb magyarázat az lehet, hogy Stravinsky az egyes legatók közötti vonó-elvétellel, artikulációs résre gondolhatott, melyre legkésőbbi felvétele bőven szolgáltat példát.

Craft teljes joggal jegyzi meg, hogy „égető szükség lenne egy tanulmányra Stravinsky artikulációs jeleiről, főképpen azért, mert némely meghatározása

³³⁹ Lásd Somfai László szövegét, in: Bartók Béla: Hat vonósnegyes, Mikrokosmos Quartet. (Budapest, Hungaroton, 2009.) HSACD 32513-14. Kísérőfüzet 54.

³⁴⁰ D&D 35. My *Aufführungspraxis* is concerned chiefly with rhythmic articulation, and if I had time to prepare a new edition now, I would mark every note to be played on or off the string, and give the bowing. (Az itt kiemelt mondatészt a magyar kiadás kissé félrefordítja: „minden hangnál megjelölném, hosszan vagy röviden kell-e játszani.” Besz 178.)

félrevezető.”³⁴¹ Itt elsősorban a  jelzést hozza föl példának, ami, ahogyan az előző részben láthattuk, egy körülbelül ötvenes évektől rendszeresített jelzés Stravinskynál. A speciális jelenségről Craft így emlékezik meg: „Mit akart? A hangindítás nagyon fontos volt. Még a pianissimóban sem úsztathattál be egy hangot. Minden esetben ott volt a jelölés, amit időskorában fejlesztett ki, [a hang fölötti] vonal és pont, amely azt jelentette: Ha akármilyen aprócska is, de éle legyen... Élénék mindig kell lennie!”³⁴² Craft idézi Stravinskyt, aki így ír Otmar Nussio luganói karmesternek: „A  vagy  jel tiszta hangindítást jelent (nem kifejezetten súly, hanem száraz indítása a hangnak). Mihelyst a hang megszólal, tartani kell, mint ahogyan a zongorán tartja a hangot a pedál.”³⁴³

4.5. Ütemvonalak

A helyes artikuláció és hangsúlyozás ugyanakkor fölveti az ütemhangsúlyok kérdését is, ami szintén egy olyan területe az interpretációnak, mely a huszadik századtól (és talán éppen Stravinsky miatt) egyre kevésbé egyértelmű helyzetek elé állítja az előadót. Az ütemezés egyik eklatáns példájához ismét Bartókot érdemes fölidéznünk, akinek 3. és 4. vonósnégyese között ütemezési paradigmaváltás figyelhető meg. Míg a 3. vonósnégyes (1927) ütemvonalai a szabálytalan lüktetést tudomásul veszik és azok szerint rendeződnek, addig a 4. vonósnégyes (1928) – talán a tervezett vonósszenekari átírat könnyebb vezényelhetősége érdekében – egységes rácsokat alkalmaz, mely a valódi tagolást negligálva osztja föl a darabot mérhető egységekre. Az így létrejött ütemeket tehát nem elsősorban a zenei történések szervezik, noha természetesen elképzelhető, hogy néhol befolyásolta a szerzőt az ütemmutató). Mindezt élénken bizonyítja a tény, hogy Bartók az első tétel anyagát először 3/4-ben kezdte el, és később, a komponálás közben módosította elképzelését: 4/4-ben folytatta a darabot, az addig elkészült szakaszok ütemvonalait visszamenőlegesen átjavítva.³⁴⁴ Ütemhangsúlyokról beszélni pedig azokban az esetekben, ahol a rácszat a zenétől függetlenül jött létre, nem lenne értelme.

³⁴¹ *SelCorrI* 395. Stravinsky artikulációjáról lásd Alicja Jarzębska: „The Problem of Articulation in Stravinsky’s Music.” *Musica Iagellonica* 3. (2004.) 241–255. Habár e tanulmány nem notációs kérdésekkel foglalkozik elsősorban.

³⁴² Frederick J. Maroth: „Stravinsky the Conductor” *Stravinsky Conducts Stravinsky. Concert Performances 1951–1957*. CD kísérfüzet. Music and Arts Programs of America-1211 (2013). 11.

³⁴³ *SelCorrI* 395.

³⁴⁴ Somfai, *Kottakép és műalkotás*, i.m. 331–334.

Az ütemvonalak e dilemmája visszavezethető Stravinskyra, akinek láthatóan szintén gondot okozott, hogy hogyan ossza be darabjainak lüktetését. Őnála a poliritmikus alakzatok jelentették elsőként a problémát, nevezetesen az, hogy a különböző metrumú dallam és kíséret (osztinató) hogyan fér meg egy ütemmutató alatt. Stravinsky gordiuszi megoldása azon elv lett, hogy az ütemvonalakat mindig a főszólamhoz igazítja, a más lüktetésű kísérőhangszerek anyagát pedig ebbe a rácsozatba kényszeríti bele. Az a megoldás, hogy az összes szólam a saját tempója szerint kapjon beosztást, nyilvánvalóan föl sem merült, hiszen így a darabok vezényelhetősége ellehetetlenülne, közös metszéspont híján.

A poliritmia okozta ütemezési probléma végső soron azonban mégsem oldható föl: az emberi fül ugyanis bármilyen ütemezés ellenére alapvetően a basszus-osztinató szerint tájékozódik, így ha a fölötte lévő szólam lüktetése meg is változik, annak érzékelése még a karmesteri gesztusok alapján is szinte lehetetlen. Ennek talán legszemléletesebb esetei *A katona történetében* fordulnak elő, ahol majdnem mindegyik tétel poliritmikus szerveződésű.

Valójában a hallható zene és az ütemek beosztása között minden zenei korszaknak megvoltak a maga konfliktusai, mióta ütemvonalak léteznek. Az elízió következtében tartósan eltolódó ütemhangsúly, a különböző táncok lejegyzési hagyományai,³⁴⁵ a kifejezés fokozását szolgáló zeneszerzői fogások keresztül-kasul átszövik a zeneirodalmat: vagy passzívan ignorálják a meglévő ütemhatárokat, vagy éppen szándékosan szembehelyezkednek vele. Az előadóra hárul viszont a feladat, hogy megfejtse, mi a szándéka a szerzőnek az esetleg szokatlan helyeken található ütemvonalakkal. Továbbá el kell döntenie, mennyire célja egy előadásnak, hogy az ütemezést minden esetben egyértelműen érzékeltesse.

„Az ütemvonal sokkal-sokkal több, mint merő hangsúly, és nem hiszem, hogy hangsúlyozással helyettesíthető lenne, legalábbis az én zenémben nem,”³⁴⁶ – mondja Stravinsky, amely vélekedés, bár kifinomult gondolkodásra vall, mégis homályban hagyja a kérdést, hogy a „több” miként értelmezhető. Lényeges, hogy itt nem az ütemek belső súlyrendjéről van szó. Talán idetartozik Dushkin elbeszélése, amelyben megkéri Stravinskyt, hogy definiálná a ritmus fogalmát:

³⁴⁵ Épp *A katona történetében* figyelhető meg, hogy a *Tangó* a kéziratok szerint eredetileg ütemegyre indult.

³⁴⁶ Besz. 336. (Conv 24.)

Úgy vélte, hogy legkönnyebben a ritmus és a számtan összehasonlításából kiindulva tudná meghatározni: „A számtanban” mondta, „meghatározhatatlan számú módja van, hogy végül kijöjjön a hetes szám. A ritmusnál ugyanez a helyzet. Azért a számtanban a *végezredmény* a legfontosabb, mivel nincs különbség, hogy öt meg kettő vagy kettő meg öt, hat meg egy vagy egy meg hat, és így tovább. A ritmusnál annak, hogy hetet kapunk, alárendelt szerepe van. A fontos itt az, hogy itt öt meg kettő vagy kettő meg öt van, mivel az öt meg kettő a kettő meg öthöz képest eltérő személyiséggel rendelkezik.”³⁴⁷

A karmester Nabokov tanúságtétele kissé gyakorlatiasabb: „Ha megnézi az ember [Stravinsky] ütemeit, úgy találja, hogy nem az ütemvonalak által behatárolt mérték (mint Mozartnál, például), hanem a mérték monometrikus egysége, az egyszerű ütés az, amely a zenei szerveződés életét meghatározza.”³⁴⁸ Itt a „monometrikus egység” kifejezés jelentése kissé tisztázatlan, ám szempontunkból fontos aspektus lehet, hogy Stravinskynál (legalábbis bizonyos darabjainál) egészen kicsi egységekből építkezik a zene, így az ütemvonalak teoretikussá, utólagos értelmezéssé válnak. A zeneszerző állítása szerint a hangjegyek ritmusértékeinek léptéke is jelentős tényező, amely a zene karakterére is implicit hatással van.³⁴⁹ Maga az ütemmutató tehát nem jelent hosszútávú garanciát, hiszen bármikor megváltozhat, így az lüktetés legkisebb egysége veszi át a szervező erő szerepét; amelyet az ütemmutató jelzése csak konstatál. Ez viszont azt jelentené, hogy az ütemvonal jelentősége nem „sokkal-sokkal több”, hanem éppen ellenkezőleg, sokkal-sokkal kevesebb, legalábbis az előadást tekintve.

Stravinsky azonban óva int attól, hogy ezt az előadó is, „aki máshonnan közelítve szemléli az egész problémát, és úgy véli, hogy mindez ízlés dolga”³⁵⁰ így gondolkozzék. Panaszkodva számol be, hogy *A tavaszi áldozatban*

néhány kivételtől eltekintve, mint például Monteux és Ansermet, számos karmester nem egészen becsületes módon bújik ki zeném néhány lapjának [az ütemváltások okozta] metrikus nehézségei alól, s ezzel eltorzítja zenémet és szándékaimat. Mert mi történik? Akad, aki attól félve, hogy

³⁴⁷ Dush 177.

³⁴⁸ Taruskin, *Text and Act*, i.m. 117.

³⁴⁹ Besz 335. (Conv 23.)

³⁵⁰ Besz 335. (Conv 23.)

hibát ejt az egymást követő metrumok sorozatában, nem állja azzal megkönnyíteni feladatát, hogy azonos lüktetésben dirigálja a zenét. Ilyen módon persze eltolódnak a hangsúlyos és hangsúlytalan elemek, s a zenészekre marad a nehéz feladat, hogy a dirigens által improvizált új ritmusok ellenére a helyükre tegyék a hangsúlyokat.³⁵¹

A főt idézett passzus tehát arról árulkodik, hogy a hangsúlyozás mégiscsak hozzátartozik az ütemek mibenlétéhez, és nem csak teoretikus rácsozatról van szó. Az ellentmondás elsősorban a zenék természetének különbözőségével és a nyilatkozatok között eltelt idővel magyarázható. Kijelenthető azonban, hogy Stravinskyt erősen foglalkoztatta művei ütemezésének kérdése, és miként a legtöbb zeneszerző, alapvetően törekedett rá, hogy racionális kompromisszumot találjon a zenei anyag természete és annak gyakorlati megvalósítása között. Érzékelhető ugyanis, hogy az ütemvonalak sokszor csak a vezényelhetőség miatt szükségesek: hiszen amikor az apparátus nem kívánja meg karmester közreműködését, a nehezebben tagolható részeknél, mint például a *Duo concertant* második és ötödik tétele, egyszerűen eltűnnek az ütemvonalak; az *Elégiában* az ütemmutatók hiányoznak. Nélkülözik továbbá az ütemezést a balettek, versenyművek kadenciális szólóanyagai is, ami ugyancsak praktikus és logikus szempontokra vezethető vissza.

4.6. Ujjrendek és játékmódok

A kottákban található ujjrendek és kötőívek egy újabb dilemmához vezetnek. Stravinsky egyaránt tüntetett föl zongoradarabjaiban és vonósszólamaiban különféle előadási jeleket, ehelyütt értelemszerűen az előbbivel nem tisztünk foglalkozni.

A vonósoknál is érdemes ugyanakkor két csoportot alkotnunk. Az elsőbe azokat oszthatjuk, amelyek, mint például a zenekari ujjrendek nagy része, elsősorban csak segítik a játékost egyes passzázsok megtanulásában-blattolásában (praktikusan csökkentve a próbaidőt), de érdemi befolyással nincsenek a hangzásra. A második csoport tagjai azok a jelzések, amelyek akusztikai szempontból érzékelhetően nyomot hagynak a produkción, meghatározzák a hangszínt vagy egy-egy gesztust – persze csak

³⁵¹ *Életem* 123. (*ChrII* 107–108.) Hogy, hogy nem, 1943-ban Stravinsky végül maga módosított néhány ütem osztásán, éppen *A tavaszi áldozatban*, a könnyebb vezényelhetőség céljából, habár valószínűleg más helyen, mint amelyet korábban pellengérré állított.

abban az esetben, ha betartják őket. A kettő elválasztása nem mindig egyértelmű, különösen úgy, hogy a szerzői felvételeken nem mindig teljesül a jelzett ujjrend.

Az ujjrendekre vonatkozó beírások a mai előadói gyakorlatot tekintve nem tartoznak szigorúan figyelembe veendő információk közé. Ennek elsősorban az az oka, hogy a gyakorlatias szemléletű előadó célja hallgatóságának meggyőzése, ennél fogva mindent, ami ebben akadályozhatja, vagy saját szokásainak biztonságát megbolygathatja, lehetőleg elhanyagol. Mivel el kell hitetnie magáról, hogy tökéletesen ura a helyzetnek, és minden az ő szándéka szerint történik, alapvetően nem illeszt bele előadásába olyan szerzői utasításokat, amelyeket a hallgató esetlegesen ügyetlenségként vagy felkészületlenségként értelmezhet.

Talán ezzel magyarázható az, hogy Stravinsky legtöbb felvételén a partitúra ujjrendjei nem jutnak érvényre abban az esetben, ha a játékos a hangszerhez illőbben, kifejezőbben, gesztustelibb módon tudja megvalósítani az adott szakaszt. A hegedűsök az artikulációs jeleket is változó szigorúsággal tartják be, bizonyos esetekben a hanghosszokat is ízlésük szerint alakítják. (Hogy néha más ritmus és más hangok szólalnak meg a szerzői felvételeken, legtöbbször általános figyelmetlenségnek tudhatjuk be, nem pedig szándékos változtatásnak).

Kitapintható például a hegedűsök részéről az üres E-húrra vonatkozó utasítástól való idegenkedés. Az *Apollon* részletesen kijelölt második tételében öt alkalommal ír elő Stravinsky üres E-húrt (legtöbb esetben fontos hangszín-játék miatt), melyet teljes egészében csak a legkorábbi, 1950-es felvétel tart be (a szólót John Paul Corigliano játssza); az 1957-es egy, az 1958-as három, az 1964-es pedig négy esetben váltja ki egy lefogott és megvibrálható ujjal. Szigeti a maga (szerző által jóváhagyott) átiratában ugyancsak egyet hagy meg az ötből. A *Pulcinella* zárótételében található passzázs eleje (18. kottapélda) viszont érdekes módon csak az egyik legutolsó, 1965-ös felvételen hallható első fekvésben, üres E-húrral, úgy, ahogyan a kottában található; az összes többin 1928-tól 1967-ig mindenhol magasabb fekvésben kezdődik. A hegedűsök többnyire úgy gondolhatták, hogy efféle ujjrend egyszerűsége miatt nem elég kifinomult egy koncertmesteri szólóhoz, még ha az be is van írva a kottába.

18. kottapélda, *Pulcinella, Finale*, 63–69. ütem

Olykor viszont éppen a hegedűs az, aki egyszerűsíti a leírtakat. A *Concertinóból* fennmaradt egyetlen szerzői felvételen például a szólista valószínűleg éppen az előírt magas fekvéseket ignorálja (bizonyosan a technikai nehézségek miatt) és választja a könnyebb utat. Hozzá kell tennünk, hogy a fölvázolt utasítás megvalósítása nem lehetetlen, ahogyan az a Pro Arte vonósnégyes 1947-es felvételén, Rudolf Kolisch hegedűjátékával hallható. Az újrend egyértelműen a szólamvezetés egyértelműségének elősegítése végett szerepel a kottában, hiszen két világosan vezetett szólamról van szó, melyek következetessége hűrváltásnál veszélybe kerülhet.

A szólamvezetés szolgálatára irányuló célzatosság nem csupán zenei elemzés során levonható következtetés, hanem ténylegesen megfogalmazott tétel, melyet az *Elégia* kapcsán adódik alkalmunk bemutatni. A szólómű, mint azt az első részben említettük, két egyenrangú szólam polifonikus egymásmellettségére épül, melynek érzékeltetéséhez Stravinsky nem csupán újrenddel látja el a kottát, hanem külön eligazítást ad ezekkel kapcsolatban.

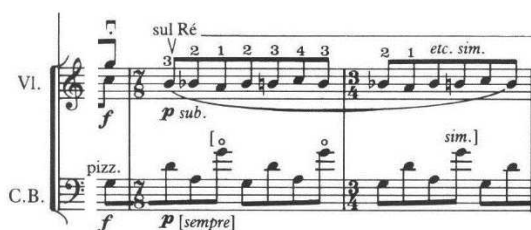
A három pontból álló „használati utasítás” így szól:

N. B. Az újrendek az ellenpont kiemelését, és nem technikai könnyítést segítik elő.

Ott, ahol ’ (lélegzetvétel) nem található, az összes vonóváltásnak *sostenuto* kell történnie.

A hangsúly (>) mindig *sfp*-t jelent.

A jegyzet nem hazudik, ugyanis az újrendek jelentősen megnehezítik a játékos feladatát, különösen a hegedű-változatban, amely annak ellenére, hogy hű kvint-transzpozíciója az eredeti brácsa-verziónak, még következetesebb a szólamvezetést illetően. Lehetőség szerint elkerüli a fényes hangzású E-húr használatát a szordínóval elfüggönyözött hangzás érdekében, ami a sok tiszta hangköz (kvart és kvint) miatt még kényelmetlenebbé teszi a helyes intonációt. Stravinsky alapelvének mondható, hogy kromatikánál, ahol csak mód van rá, elkerüli a csúszásokat. Ez más daraboknál, például a *Perszephoné* és *A katona története*nek hegedűszólamaiban is tetten érhető (19-20 kottapélda).



19. kottapélda, *A katona története*, *Petit concerto*, 7. próbajel



20 kottapélda, *Persephoné*, 36. próbajel utáni 2. ütem

Talányos, hogy az *Elégia* eligazító jegyzetében említett artikulációs utasítást (hangsúly helyett *sfp*) vajon miért nem vezette be a kottába Stravinsky: írhatott volna ugyanis ő maga az összes (tizennégy darab) hangsúly helyére *sfp*-t. Figyelembe véve az artikulációkról már fent említetteket, könnyen lehet, hogy e megjegyzést tekinthetjük az aktuális művön túlmutatónak, általános értelműnek a többi darabra nézve, ami minden bizonnyal a sokadik hangszerest instruálva fogalmazódott meg Stravinskyban, és kíváncsított ki belőle.

A cezúra jelentésére vonatkozó jegyzet is magyarázatot ad arra, hogy a szerzői felvételeken miért nem hallunk időben megvalósuló, lüktetést befolyásoló lélegzetvételt. Minden jel arra mutat, hogy Stravinsky a bartóki | (egyenes vonalú

cezúra) megfelelőjeként használta a ' vesszőt, amely dallamformálási, frazeálási következménnyel bír, a tempót pedig nem érinti számottevően.³⁵² Nem is lenne rá lehetőség, ugyanis e jel legtöbbször a teljes apparátus csak egy-egy szólamában jelenik meg, így azt individuálisan csak a többi hangszerhez idomulva lehet megvalósítani.

4.7. Protohistorizmus

Az *Elégia* kottájában lefektetett artikulációs törvények közül viszont semmiképpen sem mondható általánosnak a vonóváltás *sostenuto* volta. Sőt a felvételeket vizsgálva éppen ennek ellenkezője állapítható meg: Stravinsky a legato ívek utolsó hangjának hosszát is gyakran lerövidíti, mint a historikus hagyomány kettős kötéseinél szokás. Ez a tendencia nem csak előadói magatartásként nyilvánul meg: *A katona története* egyik szerzői példányában³⁵³ találkozhatunk egy igen érdekes megoldással. A *Kis koncert* 13. próbajelénél Stravinsky a nyomtatott partitúrában törli (↯) a legatissimót, és a  képletet átjavítja ilyen:  formán.

Míththa a historikus szemlélet ütköznék ki egyes nyújtott ritmusok kivitelezésénél, melyek Stravinsky szerint

jellegzetes tizenennyolcadik századi ritmusok. Ezek az említett művekben [a görög tárgyú darabokban, mint az *Apollon*, *Ædipus*, *Orpheusz*, *Perszephoné*] és e korszakból származó más művekben, mint a *Zongoraversenyem* bevezetésében, tudatos stiláris utalások. Az volt a szándékom, hogy új zenét építsek föl a tizenennyolcadik századbeli klasszicizmusra, fölhasználva ennek a klasszicizmusnak konstruktív elveit (amelyeket itt most nem tudok meghatározni), sőt, hogy stilárisan földézzem olyan eszközökkel, mint a pontozott ritmusok.³⁵⁴

³⁵² Ez megegyezik François Couperin úzusával: „Cela [la figure ''] est presque imperceptible en general, quoy qu'en n'obsevant pas ce petit Silence, les personnes de goût sentent qu'il manque quelque chose à l'exécution. Et un mot, c'est la diférence de ceux qui lisent de suite, avec ceux qui s'a rêtent aux points, et aux virgules. Ces silences se doivent faire sentir sans alterer la mesure.” (Ez [a ' jelzés] általában majdnem észlelhetetlen, habár amennyiben nem hallható ez a kis csönd, az ízléses emberek hallják, hogy valami hiányzik az előadásból. Egyszóval ez a különbség azok között, akik [csak] leolvassák a szvitet és akik megállnak a pontoknál és a vesszőknél. A szüneteket az ütemezés módosítása nélkül kell hallhatóvá tenni.) Couperin: „Préface.” In: *Uő: Pièces de Clavecin III*, i.m. 2.

³⁵³ A Paul Sacher Stiftung 218-as jelzetű mikrofilmtekerece.

³⁵⁴ *Besz* 330–331. (*Conv* 21.)

Stravinsky másik alkalommal külön kitér a nyújtott ritmusok kérdésére, amikor az *Apollon musagète* kapcsán felsorolja, hogy a  képlet mely esetekben játszandó kétszeres pontozással, úgymond „Budapest-módra”.³⁵⁵

A dupla pontozással Stravinsky, úgy tűnik több esetben számolt, nem csak saját műveiben. Toscanini egy Beethoven felvételéről tett, bár kissé homályos megjegyzéséből, ahol az első szimfóniát véleményezi, mindenképpen ez olvasható ki.³⁵⁶

Craft a stravinskys száraz staccato-stílust is a barokkra vezeti vissza,³⁵⁷ úgyszintén kiemelve a zongorapedál teljes mellőzését.³⁵⁸ Habár a pedál háttérbe szorítása életrajzi motívumokra is visszavezethető,³⁵⁹ a felvételek mégis arról tanúskodnak, hogy Stravinsky, ha nem is mértéktelenül, de élt a pedál használatával. Craft tehát kissé túlzásba esik, amikor doktriner módon kizárja azt a Stravinsky-interpretációból.

Fontos azt is észrevennünk, hogy bár a korszak közkedvelt elnevezése „neoklasszicizmus” vagy „neoklasszika”, a szó mégsem jelentheti azt, hogy körülbelül az 1918-tól az ötvenes évek elejéig született művek egyedüli ihletői barokk vagy klasszikus művek. Az olyan alakzatok vagy formai utalások között, amelyek korábbi korok stílusait elevenítik föl, egyaránt találunk barokkot megelőző – reneszánsz vagy gregorián – jelenségeket, ahogyan romantikus, vagy akár késő romantikus fordulatokat is. Éppen ezért az előadói hozzáállás elhibázott, ha az a mindenkori barokk-klasszikus előadásmódot – bármit is jelentsen ez – tekinti elsődlegesnek Stravinsky műveivel kapcsolatban, még ha egy-egy aspektus valóban e korszakból elevenedik meg.

E kérdéskört a harmadik részben, a *Pulcinella* kapcsán fejtjük ki és árnyaljuk tovább, mivel e műben különösen sok dilemmát okoz a különböző korszakok előadói hagyományainak stílárís interferenciája.

³⁵⁵ *D&D* 35. (A magyar kiadás különös módon a „Budapest style” kifejezést cenzúrázza a szövegből. *Besz* 178.)

³⁵⁶ „A második tételt is rosszul játszották. Egy helyen a kidolgozási részben a vonósok a pontozott hangok után pontos harminckettedeket szólaltattak meg. Majd néhány ütemmel később a fúvósok kétszeresen megrövidítették ezeket a harminckettedeket (amint az helyes is volt így).” *Besz* 385. (*M&C* 112.) A problémát nem is az okozza az idézettel kapcsolatban, hogy melyik Toscanini-felvételről van szó, hanem hogy melyik fúvós-szakaszról – ugyanis a pontozott ritmust az üstdob veszi át a vonósoktól az említett helyen.

³⁵⁷ Maroth, „Stravinsky the Conductor.” *Stravinsky Conducts Stravinsky*, i.m. 11.

³⁵⁸ I.m. 12.

³⁵⁹ „Kasperova [Stravinsky első zongoratanárnője] egyetlen rögeszméje az volt, hogy eltiltott a pedál használatától; ujjaimmal kellett tartani a hangokat, mint az orgonistáknak – talán ez lett a végzetem, mert sohasem lett belőlem pedálkomponista.” *Besz* 57. (*M&C* 25–26.)

4.8. Technikai utasítások és megvalósításai

„Stravinsky keveset tudott a hegedűtechnikáról”³⁶⁰ – jegyzi meg Hans Keller, ami egyértelműen vaskos túlzás, azonban néhány játékmódra utaló beírása olykor valóban félrevezető. Ahogyan azt az első fejezetben láthattuk, a vonós effektusok arzenálja leginkább az életmű első évtizedéhez köthető. Többször azonban a helyes előadás megköveteli a játékostól, hogy ne betű szerint próbálja megvalósítani az utasításokat, lévén fizikailag megvalósíthatatlanok. A *Három vonósnégyes-darab* például több helyen ír elő fogólap fölött húzott vonót (sul tasto), ám az bizonyos fekvés fölött fizikai akadályokba ütközik D és A húron, hiszen az ujj által lenyomott húr síkja lejjebb kerül a többiéhez képest. Az egész vonó („glissez avec toute la longueur de l’archet”) használata pedig bizonyos rövidségű hangoknál értelmezhetetlen, különösképpen, ha az egymást követő hangjegyek hosszai jelentősen eltérőek (lásd: *Három vonósnégyes-darab* 3. tételének 27–30. üteme). Mindkét esetben a szerzői szándék helyes értelmezése az elsődleges, a „sorok között olvasás” a szó szerint vétele helyett: az első esetben valamiféle fátyolosan puha (flautando) hangzás a cél, a másodikban pedig egyfajta kevés vonótapadással játszott, akár tökéletes kontaktot mellőző technika elérése. Bizonyíthatja mindezt, hogy az említett mű két változata között az egyik különbség éppen az, hogy az 1914-ben beírt utasításokat az 1918-as revízió alkalmával Stravinsky sok helyen újjal cserélte ki,³⁶¹ innen látszik, hogy ideálja egy atmoszféra megteremtése volt, amihez járulékosan adódnak hozzá a technikai részletek.³⁶²

Hans Keller hívja föl a figyelmet a *Pulcinella* egy részletére, a *Serenata* vonós osztinatójára, amelyet ún. „ricochet”-ra³⁶³ utaló módon jelöl a kotta (21. kottapélda).³⁶⁴ A hangok a leírt módon történő lejátszása az összjáték szempontjából kérdéseket vet föl, hiszen a ricochet kontrollálása nagyobb létszámú szólamoknál – Keller szerint – megoldhatatlan.³⁶⁵ Kritikája jogos, de inkább csak amiatt, mert Stravinsky a vonó csúcsát jelöli meg a kivitelezés helyeként, ami valóban fokozza a játszanivaló

³⁶⁰ Hans Keller: „An Instrumental Problem in *Pulcinella*.” In: Uő és Milein Cosman: *Stravinsky the Music-Maker. Writings, Prints and Drawings*. (London: Toccata Press, 2010.) 118.

³⁶¹ Példa erre a 2. tétel 36. üteme, ahol az eredetileg „a punta d’arco, poco sul tasto, con sordino” feliratokat „donnez une sonorité très fine et douce” váltotta föl, valamint a 3. tétel 27. üteménél jelzett „con sordino”, amely helyett egész vonó használata lett a revíziós megoldás. Kézirat.

³⁶² Nincs ilyen jó megoldás abban az esetben, ha olyan akkord szerepel a kottában, amely hangkombináció a hegedűn lejátszhatatlan. Tegyük hozzá, nem gyakran találunk ilyet, de a *Ragtime* másodhegedű-szólamában, a 23–24. ütemben például a desz-d-g akkord megvalósíthatatlan.

³⁶³ Visszapattanás (fr.). A megvalósításról: Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 75–76.

³⁶⁴ Hans Keller: „An Instrumental Problem in *Pulcinella*.” I.m. 118–121.

³⁶⁵ I.m. 119.

pontatlanságát, de nem okoz hangszínből jelentős hatást. Ha tehát az említett részt a vonó súlypontjára helyezzük át, megoldódik a helyzet. Természetesen megfelelő mennyiségű gyakorlással számolni kell.



21. kottapélda, *Pulcinella, Serenata*, 4–5. ütem

Ismét más játékmód értelmezése viszont azért körülményes, mert jelentésük idővel némiképpen módosult, vagy regionálisan eltérő. A kérdés azért is fontos, mert vonós hangszereknél a vonásnem megválasztása a kifejezés milyenségét alapvetően határozza meg. Stravinsky föltehetően a rimszkij-korszakovi és raveli partitúrák és párizsi hegedűs ismerősei révén ismerkedett meg bizonyos szakkifejezésekkel, melyek megfejtése nem mindig egyértelmű. A *Persephoné* 3. próbajelénél található „leggiero e secco (martelé à la pointe)” példának okáért kissé sok információ egyszerre, hiszen, habár a halk hangzásra nem utal dinamikai jelzés, a piano környezet és a „leggiero” mégis egyértelműen erre utal, a „martelé”³⁶⁶ viszont ennek első pillantásra ellentmondva erőteljes (risoluto) hangzást sugall.³⁶⁷ A Mortari-Casella-féle hangszereléskönyvet fölütve azonban kiderül, hogy a martelé (olaszul martellato) nemcsak „száraz és éles staccatót” jelent, amelyet „*fortéban*” használnak többnyire azonos értékű hangoknál,” hanem ezzel szemben a „martellato alla punta [martelé à la pointe] ennek a vonásnak egy változata, melyet nagyon rövid hangoknál, nagyon kis vonóval, *pianóban* használnak. Ez a vonás csak a vonónak a húr feletti metszőn éles mozgásában rokon a *martellatával*, zenei kifejezése azonban éppen az ellenkező.”³⁶⁸ A leírás érdekes módon hallgat arról, hogy az „alla punta” vagy „à la pointe” a vonó csúcsát jelenti, amiből látszik, hogy itt a megszólaltatás helye, amiből a technika

³⁶⁶ Kalapálva (fr.)

³⁶⁷ Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*, i.m. 66–67.

³⁶⁸ Alfredo Casella-Virgilio Mortari: *A mai zenekar technikája*. Ford. Székely András. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 215.

elnevezése is származik, tulajdonképpen másodlagos az előállítandó gesztushoz és dinamikához képest.

Hasonló a helyzet *A katona történetében* található „grand détaché” felirattal (*Királyi induló*, 9. próbajel előtti két ütem), mely a staccato-pontok miatt válik különössé. A „détaché” szó, mellyel ritkán találkozunk egy zenekari partitúrában (Stravinskynál annál többször), inkább oktatásban használatos, és a német-magyar iskola kifejezetten tenuto-értelemben használja.³⁶⁹ Ez a Galamian által „egyszerű détachénak” nevezett vonásnem: tulajdonképpen nem jelent semmi mást, mint külön vonót,³⁷⁰ amely során „a vonóhúzás mindvégig sima és egyenletes, a nyomás változtatása nélkül.”³⁷¹ A „grand détaché” a Mortari-Casella könyv szerint ezzel szemben

nagyhatású, zengő játékmód: fortéban használják, általában azonos időtartamú hangok nem kötött, nem gyors tempójú meneteinél. Úgy érhető el, hogy a vonót megfelelő nyomással, lehetőleg teljes hosszában gyorsan végighúzzák. Nehéz vonásnem, mert a vonó gyorsan és lendülettel futva, könnyen elhagyja helyét és rossz helyzetbe kerülhet a húr fölött. Így súlyos hangzáshibák (sípolás, üveghangok) jöhetnek létre.³⁷²

Ezt a vonásnemet Galamian a „détaché lancé” (indított détaché) vagy „rövid détaché” névvel illeti, és képzését a „marteléhez” hasonlítja.³⁷³ A felirat szerepe *A katona történetében* tehát a fortissimo- és a staccato-jelek együttes látványának megerősítése, melyre talán egyrészt azért volt szükség, mert eredetileg ez a két ütem piano dinamikával szerepelt.³⁷⁴ Másrészt eligazítja a hegedűst, hogy a hangerőt ne a vonóhossz koncentrálásával (ami magától értetődő lenne), hanem annak kiterjesztésével érje el.

Az előbbi értelemben használja a *Petruska* (68. próbajel előtti ütem), *A tavaszi áldozat* (39. próbajel előtti ütem) és a *Pulcinella* (*Finale* kezdete) is a détaché szót

³⁶⁹ Lásd például Hubay magyarázatait a Gaviniés-matinékhez, melyben éppen azt nehezményezi (*Megjegyzések*), hogy a nem kötött hangokat a legtöbb kiadásban ponttal látják el; szerinte a „lökött hangokat a vonó felső harmadán, széles détaché-vonással” kell játszani (22. matiné). Peter Gaviniés: *24 matinées. Gyakorlatok hegedűre*. Ed. Hubay Jenő (reprint). Budapest: Editio Musica Budapest, Z. 8081.

³⁷⁰ Détaché: elválasztott (fr.)

³⁷¹ Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*, 63.

³⁷² Casella-Mortari, *A mai zenekar technikája*, i.m. 215.

³⁷³ Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*, i.m. 64–65.

³⁷⁴ Ennek lenyomata a zongorakivonatban máig megmaradt.

(grand nélkül), mely szintén nemcsak elválasztott (non legato) hangokat indikál, hanem főképpen erőteljes hangzást, viszont ugyanezt kis vonóhossz igénybevételével.

5. Betekintés a kéziratok, hangfelvételek és interjúk közti állóháborúba

Ha olykor egy-egy darabból több szerzői felvétel áll rendelkezésünkre, a legtöbb esetben apró, szándékos eltérések mutatkoznak egymáshoz vagy a kottához képest. A hegedű és fúvósnégyes kamaraegyüttesére, majd hegedűre és zongorára átírt *Pastorale* például elhagyja az eredeti, 1907-es ének-zongora verzió egyik lassítását. A szerző vezényletével rögzített három felvétel (mindhárom a kamaraegyüttes-változatból készült) közül az első kettő, amelyen Dushkin és Szigeti játssza a hegedűszólót, ennek ellenére betartja ezt a lassítást. Különös módon az utolsó, Israel Bakerrel rögzített változatban még az egyedül megmaradt, kottában jelölt rallentandót is hiába várjuk. A három felvétel egységes a hangfogó használatában, melyre viszont kizárólag a zongorás átiratban találunk utasítást, a kamaraegyüttes partitúrája nem jelöli.

A felvételek kritikus esetekben talán valóban segíthetnek a kotta megfejtésében: szemléletes példa a hangfelvételek hasznosítására a *Hegedűverseny* kezdő üteme, ahol a jelenleg elérhető partitúrában történetesen egyszerre két tempójelzés olvasható. Nyilvánvaló hibáról van szó, de a hiba javítása nem egyértelmű. Saját kútfőnkől legfeljebb arra a következtetésre juthatunk, hogy a szisztémák tetején elhelyezkedő 120-as metronómszám „előrecsúszott”, vagyis csak a három ütemmel később kezdődő zenekari részre vonatkozik. Tovább súlyosbítja a helyzetet, hogy a zongorakivonatban 96-os jelzés nincs is, viszont a régi kiadásban 96-os jelzés található a mostani 120-as helyén is (22. kottapélda).

22. kottapélda, Különböző metronómszámok a *Hegedűverseny* új partitúrájában, a zongorakivonatban és a régi kiadású partitúrájában

A rendelkezésünkre álló két felvételt, az 1935-ös Dushkin-félét és az 1960-ban készült, Isaac Stern által rögzítettet vizsgálva egyértelművé válik, hogy mindez inkább fordítva igaz: tehát az első két ütem, az „ütlevél”³⁷⁵ a gyorsabb – bár egyik felvételnél sem jelentősen (Dushkin 92, Stern 100 körül játssza) – a kicsit lassabb tempó a 3. ütemtől irányadó. Ez Dushkinnál a 90-t sem mindig éri el, Stern viszont a tétel végét leszámítva, ahol kissé fölgyorsul néhány metronómszámot, tökéletesen tartja a 96-os tempót. Mindazonáltal a kotta sehol sem utal arra, hogy az első két ütemet más lüktetésben kellene játszani: ehhez legjobban az 1955 áprilisában, élőben rögzített szerzői felvétel közelít, melyen Heinz Stanske a szólista. Itt nem tapasztalható jelentős – vagy inkább akaratlagos – tempóváltoztatás.

Hogy az irreálisan gyors 120-as jelzés³⁷⁶ miként került utólag a kottába, ahhoz a Sacher Stiftung kézíratait kell megvizsgálnunk. Ezt a számot valóban megtaláljuk az egyik zongorakivonat-példányon (a 96 kézzel áthúzva).³⁷⁷ A partitúra újabb kiadásába tehát a zongorakivonat tulajdonképpen tisztázatlan okokból átjavított metronómszámát vezették be – fél munkát végezve. A 96-os jelzés egyébként az egyik

³⁷⁵ Dush 175.

³⁷⁶ Az új kiadás után született felvételek szerencsére néhány kivétellel (például Hilary Hahn és David Nebel lemezeit leszámítva) mind a helyes, 96-os metronómot követik.

³⁷⁷ A Paul Sacher Stiftung 221-es jelzetű mikrofilmje.

legelső információk közé tartozik, ami a darabban kapcsolatban tudható: 1931. március 31-én Stravinsky levélben számol be a darab kiadójának, Willy Streckernek a tétel elkészültéről, ahol már a metronómjelzést is leírta.³⁷⁸

A történetnek azonban itt még nincs vége. Az egyik karmesteri partitúrán, melyből Stravinsky vezényelt, a következő bejegyzés áll: „I take it now (1961) faster: ♩=104.”³⁷⁹ Ez a valóságot csak részben tükrözi, hiszen – ahogy fentebb láthattuk – az 1961-ben rögzített Stern-féle felvételen legföljebb csak a mű első két üteme gyorsabb néhány metronómszámmal az utána következő, eredeti (96-os) tempónál. Tehát igaz, hogy Sternnel a tételt gyorsabban vezényelte Stravinsky, mint Dushkinnal, azonban nem annyival, mint azt előre eltervezte. A megjegyzés mindenesetre összhangban van – ha mással nem is – az előbbieken már idézett mondattal, miszerint a metronómjelzések változnak a korral.

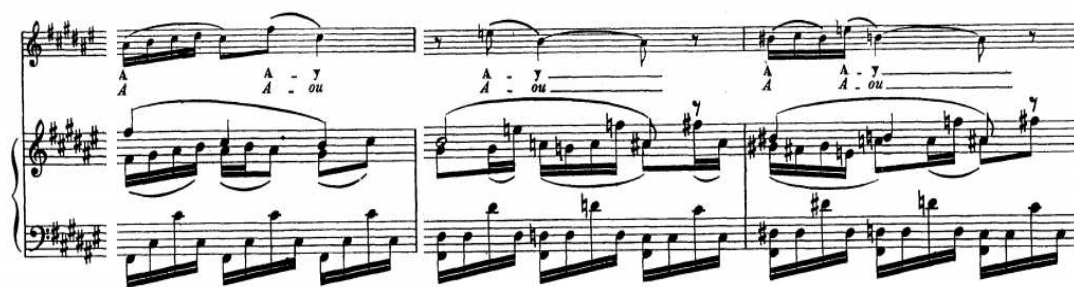
A kéziratanyag szövegének átfogó vizsgálata egy rendkívül bonyolult összeképet eredményez, amely viszont már túlmutat a tempókérdésen. A hagyaték partitúráiban itt-ott megtalálható javítások mind ritmikai, mind dinamikai, mind artikulációs, mind pedig hangokat érintő szempontból is fölvetnek olyan kérdéseket, amelyek a szerzői szándék folyamatos dialektikájáról adnak tanúbizonyságot. A legnagyobb problémát mégis az okozza, hogy a kéziratok és a nyomtatott változat sokszor kevésbé megokolható módon tér el egymástól, és nem minden esetben található meg a javítás fázisa, azaz a módosításra utaló jel.

Az imént említett *Pastorale* 1933-as hegedűátiratának különböző változatait végigkövetve is megfigyelhetünk kisebb alternatív megoldásokat a kéziratok között, bár ezek önmagukban nem bírnának túl nagy jelentőséggel, hiszen következmény nélkül maradtak. Sokkal különösebb azonban, hogy a 8. próbajel után következő 3. ütemben a darabon végigvonuló tizenhatod-osztinató – megmagyarázhatatlan okokból – a hegedűátirat kottájában megváltozik két ütem erejéig: minden négyes csoport második hangja kimarad. A különbség jelentős, és előadva furcsa, feltűnően hiányos hatást okoz (23b kottapélda). Minthogy a kéziratok között nem találjuk semmi nyomát erre vonatkozó javításnak, egyszerű másolási figyelmetlenségre gyanakodhatunk. Ezt

³⁷⁸ „I have finished the first part of the Violin Concerto, both the music and the instrumentation, but the latter is not yet in orchestra score form. Now I am working on the piano reduction. This first movement will comprise approximately nineteen pages in the piano score with duration of five minutes, in tempo allegro (=96). That is all the information to which you are entitled at the moment!” *SelCorrIII* 225. A kézirat tanúsága szerint március 27-én készült el a tétel.

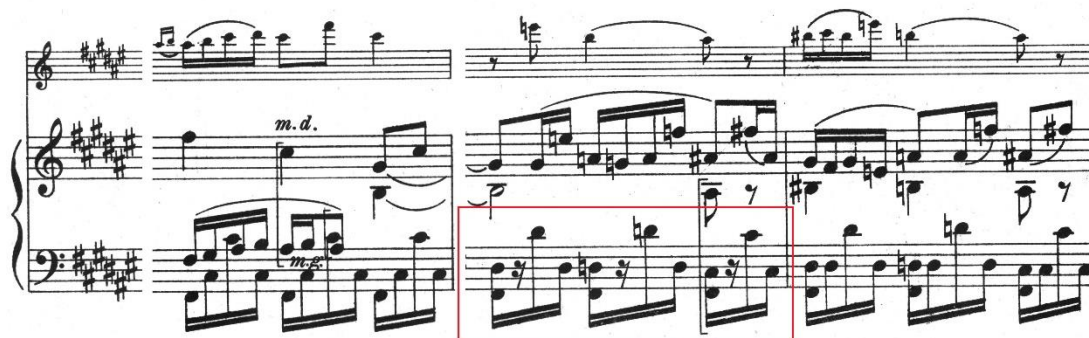
³⁷⁹ A Paul Sacher Stiftung 221 jelzetű mikrofilm 338. diája.

az feltételezést tovább erősíti, hogy az átírás évéből származó, 1933-as szerzői felvételen, melyen Dushkin szólózik, az eredeti verzió szerint (23a kottapélda), tehát folyamatos tizenhatod-osztinatóval hallható a mű. További problémát jelent, hogy később mind Szigetivel (1946), mind Bakerrel (1965) Stravinsky a kinyomtatott változatot vette föl. Mindez egyedül a kotta megjelenésének dátumával (1934) magyarázható, vagyis Stravinsky a legelső felvételnél még kéziratból kellett, hogy vezényeljen, míg a két másiknál már rendelkezésre állt a nyomtatott partitúra. Az ugyancsak 1933-ban elkészült hegedű-zongora verzió (az „átirat átírata”) egy harmadik variánst közöl (23c kottapélda): itt csak egy ütemben marad ki a négy tizenhatodból álló egységek minden második hangja. E változatot azonban sohasem rögzítette Stravinsky. Hogy az eset mögött kitapintható-e bármiféle tudatos szándék, vagy a zeneszerzői memória mondott-e csödt, nem bizonyítható be egyértelműen, ám valószínűbb az utóbbi, és a későbbiekben bemutatott példák is ezt erősítik.



23a kottapélda, *Pastorale* énekhangra és zongorára (1908), 18–20. ütem

23b kottapélda, *Pastorale* hegedűre és fűvósnyégyesre (1933), 34–36. ütem



23c kottapéllda, *Pastorale* hegedűre és zongorára (1933), 34–36. ütem

Ha az *Apollon musagète* sokat említett hegedűkadenciáját vesszük (*Variation d'Apollon* eleje, 24a kottapéllda), a G-dúr hármashangzat-fölbontás után következő hét darab skálaszerűen sorakozó hang ritmusviszonya már a partitúra alapján sem teljesen világos. A „cadenza” kiírás hiánya, valamint a figyelmeztetés, miszerint „minden tizenhatod egyenlő,” csak fokozza a passzázs furcsaságát, hiszen a szem először egy fokozatosan gyorsuló mozgásnak fogja föl a látottakat, a három hangos csoportot triolaként értelmezve. Ugyanakkor nem optikai csalódásról van szó, hiszen a zongorakivonat (melynek metronómjelzése egyébként valamiért eltér a partitúráétól, de ennek most ne tulajdonítsunk jelentőséget) jelzi is a triolára utaló 3-ast (24b kottapéllda). A szerző szándékát firtató kérdés első pillanatra könnyen eldönthető lenne – sajtóhibának, hiányosságnak minősítve az esetet –, ha nem állna rendelkezésre megannyi további információ az érintett helyről.



24a kottapéllda, *Apollon musagète*, partitúra, 20. próbajel



24b kottapéllda, *Apollon musagète*, zongorakivonat, 20. próbajel

A partitúra nyomtatott változatából tehát elmarad a triola-jel, ami egy meglehetősen furcsa megoldáshoz vezetne, ha a tempó- és ritmusjelzéseket teljesen pontosan betartva adjuk elő („kivitelezni”). Meglepő módon Stravinsky felvételein azonban éppen ez történik. Ha az 1950-es (New York), az 1957-es (München), az 1958-as (London) és az 1964-es felvételeket meghallgatjuk, szinte érezhető, ahogyan a hegedűsök kénytelen-kelletlen engedelmeskedve teljesítik a rájuk bízott feladatot: még a müncheni koncertfelvételen is, dacára a viszonylagos improvizatív szabadságnak, mindenképpen átsüt Stravinsky jelenléte. Nem volna meglepő, ha kiderülne, hogy a szerző végig vezényelte a szólót.

A kéziratok között az első vázlat hét egyenlő harminckettednek írja le a helyet, amely fölé a későbbi tisztázat 7-est is biggyeszt, ezekből tehát egy kadenciához illő improvizatív szabadság olvasható ki, mint szándék. A zongorakivonat kézírata (ahogyan nyomtatásban később meg is jelent) ezzel szemben szabályos triolára és négy harminckettedre osztja a hét hangot, ami ugyan ritmikailag egy fokkal szigorúbb lejegyzésre, ám a természetes muzikalitáshoz közel álló megoldásra utal (vö. Beethoven improvizatív futamainak ritmusképleteivel). Hogy a partitúrából miért maradt le a 3-as, nem tudni, tehát a *Pastorale* esetéhez hasonlóan ugyanúgy nem világos, hogy Stravinsky egy sajtóhibát játszatott-e el a hegedűsökkel, vagy valóban szándékosan módosította a triolát egyszerű tizenhatodokra.

Az eset azonban még tovább bonyolódik: a 23. próbajelnél ugyanis visszatér az előbbihez hasonló képlet, itt azonban a nyomtatott partitúra már hét egyenlő harminckettedet közöl. Ezt az ütemet az említett négy felvétel négyféleképpen realizálja. Ehhez társul a *Dialogues* egyik, mintegy errataként funkcionáló passzusa, mely így szól:

A 23-as próbajelnél a hegedűkadenciát [!] szigorú 3/8-ként kéne játszani, a következőképpen csoportosítva:

hét egyenlő hang az első nyolcadon;



a második nyolcadon;



a harmadik nyolcadon.³⁸⁰

³⁸⁰ D&D 35. (Besz 178.)

Az összehasonlításból (25. kottapélda) egyrészt az derül ki, hogy olykor Stravinsky maga sem mindig volt tisztában azzal, hogy éppen melyik változatot kiáltotta ki véglegesnek, másrészt bizonyos részletekhez viszont mind a kotta, mind az utólagos revíziók ellenére következetesen tartotta magát. Lehet, hogy tudatlanul történt, de az első trilla egy tizenhatoddal való megkurtításában mindegyik felvétel egyértelműen egybevág, melyre egyébként nem másol, mint a zongorakivonatban találunk előzményt.

25. kottapélda, *Apollon musagète*, 23. próbajel. Különböző előadások és a *Dialogues* alapján modellezett ütem ritmusvariánsai

E tétel is további megválaszolhatatlan kérdéseket tartogat, gondoljunk itt például egy a partitúrában G-ként jelzett, de két alkalommal is E-ként rögzített hangra,³⁸¹ vagy a hegedűkadencia utolsó gesztusára, melynél végső soron nem lehet eldönteni, meddig tart a lassítás.³⁸² Különös módon ezek az eltérések mind a zongorakivonatra vezethetők

³⁸¹ A partitúra második írott sorának hetedik hangjáról van szó.

³⁸² A szerzői felvételek között találunk olyat, amely a kottát követi, továbbá olyat is, amely a lassítást a kettősvonalig tartja és olyat is, amely tempóban hozza az utolsó hangot, ám felére rövidítve azt. Vö. továbbá az *Apollon* egyik próbáján készült Stravinsky-felvételt, ahol éppen ezt a lassítást instruálja.

vissza.³⁸³ Az *Olasz szvit* kapcsán később is láthatjuk majd, hogy Stravinsky zeneszerzői műhelyében a zongorakivonat számottevőbb jelentőséggel bír, mint azt először gondolnánk.

Néha már-már humoros esetekbe is botalhatunk tisztázatlan helyek megfejtése közben. A *Concertino* hegedű-kadenciájában történetesen találunk egy hangot, melynek olvasása a két változat közötti apró eltérés miatt kétértelművé válik. Míg a vonósnégyes-partitúra a hosszú ütemeket szaggatott vonalakkal tagolja (26a kottapélda), addig a tizenkét hangszerre átírt verzióban ezeket egyszerű ütemvonalak váltják föl (26b kottapélda), miáltal új ütemek keletkeznek az addigi módosító jelek hatályát megváltoztatva. Így az ominózus ütem végén az előbbi változatban Fiszként, az utóbbiban F-ként olvasnánk a kettősfogás alsó hangját. Habár analógiák alapján az F valószínűbb, ellenőrzésként meghallgathatjuk a Stravinsky által vezényelt (sajnos csak egyetlen) felvételt, melyen a hegedűs tisztán és kivehetőn Fiszt és F-t is játszik (természetesen egymás után). Hogy egyszerű hiba lenne, nyilvánvalóan megengedhető teória, ám hogy éppen ezen a helyen éppen így hibázik, a szándékosság gyanúját is fölveti.



26a kottapélda, *Concertino* vonósnégyesre, 14. próbajel



26b kottapélda, *Concertino* 12 hangszerre, 14. próbajel

Az fenti, apró részletekbe menő elemzések célja csupán az volt, hogy érzékletes rátekintést nyújtson a Stravinsky-interpretáció hitelességének alapproblémájára, ám további mélységekbe merülnünk ehelyütt nem érdemes. E példák önmagukban is

³⁸³ A kadencia utolsó két hangja a partitúrában nyújtott ritmus, a zongorakivonatban két pontozott nyolcad. Az eltérő hang (E) is a zongorakivonatból származik.

elégseges bizonyítékot szolgáltatnak arra, hogy bizonyos anomáliákat adott esetben egy javított kiadás sem tud föloldani, hiszen Stravinsky maga is képtelen volt erre.

A különböző korú és típusú dokumentumok tehát egy sajátos diverzitást hoznak létre, mely hitelességre való törekvésünket igencsak megnehezíti, ha hitelesség alatt egyetlen, abszolút helyes megoldást értünk. Stravinsky ideálja, miszerint felvételeinek köszönhetően „a jövőben semmi kétely nem lesz azt illetően, hogy hogyan kell játszani” zenéjét,³⁸⁴ a fentiek tükrében nemcsak hogy nem teljesül, hanem sok szempontból az ellenkezője igaz: a felvételek általában csak bonyolítják a kérdéses helyek megfejtését. Kétségtelenül adná magát a helyzet, hogy ehelyütt azon az ellentmondáson elmélkedjünk, amelyet a Stravinskyról kialakult (vagy magáról kialakított) szigorú kép és az ezzel szembenálló valóság, a dokumentumok sokfélesége, szétartása okoz. Vezénylésének képzetlenségéről is bőven akad olvasnivaló ahhoz, meggyőződhetünk a tárgyalt problematikáról.

Könnyen fölhúzta magát egy próbán egyszerűen azért, mert soha nem ismerte igazán a partitúráit. Míg vezényelt, mindig a kottát bújta, és nem csak azért, hogy a partitúra fizikai jelenléte mögé rejtőzhessen. Tényleg nem ismerte a darabokat mint karmester, zeneszerzőként ismerte, de vezénylés közben elfelejtett zeneszerzőként vezényelni – egyszerű karmesterré vált. [...] Nem úgy vezényelt, mintha ő lett volna a szerző!³⁸⁵

Ez és az ehhez hasonló tanúságtételek rendkívül plasztikusak és életszerűek, és egybevágunk Stravinsky saját vallomásával, miszerint zenei memóriája – függetlenül, hogy saját vagy más művéről van-e szó – kívánnivalót hagyott maga után, akár zeneszerzői, akár előadói minőségében.³⁸⁶ Nem csodálkozhatunk azon, hogy a keze alatt játszó zenészek nem voltak elégedettek az eredménnyel, melyen amerikai környezetben angoltudásának nem kielégítő volta is csak ronthatott.³⁸⁷ Ugyanakkor emlékeznünk kell arra, hogy Stravinsky, mint már fentebb idéztük, felvételeire nem

³⁸⁴ „When I conduct, the music is presented pretty nearly the way I want it. That is why I have been conducting recording sessions of most of my music. In the future there will be no doubt as how it should be played.” Vera Stravinsky-Robert Craft: *Stravinsky in Pictures and Documents*. (New York: Simon and Schuster, 1978.) 308.

³⁸⁵ Maroth, „Stravinsky the Conductor.” *Stravinsky Conducts Stravinsky*, i.m. 8.

³⁸⁶ Lásd például *Életem* 104 (*Chrl* 60–61) vagy *Besz* 59–60. (*E&D* 46–47.)

³⁸⁷ Maroth, „Stravinsky the Conductor.” *Stravinsky Conducts Stravinsky*, i.m. 8–9.

mint legjobb előadásra tekintett, hanem mint dokumentumokra, melyeknek kiindulási pontként kell szolgálniuk.

Robert Philip kiválóan mutat rá, hogy ugyan

Stravinsky sokkal kevésbé fegyelmezetten viszonyult a tempóhoz 1928-ban, mint 1960-ban, [...] viszont más háború előtti felvételek mutatják, hogy Stravinsky még 1928-ban is sokkal kevésbé volt szabad tempókezelésében, mint műveinek egyéb karmesterei. Stravinsky késő 20-as évekből származó felvételei olykor nélkülöznek egy bizonyos kontrollt összehasonlítva a háború után készűttekkel, de láthatjuk, hogy más háború előtti karmesterek mellé állítva, korához képest elöl járt tempóinak fegyelmezettségében.³⁸⁸

Szükségtelen tehát némelyik harmincas évekbeli felvétel, például *A katona története* vagy a *Petruska* bizonytalan, már-már szétesés határán egyensúlyozó részleteit fegyvertényként kezelünk abból a célból, hogy hiteltelenné tartsuk Stravinskynak a tempó vagy a ritmus szigorúságáról vallott elveit. A tény, hogy a felvételeken hallhatók kevésbé sikerült pillanatok, csak azt bizonyítja, hogy a rögzítéskor sem Stravinsky, sem pedig a muzsikusok nem álltak technikailag olyan szinten készen egy effajta zene előadására, mint azt ma elvárjuk.

Mi a véleményem saját hanglemezfelvételeimről? [...] Egyiket sem ismételném meg ugyanúgy. De még a leggyengébbek is alkalmasak arra, hogy vezérfonalat nyújtsanak más előadók számára [...]. Melyek a leggyengébbek? Azok a darabok, amelyek túlságosan újak voltak számomra, és amelyekhez nem voltak sem szilárd elképzeléseim, sem technikai előadási szokásaim.³⁸⁹

Stravinsky figyelmeztet arra hogy nincs egyetlen hiteles előadás, csupán változatok vannak: „A zeneszerző attól tart, hogy a hibák »hitelessé« válnak, és egy lehetséges előadás, a változatok egyike úgy kerül majd be a köztudatba, mint az egyetlen.”³⁹⁰ Ebben a gondolkodásmódban abszolút módon osztozik Bartókkal.³⁹¹ Ha

³⁸⁸ Philip, *Early recordings and Musical Style*, 33.

³⁸⁹ *Besz* 372. (D&D 121.)

³⁹⁰ *Besz* 371. (Conv 122.)

³⁹¹ „Maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság. Ha tehát sikerülne is egy zeneszerző műveit egy adott pillanat szerinti elképzelésében valamilyen teljesen tökéletes eljárással teljesen tökéletes módon

mi is így közeledünk ezekhez, legfontosabb kérdéssé innentől kezdve nem az válik számunkra, hogy miben különböznek ezek a felvételek, hanem, hogy mi bennük a közös.

konzerválni, akkor sem volna ajánlatos ezeket a műveket állandóan csakis így hallani. Mert ez idővel unalommal lepné be a művet. Mert elképzelhető, hogy maga a zeneszerző is más alkalommal szebben, esetleg kevésbé szépen, de mindenesetre másképpen is előadhatta műveit. És ugyanez elképzelhető egy előadó művésztől is, olyanról, aki mint művész, egyenlő értékű az illető zeneszerzővel.” Bartók Béla: „A gépzene.” In: Uő: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Ed. Szöllősy András. (Budapest: Zeneműkiadó, 1966.) 734.

Sztravinszkij nagyesszű ember, országos híresség,
 érdemes vele közelebbről megismerkedni;
 az esteli levegő pedig enyhe és üde a zivatar után.
 (M. Bulgakov: Mester és Margarita)

Harmadik rész: Gyakorlat – Az *Olasz szvit* textusa és kontextusa

1. Bevezetés

1.1. Az átdolgozás fogalma

A Stravinsky-életműben alig találkozunk olyan alkotással, amely megírása után egyazon változatban maradt meg, és ne esett volna át különböző revíziókon, redukciókon vagy átírásokon. Stravinskynál, ha a művek elkészülte utáni csiszolgatásról beszélünk, sok esetben indokolt lehet a valódi, művészi elégedetlenség szülte változtatáskényszer mellett az anyagi vonatkozású motiváció gyanúja. A gyanakvás alapja, hogy Stravinsky maga ismerte be bizonyos átdolgozások elsődleges indíttatását: a szerzői jogok nemzetközi következetlenségéből adódó bevételkiesést.³⁹² Így magyarázható az általános vélekedés, mely szerint éppen amiatt, mert kiindulási pontjuk nem zenei, ezek a beavatkozások szükségtelenek voltak, sőt rontottak az eredeti mű összképén.³⁹³

Ez a néhol talán tényleg indokolt, szkeptikus hozzáállás gyakran társul napjaink „csak tiszta forrásból” és „vissza az eredetihez” szemléletével is, mely szemben az „utolsó kéz” tiszteletben tartásával, az ősváltozatot tartja irányadónak, a kevésbé ismert, a kialakulatlanabb, ezáltal izgalmasabb verziót. Manapság mind gyakrabban tűzik műsorra Brahms H-dúr triójának Erste Fassungját, egyre gyakrabban hallani Bartók Hegedűversenyét az Alternative Endinggel, szólószonátáját a negyedhangos változatban. Az Urtext-kiadásoknak köszönhetően a rekonstrukció elve mikroszinten is megjelenik: ragaszkodás a szerzői, vagy szerzőinek vélt ujjrendekhez, kötőívekhez.³⁹⁴

Stravinsky hegedűre írt vagy hegedűt tartalmazó műveinél, annak ellenére, hogy csak egyféle kiadásban jelentek (jelenhettek) meg, sok olyan kérdésbe ütközhetünk,

³⁹² Besz 111. (M&C 96) Az idézetet teljes egészében lásd a 143. oldalon

³⁹³ John Quinn: „CD Review”

http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/mar09/Monteux_whra6012.htm.

Utolsó megtekintés: 2020. december 15.

³⁹⁴ Hasonlóan az „ad fontes” elvhez, mely a modern tudományosságban megalapozta a forráskutatás gyakorlatát.

amelyet például egy koncertre való fölkészülés folyamán az előadónak nincs módja megválaszolni. Ezek a kérdések összefüggenek a keletkezéstörténettel, az autenticitással, akár többgenerációs (több kiadáson és átdolgozáson át újból fölbukkanó) sajtóhibákkal, az előadásmóddal, rendeltetéssel. A disszertáció utolsó része ezeket a problémákat és ellentmondásokat hivatott bemutatni közelebbről, a válaszadás lehetőségeit vizsgálva.

Több Stravinsky-darab, amelyik átesett valamiféle átdolgozáson, hacsak nem pontosításokról, hibajavításról beszélünk, nem szűnt meg eredeti változatában létezni, hanem az átdolgozás után mindkét mű párhuzamosan, akár egy cím alatt használatban maradt. Emiatt is szükséges az itt használt terminológia tisztázását, a kifejezések jelentésmezőjének pontos kijelölésével.

Az továbbiakban az átdolgozás szó mint gyűjtőfogalom szerepel, tehát bármilyen olyan változtatás esetében, amely egy műnek a legelső, befejezett formájához képest létrejön, és új alakban létezik. Így az átdolgozásoknak különböző szintjei állapíthatók meg, amelyek más-más mértékben és minőségben módosítják az eredeti művet.

Az átdolgozások típusai:

(1) Felülvizsgálat (revízió): A darab egésze szempontjából alapvetően kevésbé lényeges paraméterek megváltoztatásával, esetleg rövidítéssel, akár tételcserével, zenekarok esetében egyes hangszercsoportok redukálásával, ütemjelzések vagy szerzői utasítások módosításával, ütemezés átalakításával, sajtóhibák javításával járó átdolgozás. Az új változat alapvetően fölváltja a régebbit.

(2) Szvitté alakítás: Színpadi művek esetében a koncertszerű előadást megkönnyítő átdolgozás.

(3) Hangszer-összeállítást érintő változások:

a. Kivonat (redukció): Nagyobb együttes kisebb együttesre való átdolgozása; leggyakoribb példája a zongorakivonat, mely alapvetően nem előadásra, inkább a zenekari próbák helyettesítésére készül, hűen követve az eredeti formát.

b. Hangszerelés (orkesztráció): Az előző fordítottja, tehát kisebb együttesből vagy magánszólamból nagyobb együttesre történő átdolgozás.

(4) Átirat (transzkripció): A legtöbb változtatással járó átdolgozás, mely az összes eddigi eljárás jellemzőit tartalmazhatja.

Gyakorlatban előfordulhat, hogy nem válik el ilyen precízen ezeknek a terminusoknak a használata, sok átdolgozás leggyakrabban ugyanis sajátos keveréke a

főnti fajtáknak. Kivonatnak inkább csak a zongorakivonatot nevezzük (nem mondjuk például: *Krisztus hét szava* vonósnégyes-kivonat), azt is csak akkor, ha annak ideiglenességét kívánjuk hangsúlyozni, kifejezve az eredetihez képest fennálló minőségvesztést. Például a Beethoven-szimfóniákból készült Liszt-féle átdolgozásokat vagy Bartók *Táncszvitjének* zongoraváltozatát nem nevezzük kivonatnak, noha hűen követik az eredetit, és a szükségesnél jobban nem alakítják át a mű összképet.

1.2 Az *Olasz szvit* mint átdolgozás

Az átiratok interpretációja legtöbbször ellentmondások elé állítja az előadót. Problémát legtöbbször az okoz, ha az eredetihez képest történt változtatások okát nem értjük. Egy előadásra való felkészülésben zavart okozhat, ha nem tudunk elszámolni minden részlettel: ez hiteltelenné teszi a produkciót. Az *Olasz szvit* esetében a leghatásosabb eszköz tehát, ha áttekintjük a komponálás folyamatait, mely jelen esetben még Stravinsky életművén belül is rendhagyóan sok állomást ölel föl.

Az *Olasz szvit* a *Pulcinella* szövegváltozatainak sorában a hetedik fokon helyezkedik el. A kompozíciós munka a következő állomásokra osztható:

- a. A feldolgozott darabok eredeti (Stravinsky által kézhez kapott) kottái
- b. *Pulcinella* (balett, 1920)
- c. *Rehearsal Score* (zongorakivonat, 1920)
- d. *Pulcinella-szvit* (koncertszvit vagy zenekari szvit, 1922)
- e. *Szvit Giambattista Pergolesi témái, töredékei és darabjai nyomán* (hegedűre és zongorára, 1925)
- f. *Olasz szvit* (gordonkára és zongorára, 1932)
- g. *Olasz szvit* (hegedűre és zongorára, 1932–33)
- h. *Pulcinella-szvit* (a koncertszvit revideált változata, 1947)
- i. *Pulcinella* (a balett revideált változata, 1965)

A három kamara-átíratot kénytelenek vagyunk a könnyebb érthetőség miatt praktikusabb címekkel ellátni, így dedikációik után a továbbiakban a *Szvit hegedűre és zongorára Pergolesi témái, töredékei és darabjai nyomán* helyett a *Kochanski-szvit*, az *Olasz szvit csellóra és zongorára* helyett a *Piatigorsky-szvit*, az *Olasz szvit hegedűre és zongorára* helyett pedig a *Dushkin-szvit* elnevezést fogjuk használni. A fenti lista nemcsak a nyomtatásban megjelent műveket tartalmazza, hanem utal az előzményekre

is; a *Pulcinellához* kapcsolódó kéziratok (eredeti művek kottái, vázlatok, tisztázatok) a Maureen A. Carr gondozásában megjelent, faksimile-kiadás óta már könnyen hozzáférhetők.³⁹⁵

Feltűnő és különleges jelenség az egyes dátumok közti időbeli távolság. Az első balett-partitúra és annak revíziója között 45 (!) év telt el. A számokból azt is ki lehet olvasni, hogy a koncertszvit partitúrája, amely a balett után két évvel keletkezett, tizennyolc évvel előbb esett át felülvizsgálaton, tehát valószínűleg a gyakorlatban nagyobb volt az igény – a kereslet – a szvitre, mint magára a balettre. Az utóbbi revíziójának valószínűleg az 1965-ös lemezfelvétel szolgáltatott apropót.

A hegedűre és zongorára átdolgozott *Olasz szvit* keletkezéstörténete tehát viszonylag hosszú időt ölel fel, és legkevesebb hat állomás tekinthető a végső kottakiadás közvetlen előzményének. A különböző átdolgozási fázisok mind-mind rajtahagyták nyomaikat az újabb változatokon; az átmásolt hibákon és egyéb furcsaságokon tettenérhetők, hogy az átíró melyik forrásból dolgozott. Ezek alapján meglehetősen összetett kép rajzolódik ki. Az elénk táruló látvány hasonlít egy régészeti falkutatáshoz, melynek során több rétegben bukkannak elő különböző korokból származó falfestmények részletei, akár egymást fedve, a feladatunk pedig az, hogy mégis egy egységes összképet alakítsunk ki a munka végeztével.

2. Az Olasz szvit keletkezéstörténeti fázisainak textuális nyomai

2.1. Az eredeti darabok kottái

Már a White-monográfia egyik lábjegyzetében is felsejlik annak a lehetősége, hogy a *Pulcinella* zenéjének alapul szolgáló darabok többségében nem Pergolesi-művek,³⁹⁶ Maureen A. Carr pedig faksimile-kiadásában részletesen utánajár az eredetüknek, megválaszolva a kérdést. Történetesen semelyik mű kottája sem veszett el, és mind megtekinthető abban a változatban, ahogyan azt Stravinsky kézhez kapta, és amelyek alapján (és amelyeken) dolgozni kezdett. A források részletes ismertetését itt mellőzzük (a teljes anyagot lásd a Függelék A táblázatában), csupán néhány különös tény emelünk ki, amely a későbbiek szempontjából lényeges.

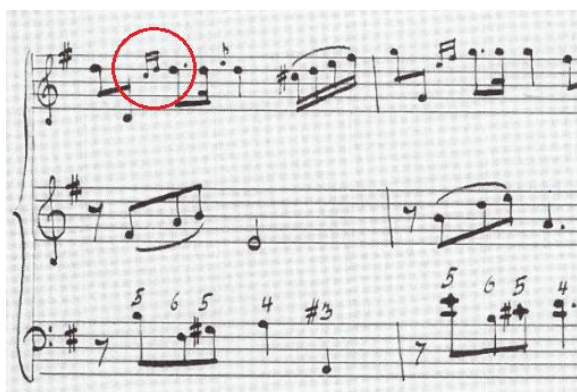
Először is a British Libraryben kézzel lemásolt kottákon kívül Stravinsky két nyomtatásban megjelentet is felhasznált a balettzenéhez (ezek a kamara-átiratokba

³⁹⁵ Maureen A. Carr: *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*. (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2010.) 157–276.

³⁹⁶ White 264. 203. lábjegyzet.

nem kerültek be): Gallo egy triószonáta-tételének 1903-as hegedű-zongora átíratát,³⁹⁷ valamint Alessandro Parisotti 1885-ben (!) írt *Se tu m'ami* című dalát. Ez a két kotta jelentős mértékben különbözik a többi, kézzel másolt forrástól, nem csupán stílusban vagy a dinamikai jelek és előadási utasítások miatt, hanem a kidolgozott zongoraszólam önmagában is elüt a barokk continuo-gyakorlattól. Azzal, hogy Stravinsky ezt a két kottát minden további nélkül egy kalap alá vette a többi, ténylegesen régi művel, árulkodó jeleket hagyott kompozíciós módszeréről. Tudniillik az átírás során szöveghűen járt el, már-már naivan szinte minden hangot készpénznek vett, különbséget nem téve az eredeti és egyértelműen későbbi kiegészítések között. Ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy a *Pulcinellában* végül ezek a nyilvánvaló stílusbeli eltérések természetesen nem érzékelhetők, pontosabban eltűntek azáltal, hogy Stravinsky saját képére formálta őket.

Ez az automatikus szövegátvétel más tételekben is tetten érhető, és igen különös jelenségeket okozott. Legszimbolikusabb példája a Gallo 1. triószonátájának ötödik ütemében található előke, amelyről a kéziratot vizsgálva első látásra feltűnik, hogy egy hanggal feljebből indul, mint kellene (27a kottapélda).

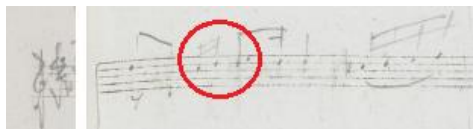


27a kottapélda, Gallo, G-dúr triószonáta, 1. tétel, 5–6. ütem.

A nyilvánvaló elírást, amelyet talán a British Library másolója követett el a díszítés átírásánál, Stravinsky mechanikusan átmásolta a *Pulcinella* első vázlatába, ahol még C előtt is ugyanúgy hiányzik a # (27b kottapélda). E hiba az összes későbbi kiadásban változatlanul jelent meg, immár cisszel (27c-e kottapélda). Az egyedüli

³⁹⁷ Maureen A Carr, *Stravinsky's Pulcinella*, i.m. 8. A Gallo-átírat Carr szerint a 7. triószonáta harmadik tétele a 12 szonáta közül, amelyet Alessandro Longo a Ricordinál adott ki (Pergolesi neve alatt), „Luigi Stefano Giarda csellószólamával.” Giarda valóban csellóművész volt, viszont a későbbiekben közölt fakszimilén (270–276.) egyértelműen egy hegedűszólam található.

kivételt a 1932-ben, Dushkinnal közösen kiadott *Olasz szvit* jelenti, ahol valószínűleg Dushkinnak már szemet szúrt a furcsa előke (27f kottapéllda). Furcsa módon azonban sem a revideált koncertszvit, sem a balett új kottája nem vette át később a javítást.



27b kottapéllda, Stravinsky első vázlata az *Ouverture*-ből



27c kottapéllda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Ouverture*, 4. ütem



27d kottapéllda, *Pulcinella*, partitúra, *Ouverture*, 4. ütem



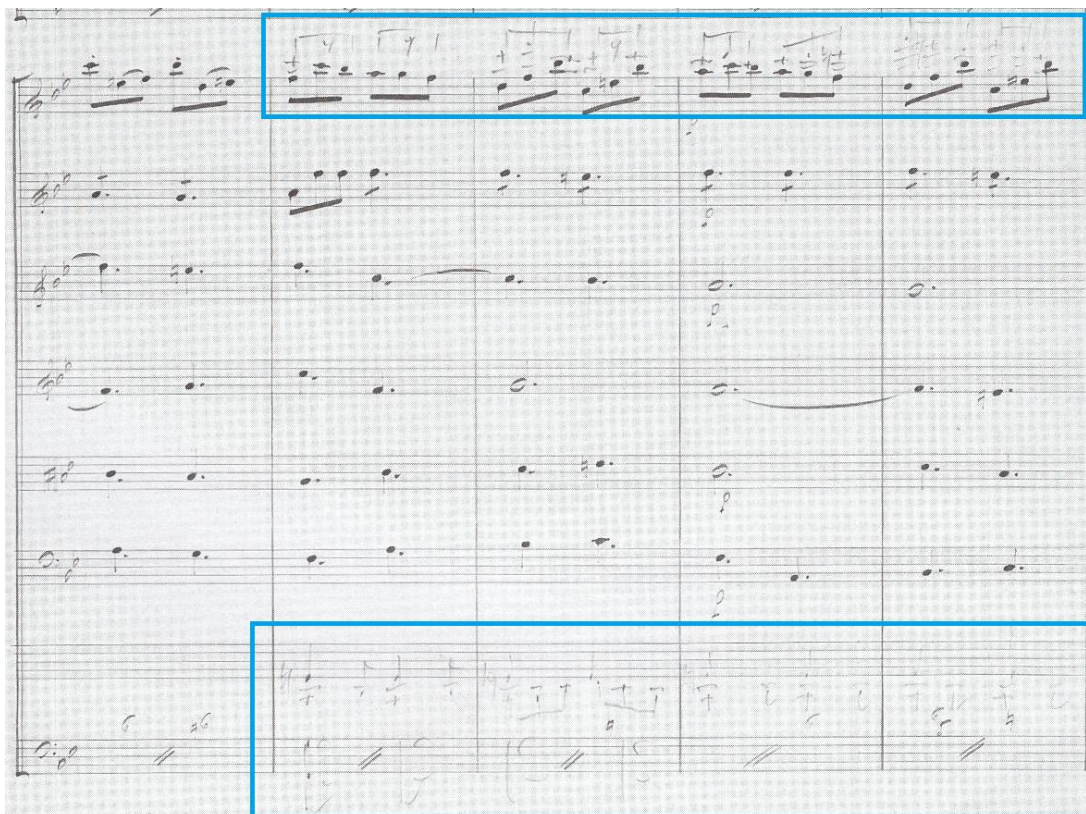
27e kottapéllda, *Kochanski-szvit*, *Introductione*, 4. ütem.



27f kottapéllda, *Olasz szvit*, *Introduzione*, 4. ütem.

A „Pergolesi”-kéziratok további jelentősége, hogy Stravinsky számos első ötlete és jegyzete ezekben található: ez összecseng későbbi nyilatkozatával, miszerint a komponálást már a barokk darabok kottáin elkezdte, mintha egy saját művét javítaná.³⁹⁸ A Wassenauer-concerto (a későbbi *Tarantella*) kottájában már megjelennek az átdolgozás legfontosabb változtatásai, hozzáadott szólamai (28. kottapéllda).

³⁹⁸ Besz 153–154. (E&D 112.)



28. kottapéllda, Wassenaer, B-dúr Concerto Stravinsky jegyzeteivel

Ezek a kiegészítő szólamok a későbbi átiratokban olykor fontosabb szerepet töltenek be a zenei történet szempontjából, mint az eredeti anyag.³⁹⁹

2.2. A zongorakivonat

A zongorakivonat (*Rehearsal Score*) fontos alapanyagként szolgált a hangszeres átíratok számára, egyfajta híd szerepet tölt be a partitúra és a *Kochanski-szvit* között, de sok szempontból önmagában is különleges. Stravinsky a hangszeresítését láthatóan egyáltalán nem tartotta szem előtt a kivonat készítésekor, hanem két, három, vagy akár négy sorba sűrítette a partitúra lehetőleg minél több hangját (29. kottapéllda). Ez az eljárás jellemzi egyébként más, nem előadásra szánt redukcióit, mint például *A tűzmadár* vagy akár a *Hegedűverseny* zongorakivonatait is.

³⁹⁹ Lásd a 145–156. oldalakon.



29. kottapéllda, *Pulcinella*, zongorakivonat, 31. oldal.

Szólamkihagyást szemlátomást nem szívesen alkalmazott, erre legfeljebb a leggyorsabb tételekben (mint például a *Tarantellában*) kényszerült, ahol már végképp nem lehetett volna két kézre tömöríteni a zenekar összes szólamát. Így egy kifejezetten heterogén tulajdonságokkal rendelkező anyag jött létre, amely helyenként vázlatos, zongoraszerű képet mutat, néha pedig nem más, mint egyfajta egyszerűsített partitúra. Alapos vizsgálat és a partitúrával való összehasonlítás során megfigyelhető azonban számos, a partitúra végső változatától eltérő hang vagy másféle felrakás, amely nem magyarázható a kivonatkészítés során szükséges egyszerűsítéssel.

A legelső vázlatok faksimiléivel való összevetés során derül fény a zongorakivonat bonyolultságának okára és nyert értelmet a partitúrától elütő legtöbb részlet. A zongorakivonat furcsaságai ugyanis egybeesnek a balett első fogalmazványaiiban található, partitúrától való eltérésekkel. Nyilvánvalóan a particella hangszerelése, kidolgozása során jutott Stravinskynak eszébe sok apró módosítás és ötlet, amelyeket a vázlatokban visszamenőleg természetesen nem javított ki, és ezek javítatlanul kerültek aztán a zongorakivonatba. Ebből az következik, hogy e változat nagy része nem redukáló eljárással készült, hanem a particella-vázlatok újrahasznosításával, így a hangszerelés előtti állapotokat őrzik, vagyis régebbieket, mint a partitúra. Ez az elmélet egybevág a kéziratok kronológiájával, valamint Stravinsky azon nyilatkozatával, miszerint a komponálást minden esetben a zongora mellett kezdte el.⁴⁰⁰ Egyértelmű bizonyíték például a *Finalében* található kánon esete (30c kottapéllda), amelyet a vázlatokban (30a kottapéllda) még nem találunk meg, és ugyanúgy hiányzik a zongorakivonatból (30b kottapéllda) is.

⁴⁰⁰ Besz 323. (E&D 15.)

30a kottapéllda, Stravinsky vázlata a *Pulcinella* Finaléjából30b kottapéllda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Finale*, 98–104. ütem

30c kottapéllda, *Pulcinella*, partitúra, *Finale*, 98–104. ütem

A fölismerés azért is lényeges, mert a későbbi hegedű-zongora átirat munkálataihoz Stravinsky a zongorakivonatot is segítségül hívta, így számtalan olyan megoldást áthagyományozott, amelyet a balett írása közben már megváltoztatott. Ilyen az első tétel egyik sforzatója és zárlatának subito pianója (31c kottapéllda), ami nem került bele a későbbi átiratokba (31d kottapéllda) az előzményekből (31a–b kottapéllda) történő másolás miatt.



31a kottapéllda, Stravinsky vázlatata a *Pulcinella Ouverturejéből*



31b kottapéllda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Ouverture*, 14–15. ütem



31c kottapéllda, *Pulcinella*-balett, *Ouverture*, 14–15. ütem



31d kottapéllda, *Kochanski-szvit*, *Introductione*, 14–15. ütem

Jól szemlélteti a partitúra és a kivonat közti különbségeket a *Serenata* elején található osztinató összehasonlítása, bár itt a vázlatok a partitúrával csengenek össze (32a kottapélda). Ebben az esetben a legvalószínűbb, hogy a zongorakivonat metszője, vagy akár maga Stravinsky másolta mechanikusan tovább az első három ütem kíséretének C-G kvintjét (32b kottapélda). Az osztinató nem változik C-F, majd D-G kvartra, ahogyan az már a tisztázott vázlatban is így szerepel; mindenesetre ez a hiba a *Kochanski-szvitbe* is belekerült, mégpedig meglehetősen koncepciózus (sőt az átkötések és üveghangok miatt egyúttal kijavíthatatlanná tett) megoldásban (32c kottapélda). A *Piatigorski-* és *Dushkin-szvit* egyaránt már javítva közli ezeket az ütemeket (32d kottapélda).

32a kottapélda, *Pulcinella*, partitúra, *Serenata*, 4–5. ütem

32b kottapélda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Serenata*, 4–5. ütem

32c kottapélda, *Kochanski-szvit*, *Serenata*, 4–5. ütem

32d kottapélda, *Dushkin-szvit*, *Serenata*, 4–5. ütem

2.3. A *Pulcinella*-szvit (koncertszvit)

A balett bemutatója után Stravinsky a koncerten való előadás megkönnyítése érdekében szvitet készített a *Pulcinellából*: az énekszólamokat szólóhangszerekkel helyettesítette, a tizennyolc tételből pedig tízet elhagyott.⁴⁰¹ Így egy nyolc tételből álló szvit keletkezett. A lényegesen lerövidített darab zenei szövege tulajdonképpen csak egy tételben változott: a *Tarantella* egy ismétlőjellel gazdagodott, amivel kétszeresére növekedett az egyébként rövid rész időtartama, valamint ugyanezt a tételt egy teljesen új, kétütemes b-moll átvezetéssel kötötte össze a *Toccatával*.

A koncertszvit nemcsak azért fontos állomás a hangszeres átíratok történetében, mert ez nyitja meg a *Pulcinellából* készült szvit sorát, hanem mert Stravinsky a későbbi átdolgozásokhoz teljes szakaszokat emelt át belőle. Így kerültek át mindhárom (a két hegedűs és a csellós) átíratba a koncertszvitben alkalmazott sajátos megoldások, mint például a *Serenatában* található, kettősfogásokkal bővített szólók (33b–c kottapélda), miközben az ezt megelőző ütemek a balett-partitúra (33a kottapélda) szólam-megosztását követik.

33a kottapélda, *Pulcinella*-balett, *Serenata*, 13–16. ütem33b kottapélda, *Pulcinella*-koncertszvit, *Serenata*, 13–16. ütem

⁴⁰¹ White 262–268.



33c kottapélda, *Kochanski-szvit*, *Serenata*, 13–16. ütem

2.4. A *Kochanski-szvit*

2.4.1. A keletkezés és a bemutatás körülményei

A *Pulcinella* zenéjét Stravinsky számos további módon hasznosította. Még a partitúra megjelenésének évében különálló előadási darabként kiadta a *Gavotta*, majd két évvel később a *Scherzino*⁴⁰² című tétel zongorakivonatát, majd pedig önálló számként a *Con queste parole* kezdetű basszusáriát. Úgy tűnik, a *Gavottát* elég zárt és egységes darabnak tartotta ahhoz, hogy hegedűváltozatban is kipróbálja, és tulajdonképpen a zenekari szvittel egyidőben, 1921-ben készített is egy ilyen átiratot.⁴⁰³ Ez adhatta az ötletet egy többtételes kamaraszvithez, mely elválaszthatatlan Paul Kochanski (lengyelesen Paweł Kochański) nevétől, akinek az ajánlás szól. A hegedűművész így számol be egy 1922-ben megjelent amerikai interjújában az alkotófolyamatról:

Az idei nyár folyamán Stravinskyval dolgoztam együtt néhány dolgon, amelyet hegedűre írt. [...] A Stravinsky-mű egy bűbájos hegedűszvit, amit a Scarlatti [sic] zenéjéből készített *Pulcinella*-balettjéből csinált, öt vagy hat tételben. Várhatóan jövőre eljátszom itt.⁴⁰⁴

A szöveg azt sejteti, hogy a mű végleges szövege közös alkotómunka eredménye, bár ez a kottában nem tükröződik, így semmi kézzelfogható bizonyítékunk nincs arra, hogy Kochanski közreműködése a darab játszhatóságának leellenőrzésénél mélyebb szintű lett volna.

A szvit sorsának különös sorsához tartozik, hogy ősbemutatója végül nem Kochanskival, hanem Alma Moodie⁴⁰⁵ ausztrál származású hegedűművésznővel

⁴⁰² Ez a balettben szereplő *Scherzino*, és nem az *Olasz szvit* azonos című tétele.

⁴⁰³ *SelCorrII*. 293. A kézirat keltezése szerint is („à Paul Kochansky, 1921, London”).

⁴⁰⁴ Frederick H. Martens: „Paul Kochanski” In: *Uő: String Mastery Talks with Master Violinists, Viola Players and Violoncellists*. (New York: Frederick A. Stokes, 1923). 178.

⁴⁰⁵ Alma Moodie-ről bővebben: Kay Dreyfus: „Alma Moodie and the Landscape of Giftedness.” *Australian Music Research* 7 (2002): 1–14. Moodie Budapesten is koncertezett rendszeresen a húszas-harmincas években; egyik interjújából kiderül, hogy koncertkörútjai mellett krokodilokat tenyésztett: „Befejezésül különös dolgot árult el magáról:

– A magánéletben egyetlen passzióm van csak: krokodiltenyésztés.

zajlott le, 1925. november 21-én, Frankfurtban.⁴⁰⁶ Hogy pontosan hogyan alakult így, ahhoz Stravinsky Werner Reinharttal való levelezését kell idéznünk. Reinhart Stravinsky mecénása volt,⁴⁰⁷ *A katona történetén* kívül annak trió-szvitjét és a *Három szóló-klarinét-darabot* is neki ajánlotta Stravinsky, mivel Reinhart kiváló amatőr klarinétos volt. Amikor a hegedű-zongora szvit elkészült, Reinhart megkérte Stravinskyt, hogy pártfogoltja, Alma Moodie mutathassa be a darabot, annak ellenére, hogy Stravinsky azt Kochanskinak ígérte.⁴⁰⁸ 1925. július 29-i levelében így ír Stravinskynak:

Egy barátom, a kitűnő hegedűs Alma Moodie, hallotta, hogy ön átírta a *Pulcinella*-szvitet hegedűre és zongorára, és azt Kochanski részére tette félre. Esetleg egyet értene azzal, hogy engedélyezi M^{lle} Moodie-nak az előadást bizonyos országokban? Mondhatom, hogy a kezek közül a legjobbakba helyezné. E művészt, ön előtt talán még nem ismert, mindenhol a legnagyobb siker övezi. Azon túl, hogy egy megtettesült virtuóza, első vonal-béli muzsikus, és hogy érzékeltessen művészi kvalitásait, játéka olyan szerzőket ihletett meg, mint Pfitzner,⁴⁰⁹ Krenek⁴¹⁰ és Hindemith⁴¹¹, akik versenyműveket ajánlottak neki.⁴¹² Nagyon hálás leszek, ha teljesíti kérésemet, és így nagy szolgálattal adózik neki. Ugyanakkor teljesen nyíltan jeleznie kell a feltételeit.⁴¹³

Amikor a csodálkozásunkat látta, így folytatta:

– Igen, igen: krokodiltenyésztés. Fiatal krokodilokat küldetek magamnak különféle exotikus vidékekről és ezeket felnevelem a villám kertjében.

– És... ha szabad kérdeznem, mire jó ez?

– Ez az én szórakozásom.

Ezzel nem lehet vitatkozni. Sok művésznek vannak bogarai; Alma Moodie-nak krokodiljai vannak.”

N. N.: „Alma Moodie krokodilokat tenyészt... Rövid intervju [sic] Pesten a hírneves művésznővel.” *Ujság*. 9/251 (1933. november 5.) 17.

⁴⁰⁶ Boris Schwarz: „Stravinsky, Dushkin, and the violin.” In: Jann Pasler (szerk.): *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. (University of California Press, 1986): 303. Stravinsky egy wintherturi előadást említ (*Életem* 114., *ChrII* 85.), dátum nélkül. Előfordulhat, hogy ez egy októberi privát-koncert volt, melyen a *Zongoraszonáta*, a *Kochanski-szvit* és talán a *Szerenád*, vagy annak pár részlete hangzott el. Vö. *SelCorrIII* 163.

⁴⁰⁷ *SelCorrIII* 139.

⁴⁰⁸ I.h.

⁴⁰⁹ Hans Pfitzner: *Hegedűverseny* Op. 34 (1923)

⁴¹⁰ Ernst Krenek (vagy Krenék): 1. *Hegedűverseny* Op. 29 (1924). Krenek 1924-ben szólószonátáját szintén Moodie-nak ajánlotta.

⁴¹¹ Paul Hindemith: *Kammermusik No. 4*. hegedűre és kibővített kamarazenekarra Op. 36/3 (1925).

⁴¹² Moodie első nagy pártfogója Max Reger volt, aki szólóhegedűre írt *Preludium és fugáját* (Op. 131a No. 4) neki ajánlotta 1914-ben.

⁴¹³ *SelCorrIII* 155–156.

Stravinsky, aki még nem fejezte be teljesen a művet, augusztus 1-i válaszelevelében megígéri Reinhartnak, hogy megkérdezi Kochanskít az ügyről, akivel egyébként csak informálisan egyezett meg a bemutatóról.⁴¹⁴ Augusztus 12-én választ is kapott,

Kochanski biztosít afelől, hogy nem sértődik meg, ha a szvitet valaki más játssza. Jogilag szólva, azt tehetem a művel, amit alkalmasnak látok, és hogy megvárakoztattam önt Kochanski válasza miatt, annak egyszerű oka, hogy nem akartam odaadni a szvitet másvalakinek anélkül, hogy tájékoztattam volna őt. Megadom az engedélyt tehát M^{lle} Alma Moodie-val kapcsolatban.⁴¹⁵

Az ősbemutató után Stravinsky az előadási jogokat nem ruházta rá automatikusan Moodie-ra „Kochanskival szembeni kötelezettségek miatt, aki szintén el akarja játszani (már dolgoztunk is együtt), egy alkalommal, miután visszatér Amerikából,” amint egy későbbi levelében írja.⁴¹⁶ Egy véletlen félmondat tanúsága szerint, melyet a szerző egy 1967-es torontói koncertfilm szünetében ejtett el, az egy alkalomból, úgy tűnik, végül ténylegesen egyetlen alkalom lett.⁴¹⁷ Azonban ez nem jelenti azt, hogy együttműködés megszakadt volna. Stravinsky „részben Kochanski kárpótlásaként három [valójában két] átiratot készített *A tűzmadárból* (*Prelude [et] Ronde des princesses* valamint a *Berceuse*),”⁴¹⁸ ám nem ismeretes, hogy azokat közösen megszólaltatták volna.

A *Berceuse*-nek ezen első, 1926-os változata igen rövid életűnek bizonyult: annak ellenére, hogy létező változatként továbbra is megmaradt (máig kiadja a Schott), ez volt az a tétel, amelyből Stravinsky elsőként (1931-ben) készített új átiratot Dushkin segítségével.⁴¹⁹ Ugyanerre a sorsra jutott a *Kochanski-szvit* is: ebből 1932-ben készült el az új verzió, a *Dushkin-szvit*, melynek körülményeit később vizsgáljuk. Fontos azonban, hogy nem revízió történt ebben az esetben sem: Stravinsky nem érvénytelenítette az 1925-ös változatot, habár lehet, hogy csak megfedkezett róla.⁴²⁰

⁴¹⁴ I.m. 156.

⁴¹⁵ I.m. 157.

⁴¹⁶ I.m. 160.

⁴¹⁷ *Stravinsky at 85. Igor Stravinsky Rehearses and Conducts the Orchestral Suite from His Ballet „Pulcinella”*. DVD. Video Artists International, 2009. CBC Home Video-4500.

⁴¹⁸ *SelCorrII* 293.

⁴¹⁹ Dushkin beszámolója szerint a közös átiratot megelőzően ő egyedül is készített egy *Berceuse*-változatot, amit Stravinsky keletiessége miatt elmarasztalt. Lásd az első részben, a 14. oldalon.

⁴²⁰ Szigeti József: *Beszélő húrok*. Ford. Stella Adorján (Budapest: Zeneműkiadó, 1965). 10. Bővebben a kérdésről a 155. oldalon.

2.4.2 Hangszerelés, hangszeresség a *Kochanski-szvitben*

A darab átdolgozási technikájának jellegzetességei igazán akkor tűnnek föl, ha a *Dushkin-szvit*tal együtt vizsgáljuk, de önmagában szemlélve is megválaszolatlan kérdéseket rejt. Az elsők közt merül föl például, hogy egyáltalán miért volt szükség erre az átdolgozásra.

Minden jel arra mutat, hogy a mű Stravinsky saját ötlete volt, akit „elbűvölt Kochanski játéka.”⁴²¹ 1914-ben ismerkedtek meg, Arthur Rubinstein révén, akinek Stravinsky szintén egy átirattal adózott: 1921-ben zongorára írta át a *Petruska* három tételét, melyhez „nagy kedvvel fogott neki”, vállaltan a „zongoravirtuózok számára” készült, „mely lehetővé teszi, hogy technikai tudásukat csillogtassák.”⁴²² Stravinsky érezhette az átirással együtt járó minőségvesztés veszélyét, ezért a *Petruska*-átírat kapcsán maga előzi meg a vádat, hogy zongorakivonatról lenne szó:

Semmiképp ne gondolják, hogy a zongorát a zenekar pótlékának szánom, a zenekari hangzás lehető legteljesebb visszaadójának. Ellenkezőleg: arra törekedtem, hogy ebből a *Petruskából* alapvetően pianisztikus darabot formáljak, a hangszer saját forrásaiból merítve, anélkül, hogy bármi módon az imitátor szerepébe kényszeríteném. Röviden: ne zongorakivonatnak tekintsék, hanem sajátosan zongorára írott darabnak, vagyis zongoramuzsikának.⁴²³

„A *Petruska* annál is alkalmasabbnak tűnt az ilyen átiratra, mert kezdetben zenekar-kíséretes zongoradarabnak szántam”⁴²⁴ – teszi hozzá Stravinsky. A mű komponálásával egy időben elkezdett *Kochanski-szvit* mögött is elképzelhető egy effajta modell, ugyanis a *Pulcinella* zenei anyagának alapját képező darabok nagy részét Gallo triószonátái teszik ki, vagyis a hegedű-zongora apparátus valamiképpen közelebb áll ehhez a miliőhöz, mint a balett zenekari együttese. Hasonló a helyzet Bartók zongorára írt *Román népi táncaival* vagy *Szonatinájával*, melyek hegedűátiratai mondhatni rekonstruálják a feldolgozott dallamok eredeti hangszeres közegét. Az elmélet itt azonban csak részben állja meg a helyét: a *Kochanski-szvitben* ugyanis csak a két saroktétel triószonáta-eredetű (*Introductione* és *Finale*), a többi Pergolesi-operarészletek feldolgozása (*Serenata*, *Minuetto*), egy concerto grosso

⁴²¹ Harvey Sachs: *Rubinstein. A life.* (New York: Grove Press, 1995.) 140.

⁴²² *Életem* 91. (ChrII 29–30.)

⁴²³ *White* 557.

⁴²⁴ I.h.

jellegű Wassenauer-tétel (*Tarantella*) és Monza clavecin-darabja (*Gavotta*), mely utóbbi az átírás időrendjében az első volt (lásd a Függelék A táblázatában). Figyelemre méltó, hogy még az a főtebb említett darab sem került bele a tételek közé (a *Pulcinella* 123. próbajelénél található, Alla breve jelzésű rész), melynek kottája Stravinsky számára éppenséggel egy huszadik századi hegedű-zongora átiratból volt elérhető. Megjegyzendő továbbá, hogy mind a két további átdolgozásban, a két *Olasz szvitben* megjelenő új tételek – a cselló-zongora változatban az *Aria*, a Dushkin-félében a *Scherzino* – is eredetileg operákból származnak.

Akármi is az igazság, a zeneszerző láthatóan nagy gondot fordított arra, hogy az így létrejött darab, az átirat átirata véletlenül se egy barokk hamisítvány alakját öltse, vagyis minden pillanatban érzékelhető legyen az „idegenkezűség”. A legnehezebb feladatot valószínűleg az jelentette, hogy a hangszerelés sokféleségét két hangszer dialógusára kellett redukálni, így a zenekari letétben már meglévő hegedűszólamok többször is módosításra szorultak. Az ekként kapott hegedűszólamot Stravinsky bőven ellátta kettősfogásokkal, üveghangokkal, barokk viszonylatban anakronisztikusnak ható játékmódokkal (*saltando*, *pizzicato*, *glissando*). Az így létrejött hegedűszólam végeredményben mégsem elsősorban virtuozitás, hanem zsúfoltság hatását kelti, amely a szinte permanens többszólamúság következménye.

Stravinsky nyilatkozataiban ambivalens álláspont rajzolódik ki a virtuozitással kapcsolatban. Egyfelől láthattuk, hogy a korszak divatos hegedűvirtuózait nem tartotta sokra,⁴²⁵ azonban azzal is bizonyára szembesült, hogy a zeneművek népszerűségét lényegesen befolyásolja az előadó sikeressége. Szólóestbe illeszthető hegedűművet – pontosabban bármilyen hegedűművet – viszont a húszas évek elejéig nem tudott fölmutatni. A *Kochanski-szvit*, ugyanúgy, mint a *Petruska* zongoraátírata, egy kísérlet, egy közeledés abba az irányba, hogy alkalomadtán egy ráadásdarabok világához szokott virtuóz is találhasson olyan Stravinsky-művet, amelyet kellően izgalmasnak és kihívásnak érez, hogy fölvegye repertoárjába.

Hogy Stravinskyt saját darabjaihoz nem fűzte egy olyan tiszteletteljes viszony, ami meggátolta volna abban, hogy a népszerűsítésük érdekében átdolgozza őket, A *katona történetének* 1919-es átiratában mutatkozott meg elsőként. Külső szemmel bizonyára szentségtörésként hatott, amikor a hangszerelési iskolapéldának számító

⁴²⁵ Lásd az első részben, a 2–4. oldalakon.

héttagú apparátust minden további nélkül trióra redukálta.⁴²⁶ Viszont Stravinsky *A katona története* és a *Pulcinella* esetében is érezhette, hogy a színpadra állítás és az eredeti apparátus költségei nagy akadályt jelentenek a darab széles körű bemutatása szempontjából; ebből a szempontból a koncertszvitek sem elégtették ki. Hasonló nyilatkozatot találunk később a *Duo Concertant*-nal kapcsolatosan: ennek a műnek a keletkezéséhez is jócskán hozzájárult a kamara-összeállítás egyszerű volta.⁴²⁷

A *Kochanski-szvit* (és a többi *Pulcinella*-átírat) esetében tehát a prózaibb anyagi vonzaton fölül sokkal inkább a darabjait szerető, darabjait minél többször hallani (és játszani) akaró zeneszerző hozzáállását kell észrevennünk. Ezek a redukciók csupán szélesebb lehetőséget teremtenek a Stravinsky által bevallottan élvezettel megkomponált művek játszására, közelebbről való megismerésére, és – ahogyan Szigeti fogalmaz – semmiképpen sem váltják föl az eredeti változatokat, hiszen nem is létezhetnének ezek nélkül.⁴²⁸

2.4.3. A *Kochanski-szvitben* szereplő tételek rövid ismertetése és elhelyezése a *Pulcinella* cselekményében

A tisztánlátás végett érdemes röviden áttekintenünk a *Kochanski-szvit* tételrendjét, és a tételek eredetét szolgáló darabokat. A szvit a *Pulcinella* öt (az attacca *Finalét* külön számolva hat) tételét tartalmazza: *Introductione* [sic], *Serenata*, *Tarantella*, *Gavotta con due variazioni*, *Minuetto e Finale*. Az így kapott ciklus formája leginkább a klasszikus divertimento műfajához hasonlítható, melynek legismertebb példái Mozart vonóstrióra írt *Divertimentója* (KV 563) és Beethoven *Szeptettje* (Op. 20), vagy különösen Schubert *Oktettje* (D 803), ahol a gyakorta alkalmazott négytétel elrendezésbe (gyors-lassú-tánc-tétel-gyors) egy variációs és egy második tánc-tétel ékelődik.

A *Pulcinella* cselekményét illetően a White-monográfia meglehetősen szűkszavú, és csak a partitúrában található pár mondatos összefoglalót (*Argument*) közli e célból. A legrészletesebb dramaturgiát Cyril W. Beaumontnál olvashatjuk, aki

⁴²⁶ White az egyébként tárgyilagos hangvételű monográfiájában így nyilatkozik: „*A katona története* bármely részének a meghatározott héttagú együttestől eltérő hangszerezése alapvetően helytelen, zenei ízlésbeli tévedés.” (White 255.)

⁴²⁷ *Életem* 152. (ChrII 175.)

⁴²⁸ Vö. Szigeti: *A hegedűről*, i.m. 194–195.

feltehetőleg az ősbemutató koreográfiája alapján dolgozott.⁴²⁹ A közelmúltban Maureen A. Carr publikálta a libretto leghitelesebb, ám jóval tömörebb változatát, melynek további előnye, hogy az előbbiekkal ellentétben jelzi a zenével való kapcsolódási pontokat – amit egyes tételek kéziratai is alátámasztanak.⁴³⁰ E két leírás szinopszist ezen értekezés Függelék C részében találjuk összehasonlítva.

A *Kochanski-szvit* első két tétele, az *Introductione* (mely mint cím a francia introduction és az olasz introduzione szó keveréke) és a *Serenata* a *Pulcinella* balett- és koncertszvit-változatában is a darab elején, ebben a sorrendben található. Az *Introductione* ott *Ouverture* címen szerepel, és a balettban valóban a nyitány szerepét tölti be. Zenéje Domenico Gallo G-dúr triószonátájának nyitótételét dolgozza föl (Moderato), amely egyben a 12 szonátából álló sorozatnak is a legelső darabja. A feldolgozás hűen követi az eredeti darab szonátaelvű, visszatéréses kéttagú formáját, összesen két helyen található hozzáadott ütem. Megmaradt az eredeti hangnem is.

A *Serenatában* ezzel szemben kisebb-nagyobb húzások találhatók, valamint Stravinsky az alapot adó Pergolesi-ária hangnemét is megváltoztatja d-mollról c-mollra. A *Serenata* elnevezést ugyan később a zongorára írt *Serenade en la* (*Szerenád A-ban*) kapcsán Stravinsky más irányból definiálja,⁴³¹ itt egyértelműen a szöveg miatt adódott a használata. Megjegyzendő, a *Pulcinella* kézirata egy másik áriát is „Serenata”-ként aposztrofál a műben.⁴³² Stravinsky azonban az összekeverést megelőzendő, ez utóbbinál elhagyta ezt a feliratot.

A darab elején található pasztorális, siciliano-ritmusú *Serenata* Pergolesi *Il flaminio* című operájának egyik tenor-áriáját dolgozza föl, melynek szövege:

Mentre l’erbetta	Míg a fűvön
pasce l’agnella,	legel a bárányka,
sola soletta	egyes-egyedül
la pastorella	a pásztorlányka
tra fresche frasche per la	friss lombok közt az
foresta cantando va.	erdőt járja dalolászva.

⁴²⁹ Cyril W. Beaumont: *Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. (London: Putnam, 1937.) 898–908. Beaumont könyvének legnagyobb hibája a források pontos közlésének elmulasztása.

⁴³⁰ Lásd például a „Chanson de Pulcinella”, „ВЫХОЛЪ ПУЛЧИНЕЛЛЫ” (Pulcinella belépője), „Il [sic] Scandalo”, „ПОХОРОНЫ ПУЛЬЧИНЕЛЛО” (Pulcinella temetése), „Scène du mage” (mágia-jelenet), „Apparation du vrais »Pulcinella«” (a valódi Pulcinella megjelenése) feliratokat a megfelelő tételeknél. Carr, *Stravinsky’s Pulcinella*, i.m.

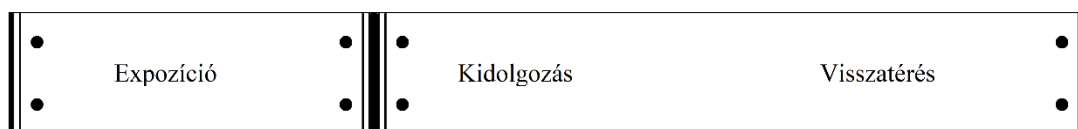
⁴³¹ *Élètem* 112. (ChrII 80.)

⁴³² A *Se tu m’ami* kezdetű ária, amely a balett második felében foglal helyet a *Tarantella* után.

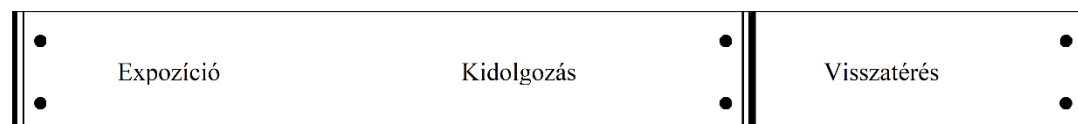
A balett cselekményét tekintve az ária két gavallér, Caviello és Florindo szerénádját festi alá. Ezt attacca követi a következő tétel, amelynek elején a két hölgy, Rosetta és Prudenza rájuk borítanak egy vizeskancsót. Hogy a *Kochanski-szvitben* zárt számként szerepelhessen, Stravinsky semmi más nem tett, mint hogy levágta a ráborítás gesztusául szolgáló felütést a *Serenata* végéről. Ennek az eredménye viszont az, hogy a tétel különlegesen befejezetlen, talányos véget kapott.

A *Kochanski-szvit* a *Tarantellával* folytatódik, mely ugyancsak a balettből kölcsönözte a címét, egyértelműen annak gyors 6/8-os löktetésére utal. Eredetije Wassenauer B-dúr concerto armonicójának zárótétele (Allegro moderato). A *Tarantella* a cselekmény fordulópontján helyezkedik el, amikor Pulcinellát (pontosabban az ő ruhájába bújt hasonmását) a varázsló (az igazi Pulcinella) föltámasztja, és ezt általános döbbenet és örömujjongás kíséri.

A vonósokra írt rövid darab hangszerelése nem különbözik lényegesen a balettétől: a vonós-consort a *Pulcinellában* kiegészül ugyan néhány fúvóshangszerrel, de a tétel anyagának fundamentuma megmarad a vonóskarban. Stravinsky egy háromütemes bevezetőn és bizonyos pontokon egy-egy ütem összevonásán vagy betoldásán kívül meghagyta az ugyancsak szonátaelven szerveződő forma összes ütemét is. Elhagyta viszont a kéttagúság egyik fontos elemét, a középen elhelyezkedő ismétlődőjelet. A tétel hossza így a felére, egy perc körüli időtartamra csökkent. A koncertszvitben ezen egy akár barbárnak is nevezhető eszközzel segített: visszahelyezte az ismétlődőjelet, de nem annak eredeti helyére, hanem a rekapituláció pontjára. Így egy sohasem volt, egyedi forma jött létre, melyben a valódi visszatérés egyfajta kóda-szerepet kap (1–2. ábra)



1. ábra: Az eredeti, klasszikus formai elrendezés (Wassenauer)



2. ábra: A *Tarantella* a *Pulcinella-szvitben* és a kamaraszvitekben

A koncertszvit eme formai huszárvágását örökölte a *Kochanski-szvit* és a többi hangszeres szvit is. Az annak végére utólag (a koncertszvit új tételrendje miatt) beszúrt b-moll átvezetőt viszont nem vette át, mivel itt is különálló tételre volt szükség, így megmaradt az eredeti, balett szerinti lekerekített befejezés.

A negyedik tétel, a *Gavotta* az egyes párok szerelmi kettőseinek darabja a cselekmény szerint, melyet a két variáció formai szempontból is szemléletes módon tagol. Zenéje Carlo Monza egy billentyűs gavotte-jára vezethető vissza, amely eredetileg – a klasszikus szokást követve – hat variációból áll; Stravinsky ezekből az elsőt és a negyediket hagyta meg, amely így inkább hasonlít a double-tételek hagyományára, mint valódi variációs formára. A balettban kizárólag fűvösokon hangzik el; úgy tűnik, ezek a hangszerek mutatkoztak a legalkalmasabbnak az olykor fájdalmas-gyönyörűséges disszonanciák intenzív megszólaltatására, másrészt radikálisan kiemelik ezt a történésektől mentes betétszámot a környezetből. Feldolgozását tekintve Stravinsky egyáltalán nem módosított a Monza-darab folyásán, ütemeinek sorrendjén, a szabályosan sorakozó ütempárokat egyedül csak a végén bontja meg egy szabálytalan helyen beszúrt, megismételt szakasz.

Figyelemre méltó, hogy Monza gavotte-ja műfajának egyik kevésbé jellegzetes változatát követi, ugyanis ütemegyen indul, nem pedig félütemes felütéssel, mint legtöbb társa. Ezt a tipikustól való távolodást fokozza tovább Stravinsky, aki, noha meghagyja a „Gavotta”-feliratot, a tempó lelassításával⁴³³ és nagyívű legatóival mégis egy lírai lassútétel karakterét adja az egyébként mérsékelten élénk táncnak.

Hasonló műfaji ellentmondást találunk a *Minuetto* esetében. (A balett partitúrájában nincs cím, csak „Tempo di minuetto” tempómegjelölés, habár a vázlatok is a „Menuet” elnevezéssel élnek.) A műfajban viszonylag ritka a 3/8-os löktetés; az ütemmutató azonban a táncra utaló felirattal együtt szintén nem Stravinsky fantáziájának szüleménye, hanem a feldolgozás alapját képező darabra vezethető vissza. Pergolesi *Lo frate 'nnamorato* című operájának egy G-dúr áriájáról (inkább dalocskájáról) van szó – zenei anyaga összesen 8+10 ütemből áll –, amelynek rövid, periódusos szerkezete távolról valóban kezdetleges menüettet idéz. A Stravinsky által kézhez kapott kéziratos kottában „Minué” felirat áll, amit ő maga is továbbvezetett a

⁴³³ Habár az „Allegro moderato” tempófelirat (Monzánál csak „Moderato”) ezt nem tükrözi, a metronómszámok ($\text{♩}=50\text{--}56$) és az ennek megfelelő, hangfelvételek által igazolt löktetés mégis egy lassútétel karakterét adja vissza.

zongorakivonat vázlatában („Tempo di minué”).⁴³⁴ Stravinsky ugyanúgy, mint a Gavottánál, jóval a megszokott alaptempó alá helyezi a tánc löktetését, továbbá szélesen hömpölygő, méltóságteljes karakterrel látja el.

Stravinsky a szám hangnemét F-dúrba helyezte, amely egy ponton egy bővítéssel G-dúrba modulál. E bővülés nem csak időbeli: az apró és viszonylag súlytalan menüett itt a balett cselekményét lezáró kibékülés-toposz és háromszoros kézfogó-jelenet érdekében grandiózus tercetté terebélyesedik, a basszushoz tenor- és szopránzólista csatlakozik. A szöveg, mely az összes fölhasznált operabetéthez hasonlóan változtatás nélkül átkerült a balettbe is, szerelmes tartalmával a színpadon történeteket illusztrálja: „Pupillette, fiammette d’amore, per voi il core strugendo si va.”⁴³⁵

A *Minuetto* vége egyike a *Pulcinella* legösszetettebb részeinek, célja egy fokozás keretében átvezetni a zenét a zárótételbe. Stravinsky a motívumokat egyre inkább föloldja és elszakítja eredeti funkciójuktól és ütemhelyüktől, keresztül-kasul egymásba szöve őket. A polifon káosz csak az utolsó ütemben rendeződik újból, útjára indítva az utolsó tételt.

A zárótételnek, miként a *Minuettonak*, a balettban nincs címe, noha a vázlatok élnek a *Finale* elnevezéssel, ahogyan később a koncertszvittől kezdve minden átdolgozásban így szerepel. A zene Gallo E-dúr triószonátája zárótételének témáiból építkezik, ami rejtett keretbe foglalja a *Pulcinellát*: míg az *Ouverture* a 12 szonátából álló sorozat legelső darabjának nyitótételét használja, addig a *Finale* az utolsó szonáta zárótételét, C-dúrba traszponálva. Stravinsky itt végképp elszakad az ütemről ütemre haladás technikájától, de a Gallo-darab formáját sem lehet már fölfedezni benne. E tételeket tekintve tehát összességében egyfajta dialektika figyelhető meg az eredeti darabok feldolgozásában, amelyek fölött egyre inkább és egyre több aspektusból átveszi az uralmat az egyéni alakítás.

2.4.4. Az átdolgozás módjának nyomai a *Kochanski-szvittben*

Miután megismertük a kamaraszvit készítéséhez kiválasztott hat tétel felépítményét, figyelmünket az átdolgozás mikéntjére irányíthatjuk. Mint említettük, erre a darabra úgy is kell tekintenünk, mint egy hegedűvel kibővített, komplex, de kifejezetten előadásra szánt zongorakivonatra. Az átírat tehát egyszerre hangszerelés – a

⁴³⁴ Carr, *Stravinsky's Pulcinella*, i.m. 228.

⁴³⁵ Szabad fordításban: „Szemem fényecskéi, szerelmem lángocskái, a szív csak tiértetek eped.”

zongorakivonaté, és egyszerre kivonat – a partitúráé. Az alábbiakban annak bizonyítását láthatjuk majd, hogy az átdolgozás is ebből a két forrásból merít, melyek a szvit minden tételén rajtahagyták a maguk nyomát.

Minden jel arra mutat, hogy Stravinsky alapvetően a zongorakivonatból indult ki, abból dolgozott, és csak bizonyos esetekben nyúlt a partitúrához. Legvalószínűbb, hogy ilyenkor a koncertszvit partitúráját használta, hiszen az átirat szempontjából a kettő csak az énekszólamok hangszerekkel való helyettesítésében tér el, ezeket a helyeket pedig, mint láttuk, átvezette a hegedű-zongora változatba. Néha előadási utasítás is átkerült a partitúrából, artikulációs és dinamikai jeleket is beleértve, amit a viszonylag kijelöletlen zongorakivonatban hiába keresünk. De sok díszítés vagy kisebb mellékszólam is megtalálható a *Kochanski-szvitben*, ami a zongorakivonatban még nem szerepel, vagy egyszerűen kimaradt, mint például a *Tarantella* egyik részlete (34a–c kottapélda), vagy akár a már idézett, *Finaléban* található kánon (30a–c kottapélda).



34a kottapélda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Tarantella*, 49–52. ütem

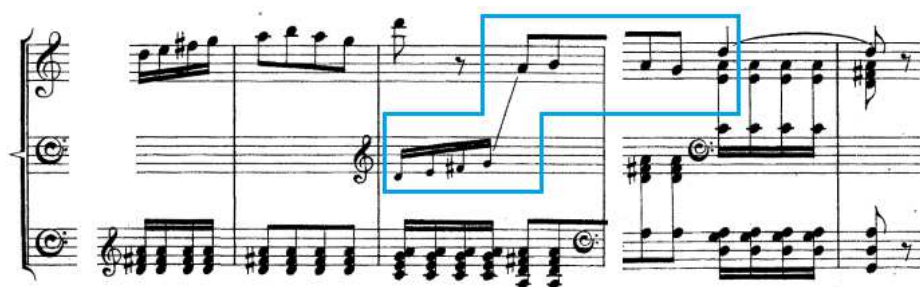
34b kottapélda, *Pulcinella*, partitúra, *Tarantella*, 49–52. ütem



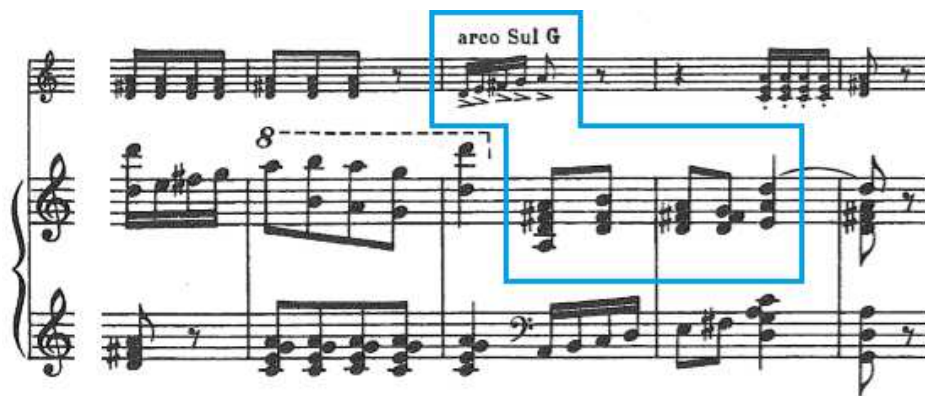
34c kottapélda, *Kochanski-szvit*, *Tarantella*, 49–52. ütem

Valamennyi tételben található mindkét forrásra árulkodó jel, ám nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy a partitúra nyomai csak ott ütköznek ki, ahol önmagában a zongorakivonat anyaga vázlatos hatást keltett volna. Talán az *Introductione* az, amely mögött a legkevésbé fedezhető föl a partitúra: itt egy-két kötőíven, trillán vagy dinamikán kívül semmi sem mutat kifejezetten a zenekari változatra, a néhány kivétel akár a véletlen művének is tulajdonítható. A zongorakivonat viszont minden tételben tetten érhető, nemcsak egyes felrakások tökéletes átvételében, hanem a zongoraszerűtlen grafikai megoldásokban is.

A zongorakivonat kiindulpontként való használatáról árulkodik adódik egy, az átdolgozás szempontjából meglehetősen tanulságos hely, a *Finale* egyik trombitaszólója, amelyet a zongorakivonatban a szólamsűrűség miatt Stravinsky két szisztémára bontva volt kényszerű leírni (35a kottapélda). Valószínűleg kizárólag emiatt került be a *Kochanski-szvitbe* is ugyanez az elosztás, a két motívum immár külön hangszerekre szakadva (35b kottapélda).



35a kottapélda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Finale*, 48–52. ütem.



35b kottapélda, *Kochanski-szvit, Finale*, 48–52. ütem.

E részletet érdemes tovább vizsgálni. Észrevehető például egyrészt az új imitációs belépés megjelenése a zongora balkezeében, amely teljesen új ötlet: az átírás során keletkezett. Megkérdőjelezhető viszont a nyolcadok gerendáinak ütemvonal szerinti tagolása (lásd a 35b kottapéldában bekeretezett szakaszt), ami a zongorakivonathoz képest nehezebbé teszi a motívum felismerését. A hiba természetesen javítható. Sokkal súlyosabb kérdés azonban az ezt megelőző ütemben, a zongoraszólam balkezeében található repetált akkordok esete. A partitúra és a zongorakivonat alapján ugyanis helyesen D-dúr akkordoknak kellene szerepelniük itt is, mint ahogy egyébként a hegedűszólamban így is van. Nagyon valószínű, hogy ez a négy akkord az előző két ütem hasonlósága miatt ismétlődik meg (35c kottapélda): az átíró szeme minden bizonnyal visszaugrott a zongoraszólam másolásakor. Ehhez képest már szinte elhanyagolható probléma, hogy a „8va - - -” jelzések mindkét képletben egy nyolcaddal később indulnának a logika szerint; mindazonáltal ez egyértelműen metszési pontatlanságnak tekinthető. Különös, hogy a későbbi *Dushkin-szvitben* is megtalálhatók ezek a hibának joggal vélhető megoldások; Stravinsky tehát, aki vezényelte és zongorán is játszott mindegyik változatot, valószínűleg nem vette észre az eltéréseket.



35c kottapélda, *Kochanski-szvit, Finale*, 46–50. ütem.

Gondot okoz a *Pulcinella* (és a legtöbb Stravinsky-mű) esetében, hogy csak különösen hosszú kutatás után mondható ki egy-egy helyről, hogy hibás, hiszen a neoklasszicizmus sokszor épít az idézés és a rosszul idézés kettősségére, szándékosan idegenül ható hangok használatára, vagyis gyakran tér el a logikus megoldásoktól. Ehhez társul Stravinsky feledékenysége ténye, amely a hibák továbbörökítésével mondhatni hitelesítette is azokat. Így bizonyos esetekben tulajdonképpen nem is lehet biztosan ítélni egy-egy jelenség fölött.

A szvitben felmerülő problémák és hibák fajtái sokfélék, és különböző okokra vezethetők vissza, következésképp korrigálásuk sem egyértelmű. Sokszor az sem segít eldönteni egy-egy kérdést, ha összehasonlítjuk a különböző változatok (kézirat, partitúra, szólamkotta) párhuzamos helyeit, hiszen láthattuk, Stravinsky nem mindent javított utólag a kiadásokban, így a hibák átkerülhettek a későbbi átdolgozásokba is. A hagyaték tartalmazza Stravinsky játszópéldányát, amelynek beírásai között találunk lapozhatóság megkönnyítését szolgáló jegyzetet vagy ujjrendeket, de furcsa módon a legnyilvánvalóbb sajtóhibák sincsenek benne kijavítva. Így tehát a szövegproblémák fölött nem lehet az alapján ítélni, hogy az átdolgozás során keletkeztek, vagy már többgenerációsak, azaz már több kiadásban ugyanúgy szerepelnek.

A nyilvánvaló hibák közé tartozik egy-két kulcs kimaradása, vagy azok a hanghibák, amelyek csak a szólamkottában vagy csak a hegedű-zongora partitúrában találhatók, és így könnyen leellenőrizhetők. Egyértelműek továbbá azok a helyek, ahol bár a szólamkotta és a főszöveg egybevág, mégis a későbbi kiadásokban már helyesen szerepelnek, ezáltal kétségtelenül megállapítható a tévedés és a javítás is.

2.4.5. A két hangszer viszonya

A dokumentumok alapján úgy tűnik, hogy az átíráshoz Stravinsky valamilyen mértékben igénybe vette Kochanski segítségét, közreműködését, de nem tudjuk, miben állt ez pontosan; Kochanski és Szymanowski közös munkája sokkal jobban dokumentált.⁴³⁶ Bárhogyan is történt, a *Kochanski-szvit* hegedű- és zongoraszólama között is fölfedezhetők apró logikai különbségek, amelyek, ha nem is jelentenek egyértelmű „idegenkezűséget”, abba az irányba mutatnak, hogy a két hangszer játszanivalójának kialakítása nem mindig haladt szinkronban. Talán ennek köszönhető, hogy a fentebb idézett *Finale*-részlet (35c kottapélda) hegedűszólamában

⁴³⁶ Lásd Marianne Broadfoot: „*A New Mode of Expression*”: Karol Szymanowski's *First Violin Concerto Op. 35 within a Dionysian Context*. PhD disszertáció. (University of Sydney, 2014.)

helyes (D-dúr) akkordok szerepelnek, miközben a zongoraszólam ellép onnan. De ilyen a *Tarantella* elején található két trilla is (36. kottapéllda): a feltehetőleg ugyanúgy hangzó díszítés a hegedűben trillaként jelenik meg, a zongorában triolaként kiírva.



36. kottapéllda, *Kochanski-szvit*, *Tarantella*, 11–13. ütem

A két hangszer szólamának ügye még vitathatóbbá válik, ha felfigyelünk azokra az indokolatlan hangismétlésekre, amelyekbe az átirat elemzése során botlunk. Az alábbi példán (37a kottapéllda) megfigyelhető – a pirossal bekarikázott hanghibának most ne tulajdonítsunk jelentőséget –, hogy a zongora jobbkeze a hegedűszólam tulajdonképpen minden hangját megkettőzi.



37a kottapéllda, *Kochanski-szvit*, *Introductione*, 21–23. ütem.

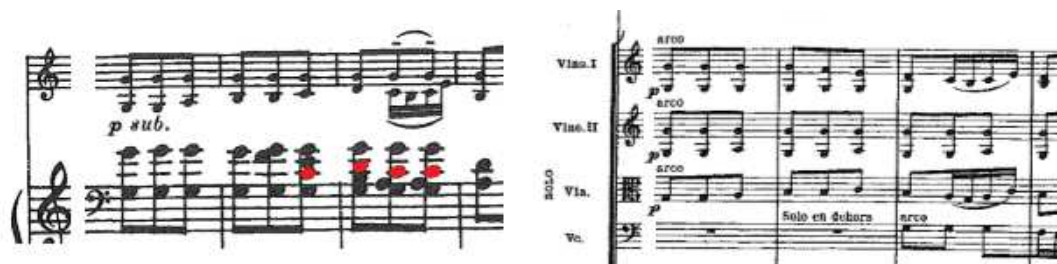
A zongorakivonattal való összevetésből kiderül (37b kottapéllda), hogy ezt a négy szólamot egy kézbe sűrítő szövevényes szakaszt Stravinsky nagyrészt egy az egyben vezette át a kivonatból az átirat zongoraszólamába. Lemaradtak viszont a crescendo- és diminuendo-jelzések, továbbá a szólamvezetés következtelenségét is

megfigyelhetjük, ha összehasonlítjuk a 37b kottapéldában kézzel kiemelt szólamot a 37a kottapéldában szereplő szólamokkal.



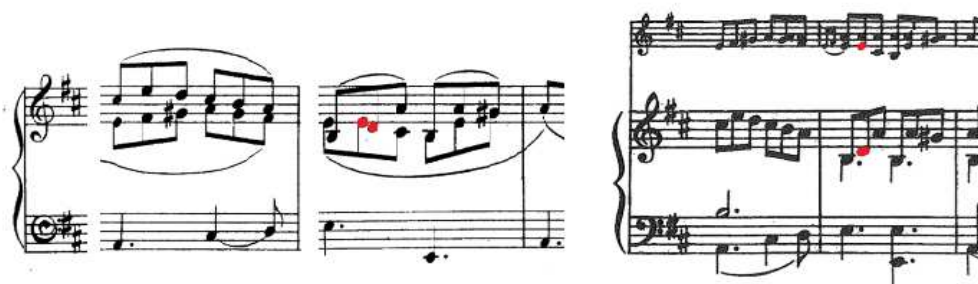
37b kottapélda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Overture*, 21–23. ütem.

Az effajta megmagyarázhatatlan szólamkettőzés többek között a *Minuetto* és a *Finale* közötti átvezetésben is feltűnik, ahol két ütem erejéig az amúgy végig jól követhető fölrakás logikusságát megbontja néhány fölösleges zongorahang (38. kottapélda)



38. kottapélda, *Kochansky-szvit*, *Minuetto* 50–53. ütem (balra); *Pulcinella*, 185. próbajel (jobbra)

A szólamvezetés összekeveredéséből is adódnak félreértések, ezek a *Gavotta* első variációjában okoznak problémát: Egy esetben (39. kottapélda) a zongorakivonat is már felcseréli a kereszteződő szólamokat, és ez került át az átíratba is. Másodszorra (40. kottapélda) viszont az átírás közben keveredtek össze a hangok, ráadásul önmagához képest is következtlenül: a három tagból álló szekvencia első két tagja hibás, a harmadik helyes.



39. kottapélda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Gavotta, Variazione I^a* 8–9. ütem (balra), *Kochanski-szvit, Gavotta, Variazione I^a* 8-9. ütem (jobbra).



40. kottapélda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Gavotta, Variazione I^a* 19–23. ütem (felül), *Kochanski-szvit, Gavotta, Variazione I^a* 19–23. ütem (alul).

2.4.6. Artikuláció, ujjrendek, dinamika

Az artikulációs jelek kérdésköre azért problematikus, mert az új változattal együtt el kellene fogadnunk az átírás során módosult szólamok artikulációs kidolgozottságát. Illetve – inkább beszélhetünk kidolgozatlanságról: a partitúra sokkal kidolgozottabb szövegével összehasonlítva ugyanis úgy tűnik, hogy az előadási jelek nem tudatos koncepció, hanem elsősorban hanyagság miatt maradtak el az átíratból.

Mint már említettük: ha Kochanski tevékenyen részt is vett az alkotófolyamatban, nem tudhatjuk, hogy a végső változatban találkozunk-e az ő ötleteivel, és ha igen, hol. Ugyanakkor mintha egy harmadik személy is bekerülne a képbe, hiszen a kotta elején a következő megjegyzés olvasható: „Edited and fingered by Albert Spalding”. Az amerikai hegedűművész Spalding nevének fölbukkanása

azért is különös, mert a Stravinsky-életrajzban nem találkozunk vele, továbbá, mert az egész darabban összesen tíz ütemben találunk újrendet, ebből nyolcat a hegedűszólamban – valójában ezek is fölösleges beírások.

Ha az akkoriban megjelent Stravinsky-kottákra tekintünk, kiderül, hogy Spalding neve nemcsak a *Kochanski-szvit*en, hanem a legtöbb húszas években írt darab első kiadásán megtalálható. A rejtélyt megfejtésére egyedül a *Memoires and Commentaires* egyik lábjegyzete utal, ahol a nemzetközi szerzői jogok körüli csatározásokon túl Spalding szerepéről is lekerül a lepel:

A tűzmadár, a Petruska és a Tavaszi áldozat kalózkidrásban jelent meg az Egyesült Államokban, és ingyen adták elő ott az elmúlt harmincöt évben. E három balett után írt darabjaimat próbáltam megvédeni azáltal, hogy amerikai kiadóval szignáltattam darabjaimat – megalázó lépés, bár Albert Spalding, aki volt olyan szíves, és ideadta a nevét, nyilvánvalóan nem igazi kiadó volt. Ez a hadicsel azonban csak az 1920-as évek kevésbé gyakran előadott darabjaira vonatkozott, kalózmásolók számára tehát nem lett volna [egyébként sem] kifizetődő. Amikor 1945-ben amerikai állampolgár lettem, csaknem valamennyi 1931 előtt komponált darabomat átírtam.⁴³⁷

Tehát tökéletes véletlen egybeesés, hogy Albert Spalding hegedűsként „adta ki” a *Kochanski-szvit*et, mert a fönti idézet tanúsága szerint semmi szerepe nem volt a szerzői jog biztosításán kívül. A tíz újrend eredete ez esetben viszont nem tisztázott. Esetlegességüket és szükségtelenségüket tekintve ugyanakkor nem is érdemelnek különösebb figyelmet.

Az újrendeken túl ugyanennyire tisztázatlan az egyéb jelzések hiánya is. Ha ugyanis az eredeti *Pulcinella* hegedűszólamát vizsgáljuk (különös tekintettel a koncertmesterére), egy igen változatosan és igényesen kidolgozott szólamot látunk, vonásirányokkal, mikro- és makrodinamikai tervvel, artikulációs jelekkel, játékmódra és karakterre vonatkozó utasításokkal, újrendekkel (41a kottapéllda). Ezek legnagyobb része nem került bele az átiratokba (41b kottapéllda), viszont szándékosságuk megkérdőjelezhető.

⁴³⁷ Besz 111. (M&C 96.) Vö. *SelCorrIII* 368–369.

41a kottapéllda, *Pulcinella*, *Finale*, 63–69. ütem

41b kottapéllda, *Kochanski-szvit*, *Finale*, 63–69. ütem

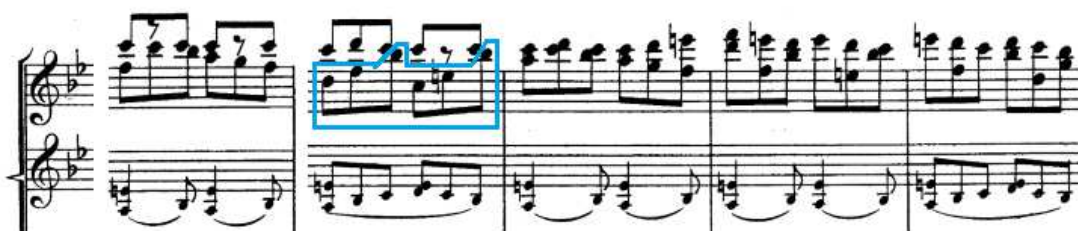
2.4.7. Egyéb érdekességek *Kochanski-szvit*ben

A fenti példák, azon túl, hogy betekintést engedtek a *Kochanski-szvit* szövegével kapcsolatban felmerülő legfőbb problémákba, azt is bizonyították, milyen sokféle technikát választott Stravinsky az átdolgozáshoz. Noha fölmerül a gyanú az egyes kiadások korrektúrázásának hanyag voltát illetően, ez nem jelenti, hogy maga az átdolgozás ne bővelkedne az agyafűrt, néha már nyakatekerten átírt részekben. A 40. kottapéllda hegedűszólamából is látszik – amely nem az eredeti szólamvezetést követi, hanem az eredeti dallam egy-egy hangért átugrik egyik hangszerből a másikba –, hogy Stravinsky nem feltétlenül a könnyű megoldásokat választotta. Az *Introduction* hatodik ütemében található előke (az ötödik ütem előkéjének hibájáról már esett szó, lásd 27a–f kottapéllda) meglehetősen szokatlan módon szakad le a főhangról (42. kottapéllda).

42. kottapéllda, *Kochanski-szvit, Introductione*, 4–5. ütem

A *Kochanski-szvitben* teljesen újraírt ütemeket is találunk, ezekben az eredeti barokk darabok szólamai eltűnnek. A *Tarantella* egyik részletének (43a kottapéllda) átdolgozásánál például Stravinsky a saját maga által hozzáírt szólamokat részesítette előnyben a Wassenaer-hegedűszólam (28. kottapéllda) rovására. Az átírat eme részletében – egyedülálló módon – kimarad a feldolgozás alapját képező dallam, pontosabban: a már a zongorakivonatban (43b kottapéllda) is gondot jelentő anyag tovább ritkul, az egyik ütem motívuma pedig egy ütemmel korábbra ugrik (43c kottapéllda). Ebben a szakaszban is viszonylag sok a megkérdőjelezhető hitelességű hang, ezek közt a legfurcsább jelenség egy tágfekvésű B-dúr akkord (a 43c kottapélldában piros x-szel jelölve), amely szinte biztos, hogy javításra szorul főleg a tempó gyorsasága miatt. A *Dushkin-szvitben* ugyan már nem így szerepel, ám az ezt követő ütemek újonnan beleírt hangjai is következetlenek a partitúrához képest

43a kottapéllda, *Pulcinella*, partitúra, *Tarantella*, 28–32. ütem.



43b kottapélda, *Pulcinella*, zongorakivonat, *Tarantella*, 28–32. ütem.



43c kottapélda, *Kochanski-szvit*, *Tarantella*, 28–32. ütem.

2.5. A Piatigorsky-szvit

Habár vizsgálódásunk középpontjában hegedűátiratok állnak, a változatok kavalkádjában szükséges számításba vennünk a Gregor Piatigorsky közreműködésével megalkotott csellószyvitet is. A mű, amely Stravinsky egyetlen olyan darabja, amelyben a cselló ilyen mértékben előtérben van, a *Kochanski-szvit* bemutatója után hat évvel keletkezett. Különös véletlen, hogy e téren is hozható párhuzam Bartókkal, akinek egyetlen csellóműve, az 1. rapszódia, szintén egy olyan hegedűdarab átdolgozása, amely maga is kölcsöntémák átdolgozásaiból áll. Különbség ugyanakkor, hogy míg Bartók az átíratot maga készítette, Stravinsky esetében a végeredmény egy közös munka eredménye. Az együttműködést maga a kotta is hangsúlyozza. A csellóművész önéletrajzi könyvében sajnos nem részletezi a munka mikéntjét, összesen egy humoros anekdotát közöl a jogdíjak fölöstásáról:

Párizsban Igor Sztavinszkijjal a *Pulcinella-szvit* csellóátíratán dolgoztunk. Annyira élveztem összejöveteleinket, hogy sajnáltam, amikor az *Olasz szvitnek* elnevezett művet befejeztük. Mielőtt a kézirat nyomdába került volna, Sztavinszkij meglátogatott New Yorkban. Előhúzott egy papírt, és azt mondta:

- Itt a szerződés, írja alá. De előbb meg szeretném magyarázni a feltételeket.
- Feltételeket? De kedves Igor Fjodorovics, én nem számítottam semmire.

Boldog vagyok, hogy együtt dolgozhattunk, és örülök az *Olasz szvit* kiadásának.

- Nem, barátom, joga van a szerzői díjakhoz. Ragaszkodom hozzá. Csak az a kérdés, egyetért-e *fifty-fifty* javaslatommal. Azaz, fele az öné, fele az enyém.
- De igazán! – tiltakoztam, hallani sem akartam többet a dologról.
- Azt hiszem, nem értett meg. Megismételhetem? *Fifty-fifty*, fele az öné, fele az enyém. Figyeljen ide, mit jelent ez: én vagyok a zeneszerzője annak a műnek, amelyet ketten írtunk át. Mint komponista kilencven százalékot kapok, és mint átdolgozó, ketten egyenlő arányban osztozunk a fennmaradó tíz százalékon. Összesen kilencvenöt százalék az enyém, öt százalék az öné, s ez azt jelenti: fele-fele.⁴³⁸

Stravinsky, akinek kevés tapasztalata volt a cselló virtuóz kezelésében, valószínűleg a teljes szólam kialakítását Piatigorskyra hagyta;⁴³⁹ ez az eljárás addigra már kipróbált volt a részéről, hiszen egy évvel korábban a *Berceuse*-t ugyanilyen munkamegosztásban írta át Dushkinnal. Piatigorsky alapvetően a *Kochanski-szvitet* adaptálva dolgozott, egy új tételt leszámítva: ebben a változatban ugyanis egy új, *Aria* című tétel váltja föl a *Gavottát*. A tételrend a következőképpen alakult: *Introduzione* (immár helyesen írva), *Serenata*, *Aria*, *Tarantella*, *Minuetto e Finale*. Az *Aria* tehát nem a *Gavotta* helyére, hanem a *Serenata* és a *Tarantella* közé illeszkedik be.

Az új tétel rendkívül heterogén és problematikus mind formai, mind hangnemi tervét tekintve. A balett egy attacca-sorozatának kivágatáról van szó, amely a cselekmény sűrűjéből ad ízelítőt. Első témája a 91. és 104. próbajelek között található, G-dúr és g-mollt váltogató, önmagában már sokféle anyagot fölvonultató basszusária átdolgozása (*Allegro alla breve*). Ezt követi egy Esz-dúr hangnemű rész (*Andante*, a balettben 104–112), amelyet a tétel legvégén egy új, rövid esz-moll siciliano téma zár le. Ez a rész az eredeti balettben egy hosszabb ária-fűzér kezdő és záró szakaszánál hangzik el; ütemeinek összeollózásából keletkezett ez Piatigorsky-féle befejező frázis, mely különös, dekonstruktív véget nyújt a tétellé formált *Ariának*. Elképzelhető, hogy emögött esetleg egy *Tarantellával* történő attacca-tételkapcsolás koncepciója húzódik meg (amelynek bevezetője Esz-dúr szerint értelmezhető), habár erre semmi sem utal a kottában.

Nem teljesen átlátható, miért volt szükség az *Ariára*, és mi volt a gond a logikusabb szerkezetű *Gavottával*. Mindenesetre Piatigorsky (és Stravinsky)

⁴³⁸ Gregor Pjatigorszki: *Csellóval a világ körül*. Ford. Feuer Mária. (Budapest: Gondolat, 1970.) 134–135.

⁴³⁹ *SelCorrII* 295.

megtehetette volna, hogy az eredetileg is cselló és continuo kettősére íródott Pergolesi-tételt válasszák a *Pulcinellából* (Vivo),⁴⁴⁰ ám miként az ilyesféle hangszerelési elv már a *Kochanski-szvitnél* sem teljesült, ez alkalommal sem vált fontos szemponttá. Nagyobb súllyal eshetett a latba, hogy a tétel első, G-dúr része nem más, mint a *Con queste parole* című basszusária, amelyet Stravinsky már 1925-ben külön kiadott (lásd följebb); e kiadás valójában nem jelentett mást, mint a zongorakivonat megfelelő helyen történő kivágatát. Ebből is látszik, hogy a darabbal már korábban is tervei voltak, és úgy gondolta, hogy az ária megállja a helyét eredeti közegétől függetlenül is.

Az új átírat a *Kochanski-szvit* ütemszámán is alakított: egyes motívumok vagy frázisok ismétlésével az *Introduzione* (23–24. ütem) egy, a *Tarantella* (48–51) négy ütemmel hosszabbodott meg. További változtatások kizárólag az alapanyag elrendezését érintették: az artikulációs jeleken kívül ezek legnagyobb valószínűséggel a csellótechnika adottságai miatt szükséges módosítások, valamint egyes hanghibák javításai, hangpótlások, vagy szólamátvételek és -cserék.

Nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy a szvit arculatát tekintve is kissé megváltozott: az új verzióra sokkal inkább csellódarabként kell tekintenünk, mint kamaraműre. Ez egyrészt természetes változás, hiszen ugyanannak az anyagnak a lejátszása gordonkán sokkal nagyobb teljesítmény, mint hegedűn, így általában még a kísérőanyagnak szánt passzázsok jelentősége is fölértékelődhet. Másrészt azonban egy tudatos magatartásra vall, hogy Piatigorsky ebben a változatban több szólisztikus anyagot átemelt a zongoraszólamból, így kevesebb olyan rész maradt meg, amelyben a cselló háttérbe vonulhatott volna.

2.6. A *Dushkin-szvit*

2.6.1. Keletkezés, formai újdonságok

A *Dushkin-szvit* röviddel a *Piatigorsky-szvit* után született.⁴⁴¹ Ekkor Stravinsky már túl volt két eredeti hegedűkompozíciójának, a *Hegedűversenynek* és a *Duo concertantnak* a megírásán. Ahogyan az első fejezetben már tárgyaltuk, a közös munka

⁴⁴⁰ A tétel *Duetto* címen szerepel a legelső szerzői felvételen (Stuart, *Igor Stravinsky – The Composer in the Recording Studio*, i.m. 27.), és az 1965-ben rögzített próba felvételén is így emlegeti Stravinsky: „Duetto: between two Pulcinellas. One has a voice – trombone; the other has no voice – bass.” Vö. *D&D* 34 (*Besz* 177.): „Hangerőket általában ritkán ismernek el elsődleges zenei elemnek, és milyen kevés hallgató vette észre azt a valódi tréfát a *Pulcinella*-duettben, hogy a harsonának igen hangos a hangja, a vonós basszusnak pedig csaknem semmi hangja nincs.”

⁴⁴¹ *White* 269. *White* „1933 tájkára” teszi, *Craft* 1932. július 18-ra. *SelCorrII* 293.

Dushkinnal meggyőzte Stravinskyt arról, hogy sokat bízhat rá, és mondhatni állandó kamarapartnerként koncertkörutakat is vállalhatnak.⁴⁴² A több éven át tartó turnéra egy tizenegy, közösen kidolgozott művet tartalmazó repertoárt állítottak össze, ebből válogatva alakítottak ki kamaraesteket. A rövid, ráadásszerű darabok mellett két nagyobb szabású mű került ki kettejük műhelyéből: a *Kochanski-szvit* megújított változata és a *Divertimento* kamaraátírata. Ez utóbbi a *Pulcinella* mintájára, ám Csajkovszkij-témákat felhasználó *A tündér csókja* című balett zenekari szvitjéből készült.

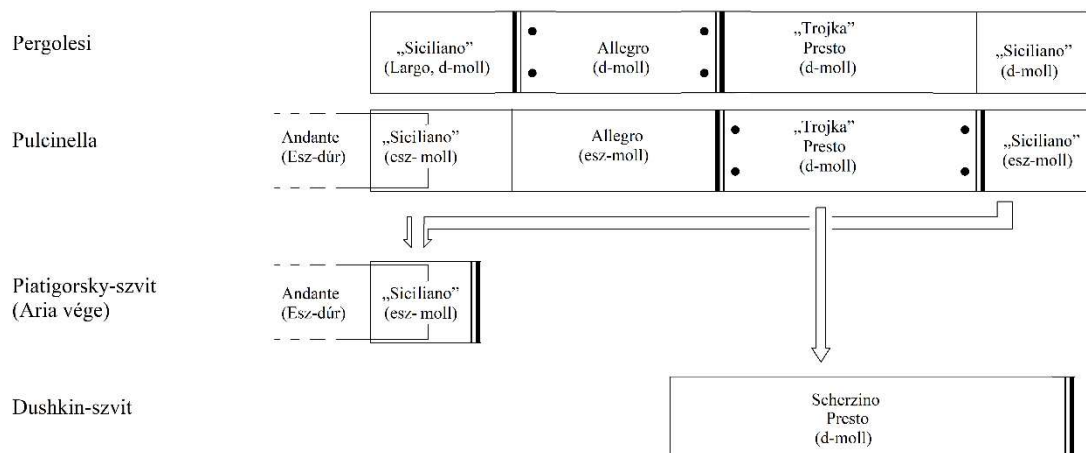
Fontos kérdés a *Dushkin-szvit* esetében, hogy mi indokolta az újbóli átírást és a *Kochanski-szvit* elvetését: habár a *Berceuse* újrakonstruálása szolgált némi előképet az eljárásra, mégis ugyanúgy magyarázatra szorul. Különösebb dokumentáció híján egyedül a változatok összehasonlításából, logika útján történő következtetésekre vagyunk utalva. Az okok közül a szerzői jogok vonatkozását kizárhatjuk, legalábbis Stravinsky részéről biztosan, hiszen ő, mint láttuk, Albert Spalding ál-közreadásával biztosította *Kochanski-szvitet*; jogi szempontból egyedül Dushkinnak állt érdekében az új átdolgozás. Az indíték sokkal inkább a két változat közti különbségekben rejlik, az alábbiakban ezeket vesszük sorra.

Leginkább szembeűnő változás az előzményekhez képest a vadonatúj tételrend. A *Dushkin-szvit* a Piatigorsky-féléhez hasonlóan egy teljesen új darabbal bővíti a ciklust, ám azzal ellentétben meghagyja a *Gavottát* is. Az *Aria* itt nem szerepel, az újdonság a *Gavotta* és a *Minuetto* között elhelyezkedő *Scherzino*, amely rövid, perpetuum mobile jellegű közjátékként frissíti föl a két tétel kapcsolódását. Fontos tudatosítani, s ez némileg körülményessé teszi a műről való értekezést, hogy a *Pulcinella* zenekari változataiban ugyan található egy ugyanilyen címet viselő tétel, amely rögtön a *Serenata* után következik, de a *Dushkin-szvit* egy másik rész átíratát nevezi ekképpen. Ez a *Scherzino* az eredeti balett *Presto* tételének a megfelelője, és a zenekari szvitben ugyanúgy nem szerepel, mint a *Piatigorsky-szvit Ariája*.

A *Scherzino* zene anyaga is történetesen abból a *Lo frate 'nnamorato* című Pergolesi-operából származik, sőt ugyanabból a canzonából, mint az *Aria* utolsó (eszmoll) szakasza. Ez a canzona Pergolesinél és a *Pulcinellában* eredetileg négy részből áll, amelyet a *Piatigorsky-szvitből* megismert siciliano-téma kezd (a balettban „Andante”, Piatigorskynál „Largo”), majd egy második, Allegro-szakasz követ (ezt

⁴⁴² White 89–90.

semelyik szvit nem használja föl, csak a balettben maradt meg). Ezután az eddigi zenei anyag megismétlődik, másik versszakkal (Stravinskynál ez elmarad).⁴⁴³ Ennek végeztével jön a *Presto*, majd visszatér a első, siciliano téma lezáró formulává alakított változata (3. ábra)



3. ábra: A Pergolesi-ária utóélete a *Pulcinellában*, a két *Olasz szvitben*

A *Dushkin-szvitben* található *Scherzino* ennek a füzérnek a *Presto*-kivágata (3. ábra). Ezt Stravinsky úgy tűnik, különálló darabként kezelte az első tisztázatok óta: a zongora-letét vázlatán „TROJKA” felirat áll,⁴⁴⁴ ami nem a színpadi történésekre utal – ahol éppen egy tömegjelenet zajlik –, és szövege sem hozható a cselekménnyel összefüggésbe.⁴⁴⁵ Hozzá kell tennünk, a szvitben a *Scherzino* az, amelyik vállaltan elrugaszkodik a zenekari változatoktól, mind egyes hangjait, mind formáját, mind zongoraszólamának hangszerszerűségét tekintve.

⁴⁴³ Stravinsky itt is egy furcsa megoldást alkalmaz, amely valószínűleg egy félreértésen alapszik: a két versszakot a kézhez kapott kotta egymás alatt, külön kottasorral közli – Stravinsky talán nem vette észre a strófikus szerkezetet, és átvéve a grafikai megoldást, a két versszakot két külön énekesre hangszerelte, viszont egymással párhuzamosan. Vö. Carr, *Stravinsky's Pulcinella*, i.m. 244–245.

⁴⁴⁴ I.m. 357. A trojka, azaz hármassfog, egy szláv tánc elnevezése, amelyben egy férfi táncol két nővel.

⁴⁴⁵ A tétel szövege rendkívül szövevényes és többszörösen problematikus. A Pergolesi-opera 18. századi nápolyi dialektusban íródott. Ezt a nyelvet valószínűleg sem Stravinsky, sem más az ő környezetében nem beszélte, ráadásul a rendelkezésére álló kézirat sem teljesen egyértelmű. Stravinsky láthatóan nem tudott mit kezdeni a szokatlan szóeleji kettős mássalhangzókkal (nzemprece, cchiù) néhol félreolvasott egy-egy betűt (aute helyett ante) és így tovább: az első jegyzeteknél jól látható a sok bekarikázott és kérdőjelekkel ellátott betű. A *Pulcinellába* tehát gyakorlatilag egy halandzsa került, amely – tegyük hozzá – végső soron a gyors tempóban hadarva mondott szöveg titka marad.

A libretto tartalma az előzmények („siciliano”-rész) szövegével kapcsolódik össze, mely mottószerűen megállapítja, hogy „aki azt mondta, hogy a nő ravaszabb az ördögnél, igazat mondott.” Ezután az allegro-szakasz és a „trojka” ugyanazt a szöveget hozza, mely így hangzik: „Az egyik teszi neked az együgyűt, és rosszindulatú. A másik teszi a finnyást, és közben egy férjecskére vágyik. Megint mások nem szeretnek senkit, ki-ki odaadja szívét és másnak tettet a szerelmét, százakat fűznek meg, csak hogy kiszipolyozzák őket. És olyan sokakat csábítanak a rosszra, hogy meg sem lehet számolni.” Angol fordítás alapján, lásd Carr *Stravinsky's Pulcinella*, i.m. 431.

Mindent összevetve a *Dushkin-szvit* tételciklusa, ha nem is annyira, mint a csellóváltozaté, kissé megbontja, vagy legalábbis kibővíti azt a klasszikus divertimento-formát, amely a *Kochanski-szvitet* jellemezte. A *Scherzino* azt a kronologikus tendenciát is megtöri, amely az addigi átiratokat jellemezte: azok tételeinek sorrendje ugyanis megfelelt a balettben lévő sorrendnek, a *Scherzino* viszont eredetileg a *Serenata* és a *Tarantella* között foglal helyet.

A *Gavotta* vége is módosult: a második variáció második felének ismétlése, melyben a szólamok téves helyen történő belépést imitálnak, elmarad, és egy egyszerű befejezés váltja fel. Erre a húzásra talán azért volt szükség, hogy a tételek hossza arányosabb legyen; a *Gavotta* még így is a leghosszabb, majdnem eléri a négy percet, míg a többi szinte a hármát sem.

2.6.2. Egyszerűsödés

A két hegedűszvit közti alapvető különbség a föntieknél sokkal finomabb részletekben mutatkozik meg. A sok apró változtatás a korábbinál egyszerűbbé tette a zenei szövetet: a szólamok egymáshoz rendelt viszonyát, de magukat a szólamokat is, főleg a hegedűét. Ugyanez a jelenség figyelhető meg az említett, *Tűzmadárból* átírt *Berceuse* két változatát szemlélve: az eredeti esz-moll hangnemet megtartó korábbi darabot Stravinsky – Dushkin közreműködését igénybe véve – a hegedűn egyértelműen könnyebben játszható e-mollban írta át. Röviden összefoglalva: a *Pulcinellából* készült legutolsó szvit technikai követelményei jóval könnyebbek lettek, és szinte végig a hegedű marad a főszerepben, vagyis folytatódott az a tendencia, amely a cselló-változatban már megmutatkozott.

A szemléletváltás, vagyis az komplikált, bonyolult hegedűszólamok leegyszerűsödése alapvetően Dushkinnak köszönhető; beszámolója alapján a közös munka azzal kezdődött, hogy ő kidolgozta a saját szólamát, amelyhez Stravinsky hozzáírta a zongoráét.⁴⁴⁶ Így nem csodálkozhatunk, hogy az eredmény eléggé részrehajló lett, Dushkin korábbi, saját átiratában sem törekedett a *Kochanski-szvit* kiegyenlítetttségére (44a kottapélda). Mindez sokszorosán igazolódni látszik a *Serenatában*, ahol egyetlen frázis (13-14. ütem) kivételével végig a hegedű szólói uralkodnak (44b kottapélda).

⁴⁴⁶ Dush 180.

44a kottapéllda, *Kochanski-szvit, Serenata*, 1–2. ütem44b kottapéllda, *Dushkin-szvit, Serenata*, 1–2. ütem

A *Gavotta* szólammegosztása is – a hanghibák nagy részének javítása mellett – rendkívüli módon kisimult és leegyszerűsödött (45a–b kottapéllda).

45a kottapéllda, *Kochanski-szvit, Gavotta*, 1–4. ütem.45b kottapéllda, *Dushkin-szvit, Gavotta*, 1–4. ütem.

Stravinsky zongoristaként láthatóan elfogadta a másodrendű szerepet, de már nem először életében: húszas éveiben zongorakísérői tapasztalatokra tett szert, ha ezeket az élményeit később nem is a legkellemesebb emlékként tartotta számon.⁴⁴⁷

Kételkednünk kell azonban Dushkin azon kijelentésében, hogy játszanivalóját a „művek eredeti partitúráiból emelte ki.”⁴⁴⁸ A szvit hegedűszólamának kialakításából egyértelműen látszik, hogy elsődlegesen a *Kochanski-* és *Piatigorsky-szvit*ek megoldásait használta föl, és azokat saját technikai igényeinek megfelelően formálta meg, a partitúrát legfeljebb csak korrektúrázásra használhatta. Az alábbi sajtóhiba átmásolása az egyik nyilvánvaló bizonyíték a *Kochanski-szvit* alapanyagul használatára (46a–b kottapélda):



46a kottapélda, *Kochanski-szvit*, *Finale*, 117–120. ütem



46b kottapélda, *Dushkin-szvit*, *Finale*, 117–120. ütem

A *Piatigorsky-szvit* is minden bizonnyal Dushkin rendelkezésére állt, hiszen az *Introduzionéba* és a *Tarantellába* áthagyományozódtak a cselló-változatába beillesztett plusz ütemek.

A kéziratanyag vizsgálata természetesen választ ad a kérdésre: a *Dushkin-szvit* több tételéből nem is készült új, saját kezű tisztázata, hanem Stravinsky a *Kochanski-szvit* kottáját preparálta ki (ragasztással, kaparással, áthúzással) az új változatnak megfelelően. Teljesen újraírni csak a *Serenáta* és a *Gavotta* kottáját kellett, továbbá természetesen a *Scherzino* szerepel még önálló formában, nem lévén korábbi változata.

Mit kezdünk tehát a szövegproblémákkal? Hiszen a fentiekben bemutatott esetek csak részlegesen orvosolhatók. A *Kochanski-szvit* szövege rengeteg ellentmondással van tele, amelyet egy javított kiadás játszhatóvá tehetne ugyan, de

⁴⁴⁷ *Besz* 58. (E&D 45.)

⁴⁴⁸ *Dush* 180.

bizonyos hibás helyeken nem tudna segíteni az előadóknak. A helyzetet látszólag megoldó *Dushkin-szvit* pedig nemcsak egyszerűen javításra szorul, de kérdéseket vet fel a leegyszerűsített hegedűszólam hitelességét illetően is. Igazi megoldást talán csak egy teljesen új, minden változatot figyelembe vevő, alapvetően a *Kochanski-szvitből* kiinduló átdolgozás jelentene; ez azonban valószínűleg újabb problémákat vetne fel.

Különleges egybeesés, hogy Szigeti József *Beszélő húrok* című könyvében valamelyest ugyanerre a következtetésre jut. Az *Előszó az első kiadáshoz* látszólag semmi lényegeset nem tartogat az olvasónak, egy bekezdés azonban értekezésünk szempontjából megkerülhetetlen jelenőségű. Szigeti nem említ név szerint sem szerzőt, sem címet, azonban az évszámok és az eddig bemutatott tények alapján egyértelmű, hogy kiről és miről beszél:

Itt fekszik előttem egy maradandó jelentőségű műnek, egy kortárs hegedűre és zongorára írott szvitjének két kiadása. Az egyik 1925-ben, a másik 1934-ben jelent meg. A két fogalmazás között oly jelentősek a különbségek, hogy e mű előadásakor, élve ezzel a lehetőséggel, összeolvastom a kettőt, s egyes részeket az első, a többit a második kiadásnak megfelelően játszom. Mikor azonban nemrégén erről a zeneszerzőnek beszámoltam, az lefegyverző gyanútlanysággal kijelentette, hogy a megelőző, alig húsz [sic] évvel korábbi kiadványról tökéletesen megfeledkezett, sőt mindaddig vitatta, hogy valaha is tudott róla, míg a már kifogyott kiadványt eléje nem tettem.⁴⁴⁹

A két kotta, amely a budapesti Liszt Múzeumban őrzött Szigeti⁷⁴⁹ és Szigeti⁷⁵⁴ jelzet alatt ma is megtekinthető, valóban tanúja annak, hogy a hegedűművész – rá nagyon is jellemző módon – nem nyugodott bele a *Dushkin-szvit* megoldásaiba, és valóban, apró jegyzetekkel, módosításokkal egy új átiratot készített az *Olasz szvitből*: egy „Szigeti-szvitet”.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Szigeti József: *Beszélő húrok*, i.m. 10.

⁴⁵⁰ A Szigeti-hagyaték Stravinsky-kottái bizonyos jegyzetek miatt rendkívül értékesek, különösen azok, amelyeket ketten együtt vettek lemezre (*Orosz dal*, *Duo concertant*). Szigeti egyébként a *Pastorale*-ből is készített egy saját átiratot, éppen a Dushkin-félével egyidőben.

3. Interpretációs vonatkozások

3.1. A felvételek áttekintése

A *Pulcinella* vonatkozásában ma hét szerzői felvétel elérhető (2. táblázat). A darab szimbolikus fontosságát mutatja Stravinsky részéről, hogy a zenekari szvit három tételét az elsők között, 1928. november 12-én már rögzítette – csak a *Petruska* (1928. június 27-28.) és *A tűzmadár* (1928. november 8-10.) szvitjei előzték meg. Négy évvel később újabb két tételt vett föl a koncertszvitből, majd pedig Dushkinnal ugyancsak két tételt játszott lemezre a hegedű-zongora változatból, *Olasz szvit* címen. A teljes balettet először 1952-ben rögzítette Stravinsky,⁴⁵¹ mono formátumban. Ezt egy 1965-ös sztereó-változat követte, ekkor mind a balettet, mind a koncertszvitet fölvelték (az azonos tételeket csak egyszer). Ehhez kapcsolódik egy próbafolyamat részleteinek publikált hanganyaga, melyen négy rövid részlet hallható. Az utolsó felvétel, egy torontói előadás koncertfilmje, egyben Stravinsky legutolsó nyilvános szereplése is.⁴⁵² A *Stravinsky at 85* címen publikált DVD vegyesen, felváltva közli a tételeket a koncertről és a próbafolyamatról; ennek elsősorban az az oka, hogy a tényleges előadás egyes tételei nem érték el a közzététel színvonalát.⁴⁵³

Ezekhez társulnak az élő koncertfelvételek, melyek közül éppen pár éve (2013-ban) látott napvilágot egy 1954-ben, Luganóban rögzített *Pulcinella-szvit*. Elképzelhető, hogy ez a halmaz a jövőben bővíthet, hiszen egy 1958-as, Bécsben előadott *Pulcinella-szvit* máig kiadatlan.

Mindenesetre a mű-család előadói gyakorlatára így is kifejezetten nagy rálátásunk van: egy majdnem negyven évet átívelő anyagról van szó, amely egyszerre jelöl ki határokat és nyit kapukat. Értekezésünk témáját tekintve azonban szigorúan a hegedű-zongora szvittek tételeire kell korlátoznunk vizsgálatunkat, illetve ezek eredeti zenekari megfelelőire. Az alábbiakban ezeket vesszük sorra. Semelyik kamaraszvitből nem maradt fenn tehát szerzői felvétel a Dushkinnal rögzített két tételt leszámítva. A

⁴⁵¹ A CD kísérőfüzetében 1953 található. *Stravinsky Conducts Stravinsky. The Mono Years 1952–1955*. Sony Classical MH2K 63325.

⁴⁵² *White* 133.

⁴⁵³ Craft naplójában így ír a koncertről (1967. május 17.): „I. S. Első ízben vezényel ülve, bár ez több bajt okoz annál, mint amit a nem állással el akar kerülni. Nagyon bizonytalan a lábán, mégis, a szék ellenére a színpad korlátjába kapaszkodik az előadás nagy részében. [...] Még rosszabb, hogy a zenekar nem őt követi, hanem az általam vezetett reggeli átjátszás tempóit. A *Tarantella* indulásakor a fél zenekar az első ütemet értelmezi ütemegyenek, a másik fele kettőnek. Ez egy tíz ütemes kinszenvedéssel teli »augmentációt« okoz, mely után a zene elvékonyodik a leállás határát súrolva.” *R&C* 242. Az ominózus *Tarantella* már a lefilmezett próbán is nagyon bizonytalanul indul, de Stravinsky éppen azt tudatosítja a játékosokkal, hogy két ütemet ad a felütés előtt. Az előadás minősége valóban nem túl jó, ám ezt nem lehet kizárólag Stravinsky gyengülő fizikumával magyarázni.

háború után Szigeti József hiába propagálta a *Dushkin-szvit* felvételét,⁴⁵⁴ végül Stravinsky zongorajátékával csak a *Chanson russe*-t és a *Duo concertant*-t vette lemezre. Ezek közül egyedül a *Chanson russe* volt hiánypótló, így mind a *Dushkin-szvit* többi tétele, mind pedig a *Divertimento* egésze örökre rögzítetlenül maradt a szerző részéről. Túlzás lenne ebből azt a következtetést levonni, hogy Stravinsky nem lett volna elégedett e művekkel, hiszen koncertjei műsorán annak idején gyakorta szerepeltek, az okok sokkal inkább a zongoraművészi pálya fokozatos visszaszorulásában keresendők; a hatvanas éveiben járó zeneszerzőnél egyre inkább a karmesteri tevékenység vette át az uralmat a háború után. (Ez lehet az oka, hogy a két hegedűmű, amely vezényelhető – a *Pastorale* és a *Hegedűverseny* – mindhárom periódus lemezein megtalálható.)

Hogy 1933-ban miért csak két tételt választottak ki a szvitből, egyértelműen takarékoskodással magyarázható. Tudhatjuk, hogy a háború előtti felvételek műsorát nagy részben befolyásolta a lemezek idő-kapacitása, erre vezethetők vissza a *Petruska* egyedi húzásai, ténylegesen a *Szerenád*⁴⁵⁵ és a *Hegedűverseny*⁴⁵⁶ időtartama és formai tervezete, és minden bizonnyal ez okozta nemcsak a *Dushkin-szvit*, hanem a *Pulcinella-szvit* részleteire darabolását is.⁴⁵⁷ Végző soron mégis elmondható, hogy bár az 1945 előtti periódusban nem készült teljes ciklus sem zenekari, sem kamarazenei formában, a *Dushkin-szvit* hét tételéből ötöt mégis össze tudunk ollózni a három részletből, hiszen a töredékek nem fedik egymást. Az így kapott sorozatból az első tétel hiányzik, valamint nem találunk még a *Tarantellából* hanganyagot.

Fontos megemlítenünk, hogy a lemezfelvétel idején a *Dushkin-szvit* kottája még nem jelent meg nyomtatásban, ezzel magyarázható a néhány, hangot és artikulációt érintő eltérés a későbbi kiadástól. Élhetünk a gyanúperrel tehát, hogy a felvétel hivatalos keltezése idején (1933. július 18.) a mű akár még több helyen is eltérhetett a két évvel később kiadott változattól, végző formája valószínűleg egy előadásról előadásra történő formálódás eredménye. A *Serenata* felvétele így az átirat keletkezéstörténetére is rávilágít, melyben olykor (például a 17. ütemtől) a

⁴⁵⁴ Lásd Szigeti 1946. július 4-én és 1947. március 31-én írt levelét Stravinskyhoz. Kézirat.

⁴⁵⁵ „Amerikában szerződést kötöttem néhány művem felvételére egy gramofon-társasággal. Ennek kapcsán támadt az a gondolatom, hogy olyan művet komponáljak, melynek hossza a lemez időtartamához igazodik. Ezzel elkerülhetők lesznek a megcsonkítás és illesztgetés okozta problémák. Így jött létre a *Szerenád A-ban* című kompozícióm.” *Életem* 111–112. (*ChrII* 79–80.)

⁴⁵⁶ Charles M. Joseph: „Film Documentaries: The Composer On and Off Camera.” In: Uő: *Stravinsky Inside Out*. (London: Yale University Press, 2001.) 191.

⁴⁵⁷ Stuart szerint az 1928-as két *Pulcinella*-tétel azért került a lemezre, mert maradt *A tűzmadár* mellett hely. Stuart, i.m. 7.

Piatigorsky-szvit megoldásait fedezhetjük föl. A felvétel is igazolja tehát, amire a korábbi változatok összehasonlításából is következtethetünk: a *Dushkin-szvit* nagyrészt a két korábbi átirat újrahasznosításával nyerte el végleges formáját. A turnékon eleinte (a mű megjelentetése előtt) nem is a *Suite italienne* elnevezés szerepelt, hanem „Suite d’après des thèmes, fragments et pièces de Giambattista Pergolesi – Nouvelle version.”⁴⁵⁸

A hangzó dokumentumok összességéről, amint azt a második fejezetben is megállapítottuk, elmondható, hogy egyfajta természetes sokféleség jellemzi őket. Így lehetetlenné válik merev doktrínák fölállítása a darab interpretációjával kapcsolatban. Sokféleség alatt itt nem elsősorban idegen hangokat vagy pontatlanságokat értünk (hiszen Stravinskynál gyakran botlunk ilyesmibe), hanem a stiláris és megformálást érintő kérdéseket. Tanulságos, hogy Stravinsky miként keresett újabb és újabb utakat, és mennyire idomult korszakok és előadók szerint az aktuális körülményekhez, ám hasonlóképpen irigylésre méltó, hogy mindeme változékonyság mellett keresztül tudta vinni saját elképzeléseit is. Hogy Stravinsky mi alapján fordult időnként a figyelemfelkeltő, tudatos, már-már tanító irányba és mikor engedett a lazább, spontánabb, kiszolgáló attitűdnek, felvételenként változik; az alábbiakban ezeket a paramétereket vesszük sorra. Ám annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy bármelyik előadását tekintjük, valamilyen szinten mindkét szempont jelen van. S ami talán a legfontosabb: felvételeit egy alapvető egyszerűség hatja át, amely szuggesztív erővel irányítja magukra a hangokra a figyelmet.

3.2. Tempókezelés, ritmus, metronóm

Talán legkönnyebb a tempó kérdésében nyilatkozni a *Pulcinelláról*, hiszen sem szóban forgó tételeiben, sem a darab változataiban nem tapasztalhatunk olyan ingadozást, ami jelentősen eltérne a kottában jelzettektől akár mikro-, akár makroszinten. Néhány apró kivételtől tudunk csak beszámolni. A *Gavotta* két variációja között megfigyelhető egy apró lassítás, amelyre a kotta nem utal. Természetes gesztusról van szó, amely a két tempó közötti differenciával és az attacca tételkapcsolással magyarázható – Bartók talán a „rallentando al” kifejezést használta volna.

⁴⁵⁸ Egy 1932. december 8-án, a párizsi Salle Pleyelben tartott koncert plakátja alapján.

1928. november 12.	koncertszvit (részletek)	Grand Orchestre Symphonique Walter Straram	Párizs
1932. május 32.	koncertszvit (részletek)	?	Párizs
1933. április 7.	Olasz szvit (részletek)	Samuel Dushkin	Párizs
1949	koncertszvit	REVIDEÁLT PARTITÚRA	
1952. december 14.	balett	Cleveland Orchestra	Cleveland
1954. április 29.	koncertszvit	Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana	Lugano
1965	balett	REVIDEÁLT PARTITÚRA	
1965. augusztus 23.	balett	Columbia Symphony Orchestra	Hollywood
1965. augusztus 23-25.	koncertszvit	Columbia Symphony Orchestra	Hollywood
1967. május 17.	koncertszvit próbafoiyamat	The Toronto Symphony	Toronto

2. táblázat, A *Pulcinella* és az *Olasz szvit* változatainak tempói a szerzői felvételeken és a nyomtatott partitúrákban

10.18132/LFZE.2021.4

Introd.	Seren.	Tarant.	Gavotta	var. I ^a	var. 2 ^a	Scherz.	Menuetto	Finale
							74–78	144–136
			52	104	80			
	48–46					110		
80	54–56	144	50–56	100	88		88	144
90	48–50	160	56–54	100	88	102	82–88	148–144
100	54	160	60–62	116–120	88		86–90	150
80	50	128	50–56	100	88	112	88	144
90	54–50 ——— 42	144	* ——— 52	88	76–80	98 ———	82–88 82–86	140–132
94	54						78–86	140–126
		134–136	54	100	84		78	140–124

*ugyanaz, mint a koncertszvitben (1965), de nincs ismétlés a témában és a második variáció első felében

Kevésbé tűnik szándékosnak, azonban a tények azt mutatják, hogy a *Minuetto* és a *Finale* tételeken belül a tempó megengedőbben kezelendő, mint másutt a darabban: míg a *Minuetto* egészen belül egy leheletfinom gyorsulás majd visszalassulás figyelhető meg, addig a *Finale* minden alkalommal kissé merészebben indul, majd a cantabile melléktéma-szakaszoknál fokozatosan kényelmesedik. Ettől még a sok szempontból kivételnek számító luganói koncertfelvétel sem tér el, bár itt a változás éppen hogy csak érezhető, és a melléktéma-szakaszok után visszatér a kezdőtempó.

Ritmikai torzulások a kottához képest egyedül a siciliano-ritmusoknál figyelhetők meg kisebb mértékben. A hosszú hangok meghosszabbodásáról és a rövid hangok lerövidüléséről van szó, mely – ahogy Robert Philip rámutat⁴⁵⁹ – nem egyfajta barokk hagyomány feléléstése, hanem olyan, emberi természetből fakadó tendencia, amely a romantikába, így a huszadik század előadói gyakorlatába is átöröklődött. (Hasonlóan a feszes, induló-szerű nyújtott ritmusokhoz, amelyet az *Apollon* és a *Zongoraverseny* kapcsán már tárgyaltunk.)

A metronómszámokat tekintve nagy vonalakban a *Pulcinella* felvételeiről is elmondható, hogy – ugyanúgy, mint a második részben bemutatott *Katona történetéé* – három korszak különíthető el: háború előtti, mono és sztereo.⁴⁶⁰ A legsebesebb egyértelműen az 1954-es luganói koncertfelvétel – az ezt megelőző és követő tempók mind lassabbak.

3.3. A korhű előadásmód

Amint azt a második részben is tárgyaltuk, Stravinsky előadói gyakorlatában mintha tettenérhető lenne egy bizonyos historikus hagyomány fölélesztésének látszata, ha ez nem is általános érvényű. Ebből a szempontból a *Pulcinella* veti föl a legtöbb kérdést, mivel valódi (korabeli) zenei idézetekből épül föl; kézenfekvő volna tehát, hogy interpretációs hozzáállásunkat is ennek megfelelően, historikus elveket figyelembe véve alakítsuk ki.

Dilemmát okoz például a díszítések föloldása. A ki nem kottázott díszítések általában abban az esetben is megfejtésre szorulnak egy darabban, ha az kevesebb stílusrétegből építkezik; fokozottan így van ez a *Pulcinella* esetében, ahol joggal válik kérdésessé a trillák, előkék pontos kivitelezése, főleg a huszadik század második

⁴⁵⁹ Philip, *Early Recordings and Musical Style*, i.m. 70–95.

⁴⁶⁰ Lásd 1. táblázat, 86. oldal.

felében gyakorlattá váló historikus elvek miatt. A felvételek abba az irányba mutatnak, hogy Stravinskyban minden bizonnyal (még) nem vetődtek föl kérdésként az interpretáció efféle részletei. A keze alatt játszó zenészek – vagy kamarapartnerei, mint például Dushkin – a korszakra jellemző szemlélettel olvasták a kottát: az előkék kivétel nélkül minden alkalommal súlytalanok (legtöbbször ütés elé játszandók) és rövidek, a trillák pedig mindig egyenletesen gyorsak, pergők és hangról indulnak. A mai előadó tehát válaszut elé kerül, hiszen e megoldások a mai koncertpódiumon szokatlannak számítnak. Valójában érvelhetünk amellett, hogy Stravinsky olyannyira eltávolodott az eredeti művektől, hogy nincs értelme interpretációnkban tudomást venni azok preklasszikus előzményéről, de ugyanúgy igaz: Stravinsky előadásában alapvetően a természetesség dominál, és mindig az adott helyhez és időhöz idomul.

Hasonlóságokra juthatunk a vibrato és a zenei kifejezés egyéb megnyilvánulásainak vizsgálatánál. Ismeretes, hogy a vonós vibrato függetlenedése az alkalmi díszítő szereptől, vagyis az egészséges, élő hang normájává válása a huszadik század első felére, éppen Stravinsky élete derekára vált az általános gyakorlat részévé.⁴⁶¹ Ez alól Dushkin sem kivétel, akinek stílusa a sűrű és kis tartományon belül mozgó vibratóval jellemezhető. Mégis, s ez tudatos döntésnek tűnik, a *Serenatában*: játékaival a non-vibratót közelíti meg. (A *Scherzinót* vibrato szempontjából főleg vizsgálunk a gyors tempó miatt.) Úgy tűnik, mindez összefügg azzal is, hogy a portamento alkalmazása, amellyel romantikusabb, érzelmesebb pillanatokban – mint például a *Duo concertant* lassútételeiben – gyakran él, itt szintén minimálisra csökken. Habár ez utóbbi darabban is inkább a korszak közízlését hallani ki a csúszásokból, nem pedig belülről fakadó, őszinte kifejezést).

A zenekari felvételek hegedűszólói minderre alaposan rácsófolnak, s ennek több oka is van. Egyrészt egy zenekar előtt szólózni egészen más hangminőséget kíván meg a játékosztól. Másrészt a zenekari koncertszvit több tételében, például épp a *Serenatában*, a koncertmester egy énekes szólistát helyettesít, ebből adódóan kifejezésben hasonló szintet indokolt elérni. Továbbá – és talán ez a legfontosabb –, Stravinsky maga ír be a koncertmesternek olyan ujjrendeket (akár fekvéseket is, római számmal jelölve), amelyek egyértelműen indikálják a kifejezéstartományt (47–48. kottapélda)

⁴⁶¹ Philip, *Early Recordings and Musical Style*, i.m. 99.

47. kottapélda, *Pulcinella*, 35. próbajel48. kottapélda, *Pulcinella*, 93. próbajel

Dushkin hegedülése más felvételein is viszonylag disztíngvált és puritán, amely megmagyarázhatja, Stravinsky eleinte miért volt vele olyannyira elégedett: voltaképpen nincs igazán olyan pillanat, amellyel elvonná a hallgató figyelmét a zenei történésekről (ha csak nem éppen ez a puritánság). Hogy ez Dushkin természetéből adódik, vagy Stravinsky hatása, nehezen elválasztható egymástól, ám más kamarapartnerek felől (akár Schneidert, akár Szigetit, akár Sternt nézve) úgy tűnik, Stravinsky integrálni tudta a dúsabb, élettel telibb játékmódot is. Nem olyan historicizmusról van szó tehát, amely szorosan a *Pulcinella* által használt zenei nyelvből következik – ez alapján kimondhatjuk, hogy Dushkin visszafogott-szemérmes játékmódja inkább tekinthető egyéni véleménynek, mintsem hogy azt általánosan elő lehetne írni.

Artikulációt tekintve is találhatunk látszólagos párhuzamot a korabeli előadói elvekkkel. Ehhez érdemes újból a luganói felvételt példaként fölhozni, amely ilyen szempontból is radikálisabb a többinél. Mert míg a gyorsabb, non-legato mozgásoknál egységesen egyfajta könnyed leggiero, vagy még inkább staccato előadásmód mutatkozik irányadónak, addig a lassabb, lírai tételeknél mindez már nem egyértelmű – elsősorban azon esetek kérdésesek, amikor egy-egy hang megformálására a kottában nem találunk semmilyen előadási jelet vagy jelzést. A *Minuetto* elején (a balettben 180., a koncertszvitben 95. próbajelnél) található vonós-szakasznál figyelhető meg, hogy Stravinsky maga is kísérletezett, meddig fokozható az artikulálás szintje: a többi felvételen tapasztalható elsimított hangváltások helyett a Svájci Rádiózenekar játékosai radikálisan elválasztják a nem kötött hangokat egymástól, mindegyik hangnak vagy kötőívnek demonstratívan jelezve a kezdetét és különösen a végét.

Elképzelhető, hogy a jelenség pusztán tényleg egy kísérletnek tekinthető, hiszen a zongorakivonat kifejezetten „legato possibile” utasítással él; ugyanakkor ez sem mindenre garancia, ahogyan *A katona történetének* példáján bemutattuk a második részben.⁴⁶²

Külsőségeiben tehát közös pontokat fedezhetünk föl a historikus előadói hagyománnyal: Stravinsky felvételein ugyanúgy megtalálható a kettős kötések második hangjának megrövidítése valamint az egymást követő gyors, non-legato hangok staccato megszólaltatása. Ugyanakkor fontos mellétennünk, hogy Stravinsky indíttatása sokkal inkább ritmikus gyökerű, mint historikus. Sokszor megfigyelhető, hogy nála a kettős kötések (és minden más legato-ív) utolsó hangja elsősorban nem elkönyöl, hanem egy kisebb hangsúly demonstrálja a kötés végét; ugyanúgy a különálló hangoknál sem a klasszikus gyakorlat szerinti „rugalmas détaché”⁴⁶³ játékmód irányadó, hanem egy sokkal keményebb, spiccato felé közelítő technika.

Alapjaiban tér el tehát e hangképzés attól az ideáltól, amelyet Leopold Mozart így fogalmaz meg:

A vonóhúzás indításának lágynak, visszafogottnak kell lennie, és a vonó fölemelése nélkül, olyan simán kell a hangokat egymáshoz kapcsolnia, hogy még a legerőteljesebb játéknál is észrevehetetlenül olvadjon a már rezgő húr a másikféle rezgésbe.”⁴⁶⁴

„Elfeledett értelmezések helyébe csakis újonnan megfogalmazottat lehet iktatni. Az eredetinek tartott összefüggés nem állítható helyre.”⁴⁶⁵ Ezzel mintha Stravinsky is tisztában lenne: ha interpretációs modorában föl is fedezhető valami a régebbi korokból, érvényre juttathatjuk ezek emlékeit, mégsem indokolt a történetiségnek túlzott jelentőséget tulajdonítani.

3.4. Az iróniáról

A Stravinsky-interpretáció egy olyan kérdését kell még tárgyalnunk, amely ugyan sok műnél okoz dilemmát, de a *Pulcinellában* (és átirataiban) talán a legégetőbb. A

⁴⁶² Lásd a 99. oldalon.

⁴⁶³ Donington: *A barokk zene előadasmódja*, i.m. 84.

⁴⁶⁴ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. Idézi: Donington: *A barokk zene előadasmódja*, i.m. 83.

⁴⁶⁵ Szegedy-Maszák Mihály: „Az értelmezés történetisége.” In: Uő: *Szó, kép zene. A művészetek összehasonlító világa*. (Pozsony: Kalligram, 2007.) 62.

neoklasszikus évektől kezdve a Stravinsky-kritika egyik elmaradhatatlan kelléke, hogy úgymond a művek gúnyt üznek a klasszikus formákból.⁴⁶⁶ E kritikát a szerző maga sem próbálja véka alá rejteni, sőt írásaiban igyekszik elébe menni a vitás kérdéseknek, hogy az olvasó előbb értesüljön a cáfolatról, mint magáról a vádról.

Első könyvében, az *Életemben*, Stravinsky hangsúlyos részt szentel a kérdésnek. Emlékezetes módon a *Pulcinellával* kapcsolatban a (testi) szerelemhez hasonlítja azt a viszonyt, amellyel ő viseltetik bizonyos régebbi korok zenéi iránt; azokkal eggyé kíván válni, úgymond „magáévá akarja tenni” őket.⁴⁶⁷ Ezzel a bensőséges állapottal állítja szembe a „muzeológus és levéltári hozzáállást, mely féltékenyen őrzi a kéziratok érintetlenségét, anélkül, hogy valaha is beléjük nézne, sőt még másnak sem bocsájta meg, ha új életre akarja kelteni a szentnek és holtnak hitt kincseket.”⁴⁶⁸ Nemcsak visszautasítja a „szentségtörés” vádját, hanem egyenesen az „egyetlen lehetséges módnak” tartja saját eljárását, amellyel „élő kapcsolatot” lehet teremteni elmúlt korok zenéjével.⁴⁶⁹ Fontos látni, hogy Stravinsky nem véletlenül az „élő kapcsolatot” hangsúlyozza, Adorno vádjá ennek ellenére (többek közt) éppen a „nekrofilia”.⁴⁷⁰

Az utóbbi kijelentés túlzónak tűnhet, mindazonáltal egyértelmű, hogy Stravinsky az általa felhasznált zenei formákhoz legalábbis egyenrangú félként közeledett. Adná magát, hogy párhuzamot vonjunk a zenetörténet olyan példáival, mint ahogyan Mendelssohn parodizálta Bach *Máté-passióját* vagy Bach parodizálta Pergolesi *Stabat Materjét*, hiszen ezeknél – ha az átdolgozó stílusa át is üt az eredményen – a cél ugyanúgy az volt, hogy a régi működőképes állapotba kerüljön, mint ahogyan ma egy old-timer autóba korszerű motort helyeznek: hogy megfeleljenek az adott kor elvárásainak. Ezekhez képest valóban szentségtörőnek tűnik a *Pulcinella* zenéje.

A párhuzam azonban, bármennyire tetszetős is, nem állja meg a helyét. Egyrészt műfaját tekintve a *Pulcinella* balett, másrészt semmilyen szempontból nem tartalmaz vallásos réteget, hanem egy vállaltan gondtalan és bagatell-jellegű cselekményt fest alá, mely önmagában is anakronisztikus. Ha valódi párhuzamot akarunk keresni, a darab prototípusával, a Scarlatti-szonátákat földolgozó, *Jókedvű asszonyok* című

⁴⁶⁶ Adorno: *Az új zene filozófiája*, i.m. 191. „Stravinsky zenéje számárfület mutat atyáink zenéjének.”

⁴⁶⁷ *Életem* 76. (ChrI 176.) A magyar kiadás az eredeti „amour” helyén a „szenvedély” szót használja.

⁴⁶⁸ *Életem*. 77. (ChrI 177.)

⁴⁶⁹ *Életem*. 77. (ChrI 177.)

⁴⁷⁰ Adorno, *Az új zene filozófiája*, i.m. 213.

Tommasini-balett,⁴⁷¹ vagy Richard Strauss 1923-as *Couperin-szvitjével* kell összevetnünk,⁴⁷² melyek a „szentségtörés” vádjától ment maradtak.

Fontos kérdés, hogy Stravinsky esetében miért vetődött föl az irónia gyanúja, hiszen a neoklasszikus művek egyike sem hasonlítható a zenetörténet híres – most köznap értelemben vett – paródiáihoz. Zenei viccekről javarészt a szándékosan rossz, fals megoldások okozta komikumok jutnak eszünkbe, akár Haydn vagy Mozart egyes műveire, akár modern utódaira – Bartók *Concertójának* Johann Strauss-idézetére, vagy Hindemith Wagner-paródiájára⁴⁷³ – gondolunk. Efféle tréfás csattanókat Stravinsky kölcsönvételeinél hiába keresünk; még a talán leginkább groteszk *Pulcinella*-részletből, a *Gavotta* és a *Minuetto* közötti *Vivo* című tételből is, mely harsona-glissandóival kissé bumfordi, illetlen hatást kelt, hiányzik a rosszindulat, amely alapján kifejezetten gúnyosnak nevezhetnénk. Azok a disszonáns vendéghangok pedig, amelyek lépten-nyomon anakronisztikussá színeznék egy-egy akkordot vagy passzázst, többnyire olyan erős líraisággal itatják át a zenét, hogy azt végső soron csak nagy akaraterővel tudjuk egyoldalúan falsnak hallani. A *Pulcinellát* hallgatva – melyet Adorno „Pergolesivel szemben elkövetett bájos gaztetteknek”⁴⁷⁴ nevez – gyakran éppen az a benyomásunk támad: a végeredmény túlságosan gyönyörködtető és kidolgozott. Már-már ezen irracionálisnak tetsző szépség az, amely gyanúkat fölkeltheti. De elégséges feltétele-e az iróniának, ha csak a gyanúja merül föl?

A bostoni rendőrség válasza a kérdésre ismeretes: igen. Ha Stravinsky nem is került annak idején börtönbe, mint ahogy erről a mai napig él egy legenda vízumigénylő fényképe alapján,⁴⁷⁵ az amerikai himnusz (mai füllel hallgatva egyébként tökéletesen ártatlan) újraharmonizálása néhány előadásnál többet nem érhetett meg: betiltották. A hatalmi logika végtére következetesnek mondható, amikor úgy találja, hogy ha egy himnusz harmonizálása a megszokottól eltérő, fölvetetheti az irónia gyanúját, és ennél fogva alkalmatlan a szerepére.

⁴⁷¹ Gyagilevnek a Tommasini-balett sikerén felbuzdulva propagálta a *Pulcinella* megalkotását. *Életem* 75. (ChrI 175.)

⁴⁷² Lásd még: Richard Strauss: *Divertimento aus Klavierstücken von François Couperin für kleines Orchester* (1942).

⁴⁷³ Paul Hindemith: *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer”, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt.*

⁴⁷⁴ Adorno, *Az új zene filozófiája*, i.m. 212.

⁴⁷⁵ Taruskin, „Stravinsky’s Poetics and Russian Music.” In: Uő: *Russian Music at Home and Abroad*. i.m. 437.

Hasonlóan határozott és voltaképpen egyöntetű állásfoglalást figyelhetünk meg a zenetudomány részéről is. A *katona történetében* található Nagy korált Maureen A. Carr például Sklovszkij kifejezésével élve az „elidegenítő gépezet” iskolapéldájaként,⁴⁷⁶ Taruskin pedig, föltehetően a Luther-idézet miatt, „nevetséges »boche«⁴⁷⁷ korálként” jellemzi. Egyedül abban tér el véleményük, hogy Taruskin szerint a tétel csúfot űz a narrátor szentenciáiból („lehetetlen komolyan venni egy mesét, amely ennyire komolyan veszi magát”),⁴⁷⁸ míg Carr szerint tökéletesen illeszkedik azokhoz.⁴⁷⁹ Tulajdonképpen, e vélemények arra építenek, hogy az ironia nyilvánvaló és magától értetődő, és nincs szükség érvekre. Adorno szerint például a szóban forgó korálban „fűszerré enyhült provokatív hamisság” rejlik,⁴⁸⁰ de nem fejti ki, pontosan miben áll ez a hamisság.

Stravinsky pedig néha mintha még olajat is öntene a tűzre. Cirkusz-polkáját tárgyalva például, melyben egy bizonyos ponton fölhangzik Schubert 1. katonaindulójának témája, a következőt jegyzi meg: „A *Marche militaire*-idézetet magától értetődőnek éreztem – ezt azért mondom, hogy túljárjak annak az elkerülhetetlen német professzornak az eszén, aki ezt majd elkerülhetetlenül paródiának fogja nevezni.”⁴⁸¹ E mondatban észrevehetjük, hogy magát a zenét nem érinti, hiszen nem magyarázza meg, hogy igazából milyen célt szolgál a Schubert-idézet – visszautasítja a paródiaként történő értelmezést, ám azáltal, hogy a visszautasítást mintegy idézőjelbe teszi, igazából nem tagadja, hogy valóban paródiáról van szó, csak szerzője nem akarja, hogy ama „német professzor”⁴⁸² leszűkítse a darab mondanivalóját.

Stravinsky végső soron mégsem vádolható azzal, hogy szemet hunyna az ironia lehetősége fölött; ellenkezőleg, bizonyíthatóan érzékeny volt a provokációra.⁴⁸³ Éppen

⁴⁷⁶ „Strange-making machine.” Maureen A. Carr: *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–1925)*. (Oxford University Press, 2014.) 24.

⁴⁷⁷ Boche: német (fr., pejoratív) utalás Stravinsky 1915-ös *Souvenir d'une marche boche* című, „nem túlságosan jelentékeny” (White, 218.) művére.

⁴⁷⁸ „It is impossible to take seriously a fable that takes itself so seriously.” Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1300.

⁴⁷⁹ Maureen A. Carr: *After the Rite*, i.m. 24.

⁴⁸⁰ Adorno, *Az új zene filozófiája*, i.m. 215.

⁴⁸¹ „The *Marche militaire* quotation came to me as an absolutely natural thing, which I say to circumvent the inevitable German professor inevitably calling my use of it a parody.” *D&D* 52–53. (Besz 217.)

⁴⁸² Adorno, *Az új zene filozófiája*, i.m. 191. „Ez az ambivalencia olyan erős, hogy időről időre még az újklasszicista korszakban is érvényre jut, amikor Stravinsky zenéje az autoritás kétségek nélküli igenlésének pózában tetszeleg. Legutóbbi példa rá a *Cirkuszpolka*, a végén a schuberti katonainduló elfuserált karikatúrájával.”

⁴⁸³ Ennek ékes példája Charlie Chaplintól származik, aki visszaemlékezéseiben egy meghíúsult filmtervről számol be. (Stravinsky és Chaplin összekötője egyébként éppen Dushkin volt.) Chaplin egy

a *Pulcinella* az, amelyre a *Conversations*-ból visszatekintve, elismeri: „Az, hogy az eredmény bizonyos mértékig szatíra lett, valószínűleg elkerülhetetlen volt – ki nyúlhatott volna 1919-ben ahhoz az anyaghoz anélkül, hogy szatirikussá ne váljék? – de még ez a megjegyzés is utólagos; nem azzal ültem neki, hogy szatírárt komponálok.”⁴⁸⁴ Továbbá: „Audennel együtt hiszem, hogy értékek kritikája egyedül a művészetben vagy annak segítségével történhet, azaz pastiche-ként vagy paródiaként. *A tündér csókja* és a *Pulcinella* a zene kritikái ebből a szempontból, bár többek is ennél.”⁴⁸⁵ E nyilatkozatok annak tulajdoníthatók, hogy a mű utóélete nem független a szerzőtől, hanem valamilyen mértékben akár befolyásolhatja is saját művének értelmezésében. Mindenesetre itt is egyfajta kettősség figyelhető meg: egyfelől megengedik az ironikus értelmezést, másfelől hangsúlyozzák, hogy mindez nem a végcél.

A szerzői felvételek is ezt támasztják alá: a *Pulcinella* Stravinsky által vezényelt egyik előadásában sem találunk elvétve sem olyan karikaturisztikusan eltúlzott, szándékosan fals interpretációs gesztust, amely az ironizálást sugallná – sem a szerző-karmester, sem pedig a játékosok részéről. Ha például a nyitótétel kurta záróakkordját vesszük, különböző karmesterektől korszaktól függetlenül találkozunk olyan megvalósításokkal, melyek viccként értelmezik a hang rövidségét, és demonstratívan eltúlozzák, komikusan elkapva azt. Stravinsky értelmezése azonban ennél sokkal nagyvonalúbb és természetesebb: a tétel tulajdonképpen csak véget ér, ha meglepően is, ugyanannyira könnyedén és súlytalanul, és mindenekelőtt egyszerűen.⁴⁸⁶

Adorno (és voltaképpen a mű általánosan elfogadott recepciója) ezt a kettősséget, vagyis az egyfelől a más kontextusba helyezett idézés, másfelől a gúnytalan játékoság látszólagos ellentmondását nem tudja leegyszerűsítés nélkül tárgyalni. Amikor Adorno úgy narrálja e jelenséget, hogy „a nagyságra és emelkedettségre formált igény és a morózus-nyomorúságos zenei tartalom között

jelenetet említ, amelynek helyszíne egy night-club, melynek színpadán passiójátékot adnak elő, amelyre senki sem figyel oda. Habár Chaplin ezt társadalom-kritikának szánta, Stravinsky állítólag fölcsettant: „De hát ez szentségtörő!” – így a terv elhalt. Charles M. Joseph: „The Would-Be Hollywood Composer: Stravinsky, the Literati, and »the Dream Factory.«” In: Uő: *Stravinsky Inside Out. i.m.* 115.

⁴⁸⁴ „That the result was to some extent a satire was probably inevitable – who could have treated *that* material in 1919 without satire? – but even this observation is hindsight; I did not set out to compose a satire.” *E&D* 112–113. (*Besz* 154.)

⁴⁸⁵ „I believe, with Auden, that the only critical exercise of value must take place in, and by means of, art, i.e., in pastiche or parody; *Le Baiser de la fée* and *Pulcinella* are music criticisms of this sort, though more than that, too.” *E&D* 109.

⁴⁸⁶ Nagyon hasonló, rövid záróakkordot találunk az *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* kezdetű Bach-kantáta (BWV 26) nyitókórusának végén.

feszülő ellentmondás a komolyságot egyenesen átfordítja a viccbe, amellyel szemben pedig Stravinsky intőn emeli fel az ujját,⁴⁸⁷ kiválóan ragadja meg a jelenséget, ám értékítélete és következtetése leginkább személyes (és elfogult) véleményen alapszik, nem pedig körültekintő és alapos vizsgálaton. E logikát követve könnyen elhitetjük magunkkal, hogy Stravinsky valóban egy ördögi körbe vezeti hallgatóját, melyből csak kellemetlenségek árán kerülhet ki. Ha nem akar osztozni az elvtelen, számárfülekert rajzoló szerző humorizálásában, kénytelen fölülni a provokációnak: fölháborodik, amellyel viszont ugyancsak az ő (Stravinsky) malmára hajtja a vizet. Esélyt kell adnunk azonban egy másik értelmezésnek is. A felháborodás ugyanis nem kötelező, sőt „óvakodnunk kell azoknak a támadásaitól, akik olyan nekünk tulajdonított szándékok miatt zaklatnak, amik nem is a mieink.”⁴⁸⁸ A zene ugyanúgy, sőt sokkal inkább egy jóindulatú, derűs befogadást és interpretációt is fölkinál, amelyet büntudat nélkül hasznosíthatunk. Il faut savoir choisir – tudni kell választani.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Adorno, *Az új zene filozófiája*, i.m. 220.

⁴⁸⁸ *PM* 68.

⁴⁸⁹ Igor Stravinsky-Charles Ferdinand Ramuz: *Histoire de soldat. Authorised Edition*. (London: Chester, 1987.) 71.

Összefoglalás

Ha az előbbiek tükrében pillantunk vissza az életmű egészére, talán magyarázatot kapunk arra a kérdésre, hogy e disszertáció harmadik részében miért éppen olyan, viszonylag jelentéktelen darabokon keresztül foglalkoztunk Stravinsky hegedűkezelésével, mint a *Pulcinella* átiratai. A legtöbb bemutatott kérdés át-átszővi nemcsak a hegedűműveket, hanem voltaképpen az egész életművet. Láthattunk egy zeneszerzőt, aki szeret revideálni, de korrektúrázni kevésbé; aki vágyik arra, hogy műveit minél többen és többet játsszák, de azokkal szinte sohasem (még a saját előadásaival sem) elégedett; aki elutasít minden forradalmat, de radikálisan megújítja a zenei nyelvet; aki tagadja a programzenét, de gyakorolja az összművészetet; aki dogmák szerint él, de mindig a jelenben. Röviden: egy ember áll előttünk, aki mindezen ellentmondásokat sikeresen integrálni tudta.

Az életmű egészét tekintve, különös hullámoknak lehetünk tanúi. Stravinsky első műveiben a hegedű kezelése és zenekari alkalmazása alapvetően a rimszkij-korszakovi elveket követi, lehetőség szerint túl is téve színpompás effektjein. Ahogyan az orosz iskolából örökölt nagyzenekari hagyományból elindul a kisebb együttesek, a fokozatos egyszerűsödés felé, úgy értékelődnek föl a korlátolt változékonyságú, ám egyedi és áttetsző hangzású fúvós hangszerek az egymással összeolvadó, de sok hangszínre és játékmódra képes vonósokkal szemben. Az Ötök és a Rimszkij-Korszakov által képviselt orientalista irányzat Stravinsky szemében olcsó, egzotikus piaci terméké válik, melynek minden aspektusával lépésről lépésre megszakítja a kapcsolatot. A kezdeti neoklasszika egyéni hangzásképe – amelynek mellékterméke eleinte kétségtelenül valamiféle objektív ridegség – a fúvósokban, a cimbalomban és a (gép)zongorában találja meg azokat a közvetítőket, melyeken keresztül a legkevesebb kompromisszumra kényszerül. E zene, amely „száraz, hideg, áttetsző és gyöngyöző, mint az extra-dry pezsgő”,⁴⁹⁰ az *Apollonnal* kezdve reciprokára fordul, és a klasszikus-romantikus zenekari modellek beemelésével párhuzamosan hangsúlyozottan dallamosabbá, érzelmesebbé és emberközelibbé válik. A vonósok komplexitása hirtelen elsődleges tényezőjévé válik a legtöbb zenekari műnek, olykor még a fúvósokat is háttérbe szorítva. A szólóhegedűt alkalmazó művek száma megsokszorozódik, és megannyi koncertáló hegedűszóló tűnik föl az egyébként zenekari vagy színpadi darabokban is. Ez a szemlélet a *Rake's Progress* utáni

⁴⁹⁰ *Confid* 168. (Lengyelből franciára ford. Dorota Walczak.)

közvetlen időszakban sem változik meg, azonban a hangszerszerűség elvét másodlagossá teszi az ellenpont iránt érzett szenvedély. A szerializmus szigorodásával és annak elvontsága miatt a vonósok egyéni lehetőségeinek kiaknázása ezután háttérbe szorul, és a különböző hangszercsaládok adottságai és zenei anyaga közötti kapcsolat meggyengül. Hangszíneik kontrasztja azonban fölértékelődik, és lassanként az egyik legfontosabb formai tényezővé válik.

A hegedű mint szólóhangszer sokszor célzottan szimbolikus jelentésű szerepet kap, különösen a színpadi művekben, amely a földi szféra felé tereli az absztrakcióra hajlamos zenét. Evilági intimitás és egyszerűen megfogalmazható érzelmek asszociációit hordozza, elválaszthatatlanul összefonódva a hegedűs személyével, aki akár virtuózként, akár egy közösséghez tartozó és azt képviselő individuumként a való életből vett eleven és ismerős képeket idéz.

Ahogy Stravinsky zeneszerzőként alkotott életműve, úgy előadói tevékenysége is túl nagy és sokféle ahhoz, hogy egy körülhatárolt, egységes képet alkothassunk róla. A legnagyobb csapda tehát az lehet, ha megpróbáljuk Stravinskyt beskatulyázni egy-egy korszaka vagy nyilatkozata alapján, negligálva az ezeknek szükségszerűen ellentmondó, másik időszakból származó dokumentumokat. Ahogy zenéje, úgy előadói magatartása is mindig tartalmaz meglepő, figyelmet fölkeltő elemeket, de ugyanúgy törekszik a hagyományok megújítására, naprakésszé tételére; sokszor megelőzi korát, de létező és élő hagyományokból is merít. Az előadóra éppen ezért szokatlan feladat hárul: mérlegelnie kell, hogy e zenének mely elemei azok – legyenek akár stiláris, akár notációs elemek –, amelyek abszolút módon, tekintélyt parancsolón hatnak, amelyek megfejtéséhez és megértéséhez mind az előadónak, mind a közönségnek erőfeszítést kell majd tennie, és melyek azok, amelyekre, mint egy régi ismerősre rábukkanhatunk. Az utóbbi ráismerés csak akkor jöhet létre, ha az effajta idézetként ható fordulatoknak gyökereit fölismerjük, és erről tudomást veszünk. Ez pedig nemcsak egy-egy darabon belüli alkalmazkodóképességet tesz szükségessé, hanem nagyobb távlatban a többi stílussal együtt történő változását is. Ahogy már a második rész elején olvashattuk:

Ez esetben a zene idővel, a számtalan előadással elkerülhetetlenül elszenvedett torzulás természetes útján halad; ezt az utat a mű formája jelöli ki. Így a torzulás

nem mond majd ellent a zene szellemének, mert az előadó egyetlen útmutatója a forma lesz.⁴⁹¹

Valójában a feladat bármily nehéznek tűnik, legalább annyira könnyű: ha az előadónak sikerül magáévá tennie a stílusokban való megmerítkezés örömét, amely Stravinskyt is jellemezte, már csak figyelnie kell arra, amit játszik.

⁴⁹¹ *White* 552.

Függelék A: A *Pulcinellában* feldolgozott eredeti műveknek és a balett tételeinek összehasonlító táblázata

Forrás	Pulcinella-balett	A Rehearsal Score önállóan publikált részei
Gallo: 1. triószonáta, I. (G-dúr)	Ouverture	
Pergolesi: Il flaminio, I/1. Polidoro áriája	Serenata	
Gallo: 2. triószonáta, I. (B-dúr)	Scherzino	
-	Poco più vivo	Scherzino
Gallo: 2. triószonáta, III. (B-dúr)	Allegro	
Gallo: 8. triószonáta, I. (Esz-dúr)	Andantino	
Pergolesi: Lo frate 'nnamorato, I/17. Vannella áriája	Allegro	
Pergolesi: 2. kantáta (Adriano in Siria), Luce degli occhi miei	Ancora poco meno	
Gallo: 3. triószonáta, III. (c-moll)	Allegro assai	
Pergolesi: Il flaminio, I/5. Bastiano áriája	Allegro (alla breve)	
Pergolesi: Lo frate 'nnamorato, III/3. Nina áriája	Andante	Con queste paroline
Pergolesi: Lo frate 'nnamorato, II/7. Vannella canzonája	[L'istesso tempo]	
	Allegro	
	Presto	
	Larghetto	
Gallo: 7. triószonáta III. Alessandro Longo átírtat	Allegro-alla breve	
Wassenaer: 6. Concerto armonico, IV.	Tarantella	
Parisotti: Se tu m'ami	Andantino	
Monza: Pièces modernes de clavecin, Air	Allegro	
Monza: Pièces modernes de clavecin, Gavotte, 1. és 4. variáció	Gavotta con due variazioni	
Pergolesi: Sinfonia csellóra és continuóra	Vivo	
Pergolesi: Lo frate 'nnamorato, I/1. Don Pietro áriája	Tempo di minuetto	
Gallo: 12. triószonáta, III. (E-dúr)	Allegro assai	

Pulcinella-szvit	Kochanski-szvit	Piatigorsky-szvit	Dushkin-szvit
I Ouverture	1. Introductione	1. Introduzione	1. Introduzione
II Serenata	2. Serenata	2. Serenata	2. Serenata
III a) Scherzino			
b) Allegro			
c) Andantino			

3. Aria

5. Scherzino

IV Tarantella	3. Tarantella	4. Tarantella	3. Tarantella
---------------	---------------	---------------	---------------

V Toccata			
VI Gavotta con due variazioni	4. Gavotta con due variazioni		4. Gavotta con due variazioni
VII Vivo			
VIII a) Minuetto	5. Minuetto e Finale	5. Minuetto e Finale	6. Minuetto e Finale
b) Finale			

Függelék B

Samuel Dushkin: Dolgozni Stravinskyval⁴⁹²

1.

Egy párizsi estén 1930-ban, a kiadómmal és barátommal, Willy Streckerrel, a Schott társtulajdonosával általánosságban beszélgettem a kortárs zenéről és különösen a kortárs hegedűmuzsikáról. Mindketten azt gondoltuk, hogy ha sikerülne Stravinskyt rábírní, hogy írjon egy hegedűversenyt, az jelentős művel gazdagítaná a hegedűirodalmat. Elhatároztuk, hogy tájékoztatjuk Stravinskyt az ötletünkről. Mivel én Stravinskyval korábban sohasem találkoztam, Strecker késznek mutatkozott, hogy beszéljen velem.

Pár héttel később, mialatt Németországban játszottam, táviratot kaptam Streckertől, aki arra kért, hogy amilyen gyorsan csak tudok, menjek wiesbadeni otthonába, mivel Stravinsky, aki éppen Wiesbadenben vezényelt, érdekli a hegedűverseny írása. Hozzátette, hogy Stravinskynek az a kívánsága, hogy a koncert komponálásának ideje alatt kéznél legyek. Boldogan vettem tudomásul Stravinsky kérését, mivel emlékeztem, hogy a legtöbb nagy hegedűverseny megírásánál közreműködött egy hegedűs tanácsadó. A Brahms-koncert Joachim szoros együttműködésével íródott, és még Mendelssohn is, aki tudott hegedülni, megkérte barátját, Ferdinand Davidot, hogy segítsen, mivel David koncerthegedűsként több tapasztalattal rendelkezett.

Meglehetősen idegesen érkeztem Wiesbadenbe. Mindig hallottam, hogy Stravinsky nehéz természetű és durva tud lenni azzal, akit nem kedvel. Emlékeztem egy párizsi zongoraművész történetére, aki koncertje szünetében felment Stravinskyhoz, és megkérdezte: „*Maître*, mikor kereshetem föl?” Stravinsky elővette kis naptárát, elkezdte lapozgatni, és azt mondta: „*Pas lundi, pas mardi, pas mercredi*” („Ne hétfőn, ne kedden, ne szerdán”), majd becsukta, és azt mondta: „*Jamais, Monsieur!*” („Soha, Monsieur!”)

Első találkozásunk nem történhetett volna melegebb és barátságosabb légkörben, mint Strecker lakásán. Itt, barátok közt nyilvánult meg legkönnyebben

⁴⁹² Samuel Dushkin: „Working with Stravinsky.” In: Edwin Corle (szerk.): *Igor Stravinsky*. (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1949). 179–192. Német fordításban „Arbeit und Zusammenarbeit” címmel jelent meg: Heinrich Lindlar, Reinhold Schubert (szerk.): *Stravinsky: Wirklichkeit und Wirkung*. (Bonn: Boosey and Hawkes, 1958). 81–87.

Stravinsky személyes bája. Nem tartott sokáig, amíg észrevettem, hogy a gyengédséget és szeretetet nemcsak kimutatni tudja, hanem láthatóan igényli is. Valóban, hamar észrevettem rajta valamiféle feszültséget és aggodalmat, amely másokban felkeltette a vágyat, hogy felvidítsák és megnyugtassák *őt*. A hallomásból és mások beszámolója alapján ismert Stravinsky, és az az Igor Fjodorovics, akit megismertem, két különböző személyként jelent meg. Azt hiszem, a kis ötéves Olga Strecker teljes mértékben kifejezte az első benyomásomat. Stravinsky szerette a gyermekeket, és állhatatosan játszott a Strecker-gyermekekkel, amikor náluk volt. Igornak szólították. Amint a kis Olga naphosszat hallgatta szüleinek izgatott beszélgetéseit Stravinskyról, egy nap megkérdezte édesanyját: „Wer ist der Stravinsky?” („Ki az a Stravinsky?”) Streckerné azt mondta: „Tudod, »Igor«, az, akivel olyan szívesen játszol.” Olga felkiáltott: „Wie soll ich wissen das der Stravinsky der Igor ist?” („Honnan is tudhattam volna, hogy ez a Stravinsky az az Igor?”) Az est Streckéréknél nagy esemény volt, és a következő napon mindannyian megegyeztünk: amint Stravinsky el tudja kezdeni a művet, Nizzába kell mennem, ahol ő akkoriban lakott. Abban az időben telente lépett föl mint zongoraművész és karmester, míg kora tavasztól késő ősziig komponált.

A tél folyamán viszonylag gyakran láttam Stravinskyt Párizsban. Ahogy egy nap ebédeltünk egy vendéglőben, mutatott egy darab papírt, amire ráírt egy D-E'-A" akkordot, és kérdezte, játszható-e. Én azelőtt sohasem láttam akkordot ekkora távolsággal az E-től a magas A-ig, és azt mondtam: „Nem.” Stravinsky szomorúan jegyezte meg: „Quel dommage.” („Milyen kár.”) Ahogy visszaérkeztem a lakásomba, kipróbáltam, és megdöbbenve tapasztaltam, hogy az undecimfogás ebben a fekvésben viszonylag könnyen kivitelezhető, a hangzás pedig lenyűgözött. Rögtön felhívtam Stravinskyt, hogy megmondjam neki, hogy az akkord játszható. Mikor a koncert több, mint hat hónappal később elkészült, megértettem a csalódottságát, amikor a „nemet” mondtam. Ez az akkord nyitja az összes tételt, különböző öltözékben. Ezt Stravinsky az ő „útlevelének” nevezte a koncerthez.

2.

A Sztravinszkij-család akkoriban Nizza mellett élt egy házban, a Monte Carlóba vezető útnál. Ott lakott az édesanyja, felesége, mindkét fia és mindkét lánya. Stravinsky édesanyja erős egyéniség volt, aki az úgyszintén erőteljes akaratát sohasem rendelte alá fiának, ugyanakkor büszke volt rá, és szenvedélyesen szerette. Járatos volt a

zenében, Stravinsky apja pedig egy híres basszista volt Oroszországban, így hát fiuk zenéje egy állandó probléma volt számukra. Emlékszem, feleségem pár évvel később Párizsban, a *Sacre du Printemps* bemutatójának huszonötödik évfordulóján, amit a zeneszerző anyja még csak hanglemezekről ismert, megkérdezte Madame Sztravinszkijt: „Nem igazul, hogy most élőben hallja majd a *Sacre*-t?” Amire emez ezt válaszolta: „Je pense, que ça ne sera pas de la musique pour moi.” („Azt hiszem, ez a zene nem nekem való lesz.”) Feleségem: „J’espère, que vous ne sifflez pas” („Remélem, nem füttyöl majd.”) Erre ő: „Non, parce que je ne sais pas siffler.” („Nem, mert nem tudok füttyölni.”)

Stravinsky felesége egy igen művelt és esztétikus személyiség volt, aki életét a házuknak és gyermekeiknek szentelte. Stravinsky dolgozószobája a legfelső emeleten helyezkedett el. Ami rögtön feltűnt nekem, az a szoba rendkívüli tisztasága volt. Az asztalán feküdtek a kényelmesen elérhető mindenféle eszközök. Különösen meglepődtem azon, hogy nem használt kottapapírt az első vázlatokhoz. Erre a célra egy egyszerű fehér lapokból álló könyve volt. Ezekre az üres oldalakra szempillantás alatt húzott egy ötvonalas sort egy apró görgővel, az ő egyedi igényei szerint. Egyes vonalak hosszabbak, egyesek rövidebbek, néha egy vonal, néha több vonal, így hát, amikor az oldal elkészült, úgy nézett ki, mint egy furcsa képzőművészeti alkotás, és minden oldal különbözött az előzőtől.

Amikor Stravinsky dolgozik, mindig rendkívül érzékeny. Minden, ami történik, nála felnagyítva jelenik meg. Elsőként azon lepődtem meg, milyen lassan dolgozik. Gyakran komponál zongoránál, erősen koncentrál, morogva és fáradhatatlanul keresve a hangokat és akkordokat, amelyeket hallani vél. A gondolat, hogy egy oly bonyolult mű partitúrája, mint amilyen a *Sacre du Printemps*, ilyen módon készült, lenyűgözött.

A munkaszünetekben, délutánonként a dolgozószobájában, tea mellett Stravinsky gyakran beszélgetett általános dolgokról és személyes tapasztalatairól. Ezek a könnyed alkalmak már az elejétől fogva sokat jelentettek nekem. Ahogy egy nap Antibes-ből, ahol laktam, elmentem hozzá dolgozni, nagyon izgatott állapotban találtam. „Nem tudtam aludni” – fakadt ki. „A mai reggeli derengésben fölkelte egy kismadár, aki az ablakomnál énekelt. Az első öt percben elbűvölt. De a madár tovább énekelt. Tíz perc után legszívesebben megöltem volna. De a madár tovább énekelt! És, képzelje, tizenöt perc múlva újból elbűvölt.” Egy másik nap igencsak letörve találtam rá, és megkérdeztem, mi a baj. Azt mondta: „Ó, a beleim, ó, a beleim!” „Fájnak?” –

kérdeztem én. „Nem, nem fájnak” – válaszolta, – „de folyamatosan azt mondják: »Itt vagyunk, itt vagyunk.«”

Mikor a munka kínzó lassúsággal haladt előre, Stravinsky, aki egy mélyen hívő ember volt, olykor a hitről kezdett beszélni. Mondta is: „Szükséges, hogy higgyen.” „Amikor fiatalabb voltam, és elhagytak az ötletek, kétségbe estem, és azt gondoltam, mindennek vége. Most, hogy van hitem, tudom, hogy az ötletek jönni fognak. A gyötrő várakozás egy fajta díj, amit az embernek muszáj befizetnie.” Egy alkalommal, mikor a kertben sétáltunk, azt mondta Stravinsky: „Az első gondolatok nagyon fontosak; Istentől jönnek. És ahogy annyi munka, munka, és még több munka után ezekhez a gondolatokhoz visszatérek, akkor tudom, hogy jók.”

Stravinsky ritmus-szemlélete minden más zenében segített nekem értékelni a ritmust. Érzékeltem például, hogy egy bizonyos ritmikus kíséret mintegy egységesen elhibázott. Ezután ő újra meg újra változtatott rajta, megtartva az ütemmutatókat és a súlyokat, de tökéletesen eltüntetve az egyenletességét, így a ritmikus képlet arculata új lett. Kértem, hogy definiálja a ritmust. Úgy vélte, hogy legkönnyebben talán a ritmus és a számtan összehasonlításából kiindulva tudná meghatározni: „A számtanban” – mondta – „meghatározhatatlan számú módja van, hogy végül kijöjjön a hetes szám. A ritmusnál ugyanez a helyzet. A számtanban a *végeredmény* a legfontosabb, mivel nincs különbség, hogy öt meg kettő vagy kettő meg öt, hat meg egy vagy egy meg hat, és így tovább. A ritmusnál annak, hogy hetet kapunk, alárendelt szerepe van. A fontos itt az, hogy öt meg kettő vagy kettő meg öt van, mivel az öt meg kettő a kettő meg öthöz képest eltérő arculattal rendelkezik.”

3.

Az én feladatom az volt, hogy tanácsot adjak Stravinskynak, hogy az ötletei a hegedű adottságaihoz mérten a legjobban alkalmazkodjanak egy igényesen kidolgozott koncertáló hangszerhez. Más-más időközönként megmutatta nekem, amit éppen megírt, néha egy egész tételt, néha egy aprócska részletet, néha egy fél tételt. Ezután átbeszéltük a javaslatokat, amelyeket adni tudtam. Gyakran, mikor elfogadta az észrevételemet, ha csak egy olyan egyszerű változtatásról volt is szó, mint a hegedű hangtartományának kiterjesztése a frázis meghosszabbítása által az alsó vagy felső oktávban, Stravinsky a szabályhoz ragaszkodva, az alapoktól kezdve mindent újra átgondolt. Úgy viselkedett, mint egy építész, akinek az alapozás megkezdésénél meg

kell tartania az egész épület arányrendszerét, amikor azt kérik tőle, hogy változtasson az egyik harmadik emeleti szobán.

Párszor, mikor kidolgoztam egy hegedűfutamot, és előjátszottam neki, megjegyezte: „Igen, szép, csak ez egy másik műből van.” Egyszer, elégedetten, ahogy egy briliáns, hegedűszerű passzázst készítettem, és megpróbáltam rávenni, hogy átvegye, ezt mondta: „Maga engem egy eladóra emlékeztet a *Galleries Lafayette*-ből. Azt mondja: »Hát nem briliáns, hát nem gyönyörű? Nézze ezeket a csodás színeket, mindenki ezt hordja.« Én azt mondom: »Igen, ez briliáns, ez gyönyörű, mindenki ezt hordja – nekem nem kell!« Stravinsky zenéje olyan eredeti és olyan személyes, hogy állandóan új technikai és hangképzési problémákat okoz. Ezek a problémák gyakran érintik a kompozíció magját, és vezettek a legtöbb beszélgetésünkhöz.

Egy közös barátunk megkérdezte Stravinskyt: „Milyennek találja a Sammel való közös munkát?” Ezt válaszolta: „Mikor Samnek mutatok egy új passzázst, mélyen megindul, nagyon izgatottá válik – és egy pár nappal később megkér, hogy változtassak rajta.” Amint Stravinskyt figyeltem munka közben, mindig dolgozva és változtatgatva, sokszor gondoltam Paul Valéry aforizmájára: „Un artiste se juge par la qualité de ses refus.” („Egy művész minőségét legjobban az általa kiselejtezett ötletek bizonyítják.”)

Egyszer arra gondoltam, készítek egy meglepetést neki *A tűzmadár Bölcsődalának* átdolgozásából. Amint előjátszottam neki, rendkívül letörtnek láttam. Némileg sértve éreztem magam. „Nem tetszik?” – kérdeztem. „Úgy hangzik, mint Kreisler átirata Rimszj-Korszakov *Hindu dalából*” – mondta ő. „De hát” – válaszoltam – „elég keleties, nem igaz?” Stravinsky lehajtotta a fejét és szomorúan válaszolta: „Attól tartok, pont ez a baj vele.”

Ideiglenesen lemondtam az átiratokról, de a *Hegedűverseny* és a *Duo Concertant* komponálása után szerencsére nagyszámú átiratot készítettünk együtt hegedű-zongora koncertutaink számára. Történetesen épp *A tűzmadár Bölcsődalából* is született egy átirat. Az összes többi átdolgozásunk igen nehezen játszható, ezért arra gondoltam, praktikusán azt tanácsolom, hogy a *Berceuse*-höz egy könnyebb átdolgozást illik, amelyet mindenki el tud játszani. Azonban még nem voltunk eléggé tapasztaltak, mielőtt Stravinsky beleegyezett az újbóli átírásba, és megint nagyon nehézre sikerült. Megemlítettem neki, hogy nem sokan fogják tudni eljátszani az új verziót. Stravinsky, aki teljesen a saját munkájára koncentrált, dühös lett, és ezt mondta: „Que’est ce que

cela peut me faire si tous les imbéciles ne jouent pas ma musique.” („Mit érdekel az engem, ha nem minden ütődött játssza majd a zenémet.”)

Kétféle út van, amellyel az átdolgozások problematikája föloldható. Az egyik: játszható zenét készíteni a kívánt hangszerre. A másik: visszatérni a zene létehez, a zenét a másik hangszer szellemében újraírni vagy újraalkotni. Stravinskyt csak az utóbbi érdekelte.

4.

1931 nyarának végén, amint Stravinsky éppen a *Hegedűverseny* utolsó tételét kezdte el, családjával Voreppébe költözött, egy kis faluba Grenoble közelében. Mivel a berlini ősbemutató időpontját októberre tűzték ki a Berlini Rádiózenekarral, egyre jobban aggódtam, hogy vajon lesz-e elég időm a mű betanulására. Az utolsó tétel írása azonban nagyon simán haladt, és én pedig három tételt tudtam gyakorolni, mialatt az utolsó elkészült.

A bemutatóra a Berlini Filharmóniában került sor hatalmas közönség előtt. Nagy siker volt. Tartalmas viták voltak a következő napon, mint minden új Stravinsky-mű bemutatója után. A sajtó szokás szerint megoszlott: az egyik kritikus lelkenedett, a másik átkozódott. Stravinsky nagyon dühös volt. „Miért olyan feldúlt?” – kérdeztem. „Mintha nem lett volna mindig így! Már Voltaire is ezt mondta a kritikusokról hosszú idővel ezelőtt: »Le critique est pour l’artise ce qu’est une mouche sur un cheval de course. Elle le pique mais elle ne l’arrête pas.«” („A kritikus az a művésznek, mint a légy a versenylónak: megcsípi, de nem állítja meg.”) Ez jól esett neki, de mivel nem nyugtatta meg teljesen ezt mondtam: „Senki sem tetszhet mindenkinek.” És mivel tudtam, hogy vallásos, hozzátettem: „Még Isten sem tetszik mindenkinek.” Felugrott és felkiáltott: „Isten *különösen!*” Ezen a télen a berlini ősbemutató után eljátszottuk a *Hegedűversenyt* Németország más városaiban, aztán Londonban, Párizsban, Firenzében, Madridban, Svájcban, Belgiumban, Hollandiában és Skandináviában. Később az Egyesült Államokban is játszottuk. A hosszú európai koncertutunk után Stravinsky úgy gondolta, ír egy duót hegedűre és zongorára, egy művet, amelyben mindkét hangszer egyenrangú. Ez a kompozíció lett a ma már jól ismert *Duo Concertant*. Az volt az ötlete, hogy összeállít egy műsort hegedűre és zongorára, amelyet nem csak zenekari hangversenyeken lehet majd játszani, mivel a zenekari hangversenyek sok próbát igényeltek minden egyes előadásnál.

Új átdolgozást terveztünk készíteni az ő Pergolesi-témákból összeállított *Olasz szvitjéből*, és a Csajkovszkij témákon alapuló *Divertimentójából*. Ezek adták koncertműsoraink fő részét, az új művel, a *Duo Concertant*-nal együtt. Úgy éreztük, szükség van néhány rövidebb darabra, melyekkel Stravinsky be tudja mutatni életművének különböző fázisait. Kitörő örömmel fogadtam Stravinsky ötletét, nemcsak azért, mivel lehetővé tette a további együttműködésünket, hanem amiatt is, mivel a hegedűirodalom gazdagítását ígérte, ami mindig is hiányt szenvedett a jó minőségű kis darabokból. Az én feladatom az volt, hogy egy hegedűnek alkalmas szólamot kiemeljek az általunk átdolgozás céljából kijelölt korábbi művek eredeti partitúráiból, amely karaktere illeszkedik a hegedűhöz mint virtuóz hangszerhez és az ő zenei utasításaihoz. Miután kidolgoztam a hegedűszólamot, általában találkoztunk, és Stravinsky megírta a zongoraszólamot, ami nagyon gyakran különbözött az eredeti műtől. Stravinsky néha az általam kivett hegedűszólamot is módosította. Azt hiszem, túlzás nélkül mondhatom, hogy annak ellenére, hogy azok a rövid darabok, amelyeket ő ily módon adott nekünk, átiratok, érződik rajtuk az eredetiség zamata.

5.

Egy koncertúton rengeteget kérdeznek az embertől, és mindig derültem Stravinsky éles, tréfás válaszain. Egyszer valaki megkérdezte: „Miért van egy éles különbség a *Sacre* és a *Zsoltárszimfónia* között? Meg tudná mondani, *mi* ez a nagy különbség?” „Igen” – mondta Stravinsky – „a különbség húsz év.” Egy másik alkalommal egy magát nagyon vonzónak gondoló fiatal hölgy, aki nyilvánvalóan idegesítette Stravinskyt, és akinek a kérdéseire sok kedves és türelmes választ adott, vallomást akart kicsikarni belőle. Ezt mondta: „Oly sokféle érzésem támad, amikor a *Tűzmadárt* és a *Petruskát* hallgatom. Miért nem érzek ugyanígy az ön későbbi műveinél?” „Kedvesem, ezt az orvosától kérdezze meg!” – válaszolta Stravinsky. Észrevettem, hogy mindig zokon vette, ha az emberek semmilyen más művével nem foglalkoztak, de odáig voltak a *Tűzmadártól* és a *Petruskától*. Később megtudtam, hogy egy híres zenész felkereste egy szerződéssel, a terv azonban mégsem valósult meg, mivel azt akarta, hogy a zene olyan legyen, mint a *Petruska* vagy a *Tűzmadár*. Hollywoodban, ahol Stravinsky ma él, újból megkeresték, hogy egy filmzenét írjon a *Petruska* stílusában. Egy nap megemlítette nekem: „Látja, az a bajom, hogy a világ a *Petruskát* szereti.” Viccből azt mondtam: „Nos, ha meg akar gazdagodni, miért nem ír megint valami hasonlót?” „Az többbe kerülne *nekem*” – válaszolta.

Meglepődtem, amikor zenekedvelő barátom ezt mondta nekem: „Természetesen csodálom és becsülöm Stravinskyt, és leveszem előtte a kalapom, de meg kell mondanom, hogy a zenéje érthetetlen számomra. Ez nem az én nyelvem.” Elmondtam Stravinskynak ezeket a szavakat, aki kíváncsi volt, hogy mit mondott az illető. „Természetes, ez nem az *ő* nyelve” – mondta Stravinsky – „ez az *enyém!*”

A témérdek dolog közül egy, ami miatt hálás vagyok Stravinskynak: a vele való munka közben igazi erőfeszítéseket kellett tennem, hogy az *ő* nyelvét megtanuljam. Ez a tapasztalat megtanított arra, hogy ugyanilyen erőfeszítésbe kerül, ha korunk zenéjének más irányzatait is magunkévá akarjuk tenni. Nos: Stravinsky zenéje áll; itt van; mi vagyunk azok, akik nem leszünk hosszú ideig itt.

Függelék C

A Pulcinella librettójának két változata

Pulcinella⁴⁹³

Forgatókönyv Massine tollából

1919. október

London

Szereposztás:

A Doktor

Prudenza, a lánya

Tartaglia

Rosetta, a lánya

Pimpinella, önmagában

Florindo és Coviello

Pulcinella

4 kis Pulcinella

Fourbo (Pulcinella hasonmása)

[Nyitány]

1. jelenet [N1 Serenata, 1] Florindo és Caviello egy mandolinnal és egy gitárral énekelve és táncolva szerenádot ad kedveseiknek,

⁴⁹³ Carr, *Stravinsky's Pulcinella*, i.m. 427–429.

PULCINELLA⁴⁹⁴

Balett egy felvonásban. Zene: Igor Stravinsky-Giambattista Pergolesi. Fügőny, díszlet és jelmezek: Pablo Picasso. Koreográfia: Leonide Massine. Ősbemutató: Théâtre National de l'Opera, Párizs, 1920. május 15.

SZEREPLŐK

Pulcinella	.	.	.	.	M. LEONIDE MASSINE
Pimpinella	.	.	.	.	MME. THAMAR KARSAVINA
Prudenza	.	.	.	.	MME. LUBOV TCHERNICHEVA
Rosetta	.	.	.	.	MME. VERA NEMCHINOVA
Fourbo	.	.	.	.	M. SIGMUND NOVAK
Caviello	.	.	.	.	M. STANISLAS IDZIKOWSKY
Florindo	.	.	.	.	M. NICHOLAS ZVEREV
Il Dottore	.	.	.	.	M. ENRICO CECCHETTI
Tartaglia	.	.	.	.	M. STANISLAS KOSTETSKY
Négy kis Pulcinella	.	.	.	.	MM. BOURMAN, OKHIMOVSKY, MIKOLAICHIK, LUKINE

Színpad. Egy nápolyi sikátor eleje. Éjjel van, és alacsony telihold emeli ki a házak éles domborművét. A perspektíva a nézőnek a legközelebbi bal oldali ház két oldalát engedi látni. Ezen ablakok és két ajtó; a külső fehéren csillog a holdfényben, a belső árnyasan sötétlik. A jobb oldalon legközelebbi lévő ház ugyancsak árnyékban. Az utca a vízpartra vezet le, ahol az előtérben egy kikötött csónak, a távolban pedig egy vulkanikus hegy homályos körvonala.

A zene panaszos dallamban emelkedik, majd esik vissza, és balról belép Caviello, egy gavallér, szilvaszín ködmönben és fehér térdnadrágban. Fehér fodros parókát visel, széles, tollas kalappal megkoronázva. Hosszú ugrásokkal és fürge fordulatokkal a levegőben lassan körbetáncolja a teret a házak előtt. A bal oldali ház elé visszaérkezve, ahol Rosetta lakozik, mélyen meghajol kalapjával elegáns mozdulatot téve, majd féltérdre ereszkedik, összeszi a kezét, és vággyal tekintetében az ablakra veti szemeit.

⁴⁹⁴ Cyril W. Beaumont: „Pulcinella.” In: Uő: *Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries.* (London: Putnam, 1937.) 898–908.

[N2 Scherzino, 9] melynek végeztével azok hideg vizet locsolnak rájuk. Lerázzák magukról a vizet, és elmennek.

A Doktor befut,

kitessékeli őket, és elrejtőzik egy oszlop mögött.

[N3 Più vivo-Allegro 20] Pulcinella beugrik, és táncmutatványokat ad elő.

[N4 Andantino, 35] Prudenza kijön a házból és megvallja neki szerelmét. A Doktor, látva Pulcinellát, rá akar ugrani rejtekhelyéről, és küzdeni akar vele, de meggondolja magát, és újból elrejtőzik. Pulcinella visszautasítja Prudenzát, aki kétségbeesik. (A Pulcinella és Prudenza között játszódó jelenet végén fölbukkan Florindo. Látván, hogy mi folyik, elrejtőzik és vár.) Prudenza elfut kétségbeesésében, akit apja, a doktor követ.

2. jelenet

[N5 Allegro, 46] Pulcinella szökdécsel, térdét ütögetve, majd elmegy.

Jobbról egy másik gavallér jön, barátja, Florindo hasonló, de kék öltözékben. Ugyanúgy táncol a téren, és a másik ház előtt áll meg, Prudenza hajléka előtt. Szintén szerelmét fejezi ki, alázatos meghajlásokkal és kinyújtott karjainak könyörgő gesztusaival.

Az ablakokban megjelennek rajongásuk tárgyai: Rosetta rózsaszínben, Prudenza zöldben. Áthajolnak a párkányon, és csodálóiakat szemlélik félig mulatságos, félig megvető mosollyal. A hölgyek hirtelen eltűnnek, hogy egy-egy kancsóval térjenek vissza, melynek tartalmát a balszerencsés gavallérokra borítsák, akik hüledezve azon nyomban visszavonulnak. A hölgyek eltűnnek az ablakból.

A jobb oldali házból előjön a vén Doktor, aki Prudenza atyja. Ruhája bézs köpeny, bricsesz és harisnya; fején egy csúcsos süveg, kezében vaskos botot tart. Vastag ráámájú csontkeretes pápaszeme jelzi rövidlátóságát, de nagy, előreugró orrából tudható, hogy alkalomadtán szívesen avatkozik mások ügyébe. Keményen megszidja a kismimizett gavallérokat, és botját feléjük lendíti. Könnyen kikerülnek rosszul irányzott ütéseit, és elszelelnek, míg az öregember tajtékszik a dühtől. Majd eltávozik.

A baloldali ház belső ajtajából kilép Pulcinella, egy alak, ki egyszerre rejtélyes és vonzó terjedelmes fehér blúzával, nadrágjával, piros zoknijával, nyakkendőjével és cukorsüveg-sapkájával. Vonásait egy arcot félig takaró, fekete, szorosan illeszkedő maszk rejtje el. Hajbókolva lekapja süvegét, majd visszateszi, és blúzának fodrai közül elővesz egy kis hegedűt és vonót. Tajtékos jókedvvel egy vidám darabot kaparász, amelyet jókedvű táncsal kísér. Fölugrik a levegőbe, piruetteznek, ide-oda szökken. Fél lábbal a mérőt üti, kirúgja oldalra a lábát, fölszökell, jobbra-balra fordul, majd körbejár, lassan vonszolva magát, míg hegedűjét félkézzel tartja, és föl-le pörgeti körkörös irányban. Újból ritmikusán dobbantva lábával hangsúlyozza a zenét, majd megáll és eldobja a hegedűt.

Prudenza előjön házából és kilép az utcára. Lábujjhegyen Pulcinellához közelít megnyerő mosollyal és bájosan kitárt karokkal. Pulcinella fölnéz, és szívét védelmező gesztussal jelzi, hogy az már másé. Prudenza megpróbálja megölelni, de ő kibújik a kezei közül, és hátat fordít neki. Erre ő újból próbálkozik, de Pulcinella távolságtartóan megrándítja a vállát. Prudenza üldözni kezdi, mire ő ide-oda futva iszkol előre, lehajtott fejjel és összekuporodott testtartással. Ezután mögé kúszik, lekapja és lenn is hagyja süvegét, majd ugrándozva hazavezeti a lányt. Hogy Prudenzát faképnél hagyta, féktelen mulatságában élénk táncba kezd; mindkét irányba kicsavarja testét, vállát vonogatja, fejét ingatja.

Kifelé összefut Tartagliával és lányával Rosettával.

Az apa elmegy, lányát jó magaviseletre intve.

Rosetta meglátja Pulcinellát és megvallja neki szerelmét.

Ő válaszul tartózkodóan hátrál. Rosetta felháborodva elfut.

[N6 Ancora poco meno, 61] Pulcinella fordul egyet és meglátja szerelmét, Pimpinellát.

Ő épp az imént nézte végig találkáját Rosettával, és féltékeny.

Pulcinella simogatva megnyugtatja.

Mindketten a lány házához mennek.

[N7 Allegro assai, 68] Coviello és Florindo megrohanják Pulcinellát és verekedni kezdenek. Prudenza és Rosetta kiszalad, hogy megállítsák őket. A dulakodás folytatódik.

A baloldali házból Rosetta és atyja, Tartaglia jön ki, egy bolond öregember nevetségesen nagy turcsi orral. Fehér kabátot és bricseszt visel vörös fűzővel, fején fekete kalap vörös tollakkal. Rosetta megvallja apjának Pulcinella iránti szerelmét, ám ő ezt nem támogatja, és keményen megszidja a lányt, amiért ilyen mélyre süllyedt. Rosetta lehajtja fejét, majd egy megvető vállrándítással Pulcinellához megy, és megpróbálja megölelni.

Az közömbösen fogadja közeledését, mire Rosetta megpróbálja fölkelteni figyelmét egy bájos tánccal. Pulcinella megcsókolja Rosettát, leveszi süvegét, és ráadja. Vállaira emeli a lányt, egy darabig viszi, majd leteszi. Maga mögé állítja, karjait az ő karjaiba csúsztatja, és ahogy Rosetta a saját feje fölé emeli kezét, a tér jobb oldalára táncol vele. Akkor fürgén elsiklik tőle, visszaveszi süvegét, és eltűnik.

A baloldali ház belső ajtaján kijön Pimpinella, egy parasztlány piros szoknyában és fehér mellényben. A nézőnek rá kell jönnie, hogy ő Pulcinella szeretője. Tekintetéből világos, hogy tanúja volt vőlegénye iménti kalandjainak. Pulcinella riadt, zavarban van. Hirtelen jött izgalmában sietve szemébe húzza süvegét, majd, elhatározza, hogy erőt vesz magán, lehúzza süvegét, blúzába helyezi, és kedves, ragyogó szavakkal megpróbálja tanúsítani, hogy a többiek felé közömbös, de Pimpinella szépsége iránt nem.

A lány csípőre teszi a kezét, és megvonja a vállát, hitetlenkedve Pulcinella bókjain. Mérgében toppant. Pulcinella újból biztosítja szeretetéről, de ő elfordul tőle. Erre ő megcirógatja, a fülébe súg, és meztelen karját simogatja. Kezei Pimpinella dereka köré siklanak, és a két szerető, immár kibékülve, lassan keresztülsétálnak a téren. Ekkor élénk táncba kezdenek, amelyet tapsaikkal kísérnek. Ezután leguggolnak, és végigsiklanak a földön lábuk gyors, kúszó mozdulatával. Pulcinella fölveszi vállára Pimpinellát, leteszi, majd újból és újból megvallják szerelmüket.

Balról Caviello jön, aki megleste Pulcinellát. Visszamegy, és bejön újra Florindóval. Árnyékban maradva Pucinella mögé kerülnek. Hirtelen, együttes mozdulattal Pulcinellára vetik magukat, és elhúzzák Pimpinellától. Az vonaglik, testét oda-vissza rángatja, de eredménytelenül. Ruhaujját megragadva, gúzsba kötik, hogy képtelen legyen védekezni. Ökleikkel ütik, csapásaik egészen elborítják őt. Térdre kényszerítik.

Coviello és Florindo elfut, míg Pulcinellát mindenki ide-oda vonszolja, mert nem tudják eldönteni, ki fogja elverni.

Látván a tömeget, a két apa karon fogja a lányokat, és hazatessékelik őket.

3. jelenet [N8 Allegro (alla breve), 91] Pulcinella egyedül marad, és fél az újabb támadástól.

Riadtan fut körbe.

Az egyik oszlop mögül egy tört döfnek bele.

Elesik, mintha meghalt volna.

Pimpinella kínjában tördeli a kezét és segítségért kiált, mire Rosetta és Prudenza kisietnek házaikból, és felháborodásuk kíséretében fenyegetve eltávolítják a tomboló gavallérokat. Ezután a három nő Pulcinella segítségére siet, talpra állítják, és gyöngéd simogatással enyhítik fájdalmait. De Pimpinella nem nézi jó szemmel a két hölgy gondoskodását, így Pulcinella, aki még mindig az ütések nyögi, már-már széjjelszakad a féltékeny hármass miatt, melynek mindhárom tagja magánának követeli őt. Abbéli igyekezetében, hogy kikerüljön új fogvatartóinak karmai közül, ide-oda vergődik teljes kétségbeesésben, míg a nők olyan szorosan megragadják a blúzá, hogy félő, hogy az bármelyik pillanatban darabokra szakad a hátán.

A felfordulás hallatán, a Doktor és Tartaglia tűnik föl a színen, és lányaikat hazavezetik. Pulcinella, kínjaiban kimerülve, térdre esik, ekkor Pimpinella, aki majdnem elájul az izgalomtól, hátraroskad éppen Pulcinellára. Emez fanyar képet vág nem várt terhe alatt, nagyot nyög, majd lassal föltápáskodik és talpra állítja szeretőjét. A lány csodálkozva körbenéz, Pulcinella pedig simogatja, amíg visszatér belé az élet. Ezután ide-oda vonszolja magát és féltérde borul, majd fejébe csapja süvegét. Pimpinella lábujjhegyen eltipeg egy kicsit, majd visszatér pár nagy lépéssel. Pulcinella vállára veszi, elviszi egy darabig a téren, leteszi, és megcsókolja a kezét.

Jobbról belép Caviello és Florindo, hosszú, fekete köpenybe burkolózva, mindkettőjüknél kard. Lopakodva körbevonulnak a téren, majd elrejtőznek a kapualjban. Úgy tűnhet, hogy a ravasz és óvatos Pulcinella némileg átlátja szándékukat, ezért hamar fölkel, keresztet vet, fogja Pimpinellát, és elillannak a baloldali ház belső ajtaján. Ám az ajtó túl szűk kettőjüknek, így Pimpinellának kell elsőként bemennie; ahogy Pulcinella követné, Florindo elébe áll és eltaszítja kardjával. Pulcinella hátratántorodik, reszket a térde, fejét rázza jobbra-balra, majd fáradtságosan vonaglik, végül elnyúlik a földön, mintha meghalt volna. A két gavallér lassú, méltóságteljes lépésekkel megközelíti a testet. Kinyújtott ujjal rámutatnak a földön fekvőre és magasba emelik karjaikat, azt sugallva, hogy a mennyei erők méltóképpen megfizettek ennek a gonosznak. Ezután búsan fejüket ingatják, ünnepélyesen távoznak, közben kezük kardjaik markolatán nyugszik.

4. jelenet [N9 Andante, 104] Intermezzo. Pulcinella fölemelkedik, körbenéz és eltűnik.

[N10, 112] Négy kis Pulcinella behozza Fourbót és leteszik.

Pulcinella köntöst viselve embereket hív, hogy nézzék meg. Mindenki kijön. A lányok kétségbeesnek, amikor látják a halott Pulcinellát. [N11 Allegro-alla breve, 123] Megjelenik a varázsló és varázsol. Mindenki kéri, hogy támassza föl a halott Pulcinellát, és tiszteletteljesen meghajol a varázsló előtt.

Fourbo fölugrik.

Mindenki elalél.

Amint elmentek, Pulcinella hasra fordul. Egy ideig mozdulatlan marad, majd lassan térdelő helyzetbe emelkedik, és ájtatosan keresztet vet. Félkézzel eltakarja szemeit, és aggódva leskelődik jobbra-balra. Mikor újra biztonságban érzi magát, fölemelkedik, hasához teszi a kezét és kinyújtott karjaival széles, körkörösén ívelt mozdulatot tesz; tisztelgés saját hadicselének sikere előtt. Ezután lassú léptekkel elballag, karjaival jelentőségteljesen körözve.

Ekkor négy apró Pulcinella jön be, ugyanúgy fehér öltözékben, de olyan maszkot viselve, melyen a hosszú orr nyersebb és hangsúlyosabb, szemüket pedig fehér körvonal szegélyezi. Egy sorban lépkednek, vállukon egy másik Pulcinellát hordozva, aki karjait mellkasára hajtva tartja. Mielőtt a baloldali házhoz érkeznének, leteszik a testet, és kinyújtott karral személik. Ezután sorba rendeződnek, fölemelt kezükkel eltakarják szemeiket, és jobbra-balra leskelődnek. Ide-oda lépnek pajkos mozdulatokkal. Egymás vállait rázzák a bánat jeleként, fejüket ingatják, majd egy lábon megfordulnak, fölugranak a levegőbe, karjaikat föllendítve. Körben táncolnak, párokra oszlanak, és leveszik süvegüket.

Ekkor a Doktor és Tartaglia lép be két lányuk kíséretében, akik áhítatosan és a mély szomorúság gesztusaival a testhez járulnak. Prudenza, aki nem bírja könnyeit visszatartani, kezével eltakarja szemeit. Tartaglia mögötte csoszog, kezeit fölemelve rémületében. Rosetta nekiáll fölemelni a földön fekvő Pulcinellát, míg Prudenza ennek kezét dörzsöli; de a test bénán és tehetetlenül visszahanyatlik. A Doktor féltérdre ereszkedik és rövid vizsgálat után megállapítja a halál beálltát.

Különös személy érkezik, akinek ruhája varázslót sejtet. Lassan megy, hosszú botjára támaszkodva. A gyászoló társasághoz érve vakmerően azt állítja, hogy életre tudja kelteni a látszólag halottat. Hátra állítja őket, és kéri, hogy figyeljék jól. A két apa visszahúzódik, félig hálásan, félig rettegve, és suttogva beszélgetnek. A négy kis Pulcinella megemeli süvegét a varázsló előtt, és összetömörülve, izgatott várakozásukban.

A varázsló megkerüli botját, majd féllábra áll, másik lábát pedig föl-le mozgatja a boton. Ekkor a botot maga elé helyezi, két kézzel megfogja, lábait egymás mellé rakja, és így kerülgeti a testet egy sor görcsös ugrás kíséretében. Kezével a testet üti, fölemelkedik, egyik lábát Pulcinella mellére helyezi, és kezének parancsoló mozdulatával rendeli, hogy az keljen föl. A körülállók legnagyobb döbbenetére a Pulcinella-test megrázkódik, és tántorogva föláll. A Pulcinellák leülnek a földre és örömeikben süvegüket lóbálják. A Pulcinella-alak ki-kilöki karjait és lábait

Az öregek elképednek. (tarantella) [N12 Tarantella, 132]

Kis idő múltán észhez térnek és hazavezetik lányukat.

Pulcinella és Fourbo megréfál mindenkit,

és kitalálják, hogy szerenádokat énekelnek Pimpinellának. (Se tu m'ami)

[N13 Andantino, 144] Fourbo utánozza Pulcinella minden mozdulatát.

Ennek végeztével Pulcinella Pimpinella felé tolja Fourbót, megfordul, és meglátja [N14 a tempo-Allegro, 149-158] Florindót és Coviellót Pulcinellának öltözve. Felnevet, és elrejtőzik.

Florindo és Coviello hívja Prudenzát és Rosettát, és mindnyájan gavotte-ot táncolnak [N15 Gavotta con due variazioni, 158].

megrándítva sarkára áll. Rosetta és Prudenza nem győznek elég buzgón hálálkodni, és megújítják szeretetük esküjét, amit a hármas boldog táncsal ünnepel meg. A négy Pulcinella örömeiben a levegőbe ugrik, és távoznak.

A Doktor és Tartaglia azonban mozdulatlanok maradnak; egyikük reszkető ujjal és tátott szájjal a legmélyebb döbbenetről árulkodik; a másik fölemeli kezeit néma elképedésében a csoda láttán.

A varázsló leveszi parókáját és köntösét, ami alól egy Pulcinella-öltözék tűnik elő, de olyan maszkkal, ami szorosan illik az arcához. Nyilvánvaló, hogy Pulcinella volt az, aki varázslóruhát öltött, míg őt magát egy barátja alakította, akit immár Fourbóként ismerhetünk meg. A négy kis Pulcinella süvegükkel integet, és a mozdulatlan Doktor és Tartaglia körül köröz. Párokra oszlanak, amelyekben egy Pulcinella a sarkára ül, amíg a társa kezét fogva forog körülötte. Felkelnek és távoznak.

Pulcinella leveszi süvegét, és pálcává csavarja, és a Doktor orra alá dugja. Az idegesen pislog a tárgyra, de orrának hossza meggátolja abban, hogy közelebbről lássa azt. Igyekszik közelebbről szemlélni, de Pulcinella finoman elvonja előle. Így az öregember kíváncsisággal telten követni kezdi a mókás tárgyat, éppen úgy, mint ahogyan egy szamár nem tud ellenállni egy zamatos répának, amelyet csábítóan tartanak elé. Hasonlóan, Fourbo is összecsavarja süvegét, és Tartagliát kezdi vonzani. Ekképpen mindketten lehúzatnak a színről, egyikük jobbra, másikuk balra.

Ekkor Pimpinella jön be egy lábán tipegve, míg a másik lábát *en arabesque*⁴⁹⁵ tartja. Féltérde esik, újból lábujjhegyre emelkedik, és egyik lábának ostorszerű mozgásával kecses piruettet hajt végre. Mindeközben Pulcinella és Fourbo lép be jobbról és mozdulatait nézik. A leány egyszer csak észre veszi a két barátot. Megriadva e jelenéstől, eltűnik a baloldali ház belső ajtaján. Pulcinella utána küldi Fourbót.

A tér baloldaláról Florindo és Caviello jön, arcukat Pulcinella-maszk mögé rejtve. Ide-oda táncolnak széles ugrásokkal és magas szökkenésekkel. Kissé pajkoskodnak egymással, majd az álca alatti biztonságérzetükben elhatározzák, hogy újból felkeltik Prudenza és Rosetta figyelmét. Kölcsönös jókívánságok kíséretében összekulcsolják egymás kezét, majd tanakodnak, hogy miként próbáljanak először szerencsét. Szétválnak, és ki-ki betér a maga szerelmének házába.

⁴⁹⁵ En arabesque: olyan testtartás, melyben a két kinyújtott láb közül az egyik a földön van, a másik a levegőben.

Ekkor Pimpinella és Fourbo tűnik föl. Nem ismerve föl egymást, bekapcsolódnak a táncba. Hirtelen mindenki meglátja a másikat. [N16 Vivo, 170] Mindenki megrökönyödik, amely csak fokozódik, amikor föltűnik az igazi Pulcinella, [N17 u.a. folyt.] aki legyőzve félelmét, elmagyarázza csínytevéseit,

majd Coviello és Florindo üstökét egy szökőkútba mártja.

[N18 Tempo di minuetto, 179] Miután az apák megjelennek, a varázsló (Fourbo) azt tanácsolja nekik, hogy áldják meg lányaikat, amit ők elfogadnak.

Pulcinella fogja Pimpinellát és lakodalmassal galoppba kezd (lakodalmi dallam) [N19 Allegro assai, 187] ami egy általánosan boldog fíanéba torkollik.

Lakhelyéről azon nyomban előtűnik Prudenza, Florindo mögötte. Kecses táncot lejtene, melynek végén a gavallér magasan fölemeli a lányt a válla fölé és megforgatja a levegőben. Rosetta lép be, nyomában Caviello, aki ugyancsak fölemeli, azután letérdel, magához vonja, és megcsókolja a kezét. Ekkor Pimpinella tér vissza Fourbo karján, aki földre ül és odahúzza magához. A szerelmes epizódok tetőpontján egyszer csak Pulcinella terem közöttük.

A három hölgy szeretetük tárgyának üdvözlésére sietnek, de Fourbo és a két gavallér elszörnyed váratlan megjelenésén. Pulcinella a három hölgyel táncol, majd kitör ölelésükből, és viharosan menekül körbe-körbe a téren. Végül odaér a három férfihoz, és egy erőteljes rúgással tessékeli őket máshová. Ezek csalódottan visszakoznak. Fourbo sietősen a valázslóköpenybe burkolózik, amíg Pulcinella üldözi a megijedt gavallérokat. Nyakon csípi őket, és egy hirtelen mozdulattal lerántja róluk az álarcot, majd Prudenza és Rosetta elé vezeti őket.

Ezen a ponton a Doktor és Tartaglia visszatér. A varázsló hozzájuk lép és sugallja, hogy a boldog párokat össze kéne adni. Az apák beleegyeznek, és míg leányaik térdelnek, áldásukat adják a házasságra. Pulcinella szeli át a teret, vidáman lóbálja feje előtt a két maszkot. Pimpinellához ér, aki karjaiba veti magát, fejét Pulcinella mellén nyugtatva. Emez simogatva nyugtatgatja, és cirógatva játszik hajával.

A varázsló fölolvassa az esküvő szövegét a két gavallér és menyasszonyaik fölött, és jó magaviseletre buzdítja őket, amely homíliát azok föltartott kézzel és számos térdhajtást végezve fogadnak. Pulcinella tájékoztatja a varázslót vágyáról, hogy el akarja venni Pimpinellát. Prudenza, Florindo és a Doktor kart-karba öltve táncolnak; Rosetta, Caviello és Tartaglia⁴⁹⁶ úgyszintén. Különválnak, és az újdonsült házások magukban táncolnak, amíg Fourbo a Doktorral és Tartagliával tart. Újból szétválnak, és a Doktor Tartagliával Pimpinellát vonják egy körbe. A négy kis Pulcinella visszatér. Trombiták élénk fanfárja szól, és ahogyan a táncosok fürgén összeütik kezüket, tengelyük körül perdülnek, és előre-hátra lendítik testüket a zene ritmusára, a függöny lassan leereszkedik.

⁴⁹⁶ Az eredeti szövegben Rosetta (hibásan).

Bibliográfia

- Adorno, Theodor W.: *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest: Gondolat, 1970.
- : *Az új zene filozófiája*. Ford. Csobó Péter György. Budapest: Rózsavölgyi, 2018.
- Auer, Leopold: *Violin Playing as I Teach It*. New York: Frederick A. Stokes, 1921.
- Bartók Béla: „A gépzene.” In: Uő: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Ed. Szöllősy András. (Budapest: Zeneműkiadó, 1966.) 725–734.
- Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Barker, John W.: *Pro Arte Quartet. A Century of Musical Adventure on Two Continents*. New York: University of Rochester Press, 2018.
- Beaumont, Cyril W.: „Pulcinella.” In: Uő: *Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. London: Putnam, 1937. 898–908.
- Bónis Ferenc: *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése 1936–1940*. Budapest: Balassi, 2013.
- Botta, Giovanni: *Jacques Maritain e Igor Stravinsky*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2014.
- Broadfoot, Marianne: „A New Mode of Expression”: *Karol Szymanowski’s First Violin Concerto Op. 35 within a Dionysian Context*. PhD disszertáció. University of Sydney, 2014.
- Carr, Maureen A.: *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky’s Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- : *After the Rite. Stravinsky’s Path to Neoclassicism (1914–1925)*. Oxford University Press, 2014.
- Carr, Maureen A. (szerk.): *Stravinsky’s „Pulcinella”. A Facsimile of the Sources and Sketches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2010.
- Canarina, John: *Pierre Monteux, Maître*. New Jersey: Amadeus Press, 2003.
- Casella, Alfredo és Mortari, Virgilio: *A mai zenekar technikája*. Ford. Székely András. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Craft, Robert: *Bravo Stravinsky*. Cleveland: World Publishing Company, 1967.
- Cseke Ákos: „Anagnószisz. Jegyzet az olvasásról.” *Jelenkor* 63/3 (2020. március): 289–299.

- Davies, Stephen: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press, 2004.
- Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. Ford. Karasszon Dezső. Budapest: Zeneműkiadó. 1978.
- Dreyfus, Kay: „Alma Moodie and the Landscape of Giftedness.” *Australian Music Research* 7 (2002): 1–14.
- Dushkin, Samuel: „Working with Stravinsky.” In: Edwin Corle (szerk.): *Igor Stravinsky*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1949.
- Ellero, Roberto: *Le composizioni violinistiche di Stravinskij per Dushkin*. Disszertáció. Università degli Studi di Venezia, 1991.
- Eliot, Thomas Stearns: „Hagyomány és Egyéniség.” Ford. Szentkuthy Miklós. In: *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*. Budapest: Európa, 1967. 556–566.
- Esterházy Péter: *A szavak csodálatos életéből*. Budapest: Magvető, 2003.
- Galamian, Ivan: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Greive, Tyrone: „Kochański’s Collaborative Work As Reflected in His Manuscript Collection” *Polish Music Journal* 1/1 (1998. nyár)
- Hudson, Richard: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Irmen, Hans-Josef: *Joseph Haydn. Leben und Werk*. Köln: Böhlau, 2007.
- János Pál, II: *Fides et ratio. A hit és az ész kapcsolatának természetéről*. Budapest: Szent István társulat, 1999. 14.
- Jarzębska, Alicja: „The Problem of Articulation in Stravinsky’s Music.” *Musica Iagellonica* 3. (2004.) 241–255.
- Joseph, Charles M.: *Stravinsky Inside Out*. London: Yale University Press, 2001.
- Keller, Hans: „An Instrumental Problem in *Pulcinella*.” In: Uő és Milein Cosman: *Stravinsky the Music-maker. Writings, Prints and Drawings*. London: Toccata Press, 2010. 118–121.
- Kivy, Peter: *Authencities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Kocsis Zoltán: „Az utolsó kézjegy hitele. Rachmaninov: 2. szonáta – két verzió.” *Muzsika* 37/4 (1994. április): 18–19.
- : „Kell-e metronóm?” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 14.

- Kovács Sándor: „Brahms, a programzenész?” *Magyar Zene* 49/2 (2011. május): 178–189.
- Lebermann, Walter: „Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat?” *Musikforschung* 20/4 (1967. október–december): 424–425.
- Long, Marguerite: *Au piano avec Maurice Ravel*. Párizs: Julliard, 1971.
- Lowell, Amy: *Men, Women and Ghosts*. Michigan: Houghton Mifflin, 1925.
- Lyman, Jeffrey: D or D flat?: Stravinsky’s Berceuse and the Long Story of a Short Note. <http://www-personal.umich.edu/~jlym/media/DorD%20flat.pdf>.
Utolsó megtekintés: 2020. december 15.
- Maroth, Frederick J.: „Stravinsky the Conductor.” *Stravinsky Conducts Stravinsky. Concert Performances 1951–1957*. CD kísérőfüzet. Kalifornia: Music and Arts Programs of America, 2013. CD-1211
- Martens, Frederick H.: *String Mastery Talks with Master Violinists, Viola Players and Violoncellists*. New York: Frederick A. Stokes, 1927.
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- Needham, Olivia: *Stravinsky’s Neo-Classicism and His Writing for the Violin in Suite Italienne and Duo Concertant*. DMA disszertáció. University of Kansas, 2016.
- Ottlik Géza: „(Budapest:) Beszélgetés Lengyel Péterrel” In: Uő: *Próza*. Budapest: Magvető, 1980.
- Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge University Press, 1992.
- Pjätigorszkij, Gregor: *Csellóval a világ körül*. Ford. Feuer Mária. Budapest: Gondolat, 1970.
- Quinn, John: „CD Review.” http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/mar09/Montoux_whra6012.htm Utolsó megtekintés: 2020. december 15.
- Rácz-Barblan, Yvonne: „Igor Stravinsky.” In: *In memoriam Igor Stravinsky*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 83–85.
- Sachs, Harvey: *Rubinstein. A life*. New York: Grove Press, 1995.
- Sarnawska, Malina: „Paweł Kochański – A Universal Artist” *Muzykalia* V 2008.
- Schwarz, Boris: „Stravinsky, Dushkin, and the violin.” In: Jann Pasler (szerk.): *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. University of California Press, 1986. 302–309.

- Seeger, Lena: *Stravinsky and the Violin: Aspects of Style in Stravinsky's Violin Transcriptions*. DMA disszertáció. Michigan State University, 2015.
- Somfai László: „Bartók zongorázik.” In: *Bartók at the Piano. Magyar nyelvű ismertető*. CD kísérfüzet. Budapest, Hungaroton, 1991. HCD 12329.
- Straus, Joseph N.: *Stravinsky's Late Music*. Cambridge University Press, 2004.
- Strauss, Virginia Rose Fattarusio: *The Stylistic Use of the Violin in Selected Works by Stravinsky*. Austin: University of Texas, 1980.
- Stravinsky [Strawinsky], Igor: *Chroniques de ma vie, I–II*. Párizs: Denoël et Steele, 1935.
- Stravinsky [Sztravinszkij], Igor: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. Budapest: Gondolat, 1969.
- Stravinsky, Igor: *Selected Correspondence. Edited and with Commentaires by Robert Craft, Volume I*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- : *Selected Correspondence. Edited and with Commentaires by Robert Craft, Volume II*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- : *Selected Correspondence. Edited and with Commentaires by Robert Craft, Volume III*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
- Stravinsky [Strawinsky], Igor: *Poétique musicale sous form de six leçons. Édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac*. Párizs: Flammarion, 1997.
- Stravinsky [Stravinski], Igor: *Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912–1939)*. Arles: Actes Sud, 2013.
- Stravinsky, Igor és Craft, Robert: *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday, 1959.
- : *Memories and Commentaries*. New York: Doubleday, 1960.
- : *Expositions and Developments*. New York: Doubleday, 1962.
- : *Dialogues and a Diary*. New York: Doubleday, 1963.
- : *Themes and Episodes*. New York: A. A. Knopf, 1966.
- : *Retrospectives and Conclusions*. New York: A. A. Knopf, 1969.

- : *Beszélgetések. Válogatás.* Ford. Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.
- Stravinsky, Vera és Craft, Robert: *Stravinsky in Pictures and Documents.* New York: Simon and Schuster, 1978.
- Stuart, Philip: *Igor Stravinsky – The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography.* Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1991.
- Szegedy-Maszák Mihály: „Az értelmezés történetisége.” In: Uő: *Szó, kép zene. A művészetek összehasonlító világa.* Pozsony: Kalligram, 2007. 48–121.
- Szigeti József: *Beszélő húrok.* Ford. Stella Adorján. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- : *A hegedűről.* Ford. Fodor Ákos. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Tadié, Jean-Yves: *Marcel Proust, II.* Párizs: Gallimard, 1996.
- Taruskin, Richard: *Text and Act.* Oxford University Press, 1995.
- : *Stravinsky and the Russian Traditions.* Oakland: University of California Press, 1996.
- : „Back to Whom? Neoclassicism as Ideology.” In: Uő: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays.* Oakland: University of California Press, 2009. 382–405.
- : *Russian Music at Home and Abroad.* Oakland: University of California Press, 2016.
- Tóth Aladár: „Filharmónikus hangverseny.” *Pesti napló* 85/91 (1934. április 24): 14.
- Várnagy Antal: *Liturgika.* Abaliget: Lámpás, 1993.
- Weiss, Piero és Taruskin, Richard: *Music in the Western World. A History in Documents. 2nd Edition.* Belmont: Thomson, 2008.
- Werfel, Franz: *Bernadette.* Ford. Wiesner Juliska. Budapest: Pantheon, 1948.
- White, Eric Walter: *Stravinsky – A zeneszerző és művei.* Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- White, Karen A.: *Violin Works of Igor Stravinsky.* Disszertáció. University of Arizona, 1981.
- Whitehead, Yukiko Nakane: *Aspects of Igor Stravinsky's Divertimento: Suite from the Ballet The Fairy's Kiss Transcribed for Violin and Piano by the Composer and Samuel Dushkin.* DMA disszertáció. University of Memphis, 2004.
- Wolterstorff, Nicholas: „Review of Kivy's Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996. tavasz): 198–200.