

10.18132/LFZE.2023.9

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

PRIBAUTKÁK IGOR STRAVINSKY
OROSZ KORSZAKÁBAN

SZALAI ANDRÁS

TÉMAVEZETŐ: KOVÁCS SÁNDOR (PhD)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	IV
1. Korai dalok	1
1.1. Rimszkij-Korszakov iskolájában	1
1.2. Dalok a nagy balettek árnyékában	3
1.3. A pribautkák felütése	5
2. A <i>Pribautki</i> pribautkái	9
2.1. Mik azok a pribautkák?	9
2.2. A játékdalok műfajteremtése	13
3. <i>Macskabölcsődalok</i> – altatók macskákkal	26
3.1. Összefüggő strófikus dalok	26
3.2. Az orosz népi többszólamúság	34
4. <i>Renard</i> , a vándorszínházak meséje	37
4.1. A szkomorok-színház, avagy az orosz commedia dell'arte	37
4.2. Cimbalom a guszli helyett	41
4.3. Stravinsky, mint Afanaszjev szerzőtársa	43
4.4. Dupla „salto mortale”	48
4.5. „Tik, tik”-pribautkák	60
5. <i>Három gyermekmese</i>	67
5.1. Gyermekjátékok	67
5.2. „Kis kezek, nagy mesterek”	73
6. <i>Csészealjok</i> – ételjöslők	79
6.1. Podbljudnije-kórusok	79
6.2. Az ellenpont mestere	84
7. Orosz dalok	90
7.1. Pribautkák antológiája	90
7.2. Az énekmondók dala	99
8. <i>Menyegző</i> – házasság nélkül	104
Függelék	108
Bibliográfia	109

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönetemet szeretném kifejezni elsősorban Kovács Sándornak, aki az utolsó pillanatban átvette és szíven viselte disszertációm konzulensi feladatait és akár ünnepnapokat feláldozva is építő javaslataival segítette munkámat. Külön köszönöm Dalos Annának, hogy megerősített témaválasztásomban és mindenre kiterjedő segítséget nyújtott disszertációm formai kereteinek kialakításában.

Szeretettel gondolok Wilhelm Andráusra, aki a kutatás időszakában inspirált gondolataival, kottákat biztosított és iránymutatást adott a művek feldolgozásához. Dolgozatomat az ő emlékének ajánlom.

Köszönöm továbbá barátaimnak, Balogh Máténak, Horváth Bálintnak, Tornyai Péternek és Zétényi Tamásnak, hogy munkám során tanácsokkal láttak el, valamint feleségemnek, Mártának, aki türelmével és támogatásával ideális körülményeket teremtett számomra.

Budapest, 2023. január 11.

Szalai András

Bevezetés

„Minden alkotás forrásának előfeltétele a felfedezés előérzete keltette étvág.”¹ Igor Stravinsky gondolata egy olyan munkára is érvényes, amelynek célja egy-egy művének, alkotói periódusának, tematikus összefüggéseinek mélyebb megismerése. Kivételesen sokszínű életműve és szerzőjük kompozíciós törekvéseinek egészen széles kiterjedése valóban a felfedezés garanciáját jelenti a kutatások eredményén keresztül.

Stravinsky zenéje gyerekkorom óta foglalkoztat, de művei iránti érdeklődésemet megelőzte egyfajta közvetett, mégis személyes ismeretség magával a zeneszerzővel. Édesapám rajongva szeretett mesteréről, Rác Aladárról köztudott, hogy művészi és baráti szálak fűzték Stravinskyhoz,² akinek neve így mindig, mint régi ismerős került szóba családjunkban. Gyerekként legalábbis nekem úgy tűnt. Ráadásul 1963-ban, Stravinsky utolsó magyarországi látogatása idején éppen az akkori Országos Filharmónia Vörösmarty téri székházában tartózkodott, mikor a filharmónia művészei *Ragtime* című művét próbálták, amelyben Édesapám cimbalmon játszott, Eötvös Péter pedig az ütőhangszeres szólamokat szólaltatta meg Késmárki-Krisch György vezényletével. Úgy volt, hogy az idős mester bejön a próbára és meghallgatja őket, sajnos azonban idő híján erre nem került sor.³

A kutatás során külön örömet jelentett számomra, hogy lehetőségem volt – közvetlenül a téma kapcsán – Rác Aladár és Igor Stravinsky művészi együttműködésének háttéréről részletes képet kapnom és ezáltal betekintést nyerhettem abba, hogy hangszerem, a cimbalom hogyan vált a XX-XXI. századi klasszikus zene részévé.

A téma kiindulópontját azonban nem csak a cimbalomban találtam meg. Mindig közel állt hozzám Stravinsky alkotói magatartása, aki a klasszikus értelemben vett mesterember attitűdjét hordozta magában. Szöllősy András gondolatával élve a „homo faber” vonásait tükrözte,⁴ aki teremtő szerszámain, alapanyagait soha nem dobta el, azoknak nem fordított hátat, csak számukat

¹ Igor Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Trans. Arthur Knodel and Igolf Dahl. (Cambridge: Harvard University Press, 1947): 24. Magyarul megjelent: Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 544.

² Kroó György: *Rác Aladár*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 16–20.

³ Eötvös Péter és Szalai József megegyező szóbeli közlése alapján.

⁴ Szöllősy András: „Vázlatok Stravinskyról.” In: Révész Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) 5–10. 5.

gyarapította, technikáit alakította a következő mű ideájának feltételeihez. Szerettem volna betekintést nyerni műhelyébe olyan anyagokon keresztül, amelyek szoros összefüggésben vannak egymással, de mindig más arcukat mutatják, ha a zeneszerző új relációba helyezi őket. Így zenei, néprajzi, továbbá az orosz irodalom és kultúra iránti érdeklődésem Stravinsky 1914-1919 között komponált vokális műveinek irányába vezetett, amelyeket korábban is szívesen hallgattam, de csak feltételezni véltem, hogy közös töről fakadnak.

Illetve még egy meghatározó szempontot kell említenem témaválasztásomat indokolva. Mindig izgatott, hogy a *Sacre* markáns zenei nyelvezetének van-e közvetlen folytatása, egyáltalán van-e valamilyen hatása a soron következő művekre és ha igen, akkor milyen formában, milyen keretek között és az hogyan alakul tovább. Soha nem gondoltam volna, hogy a pribautkák, az orosz folklór nyelvi játékaik ennyi közös tulajdonságot mutatnak a *Sacre* ismétlődő, permutálódó motívumaival. Arra pedig végképp nem számítottam, hogy Stravinsky pribautka-feldolgozásai – amelyek a dal műfajában ihletődtek – ilyen intim zenei környezetben fogalmazza tovább a *Sacre* nagyzenekari anyagának monumentális vállalkozását.

Ezen a helyen meg kell jegyeznem, hogy a pribautkák Stravinsky dalaiban műfajjá érnek, pontosabban a zeneszerző által teremtett műfaj részét képezik. Ahogy arról majd részletesen szólok, a pribautkák az orosz nyelvi játékok egy csoportját jelentik, de Stravinsky ennél sokkal többféle szövegtípusból, együtt teremti meg a daloknak e különleges típusát. Így a műfaj megjelölésére – *Pribautki* című művének francia alcíme, a *Chanson Plaisantes* irodalmi fordítása alapján – a „játékdalok” kifejezést használtam.

Kutatásaim iránytűjét Richard Taruskin, Stravinsky orosz korszakának műveit feldolgozó és azokat az orosz hagyományokkal összehasonlító monográfiája jelentette,⁵ noha teljesen más szempontok szerint tematizálja a vizsgált dalok csoportját. Esetemben a darabok bemutatásának kronológiai sorrendjét nem csak az egyszerűség kedvéért választottam. Stravinsky műhelyéből a felvetett problémák egymásból következő megoldásai szintén időrendben követik egymást, így elsősorban ez az, ami dolgozatom szerkezetét meghatározta.

⁵ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996.)

Az egyes vokális kompozíciók keletkezéstörténeti, belső-formai és tartalmi, valamint néprajzi feltérképezésén túl elsődleges célom volt e műfaj alakulásának bemutatása, továbbá az oly sokrétű és váltakozó szerzői inspiráció ábrázolása.

1. Korai dalok

1.1. Rimszkij-Korszakov iskolájában

Igor Stravinsky orosz korszakából elsősorban nem vokális művei kerültek a figyelem középpontjába, amelyek mégis, azok általában színpadi alkotások, mint *A csalogány* című operája, pontosabban zenés tündérmeséje vagy még inkább tánckantátája, a *Les Noces*. Pedig a méltán híres nagy balettek, *A tűzmadár*, a *Petruska* és a *Le Sacre du Printemps*, illetve *A katona története* szcenikus kamarazenéje mellett a korszak műveinek tetemes hányadát vokális kompozíciók, főleg dalok alkotják. Elmondható ez a pályakezdés időszakáról, a Rimszkij-Korszakovnál eltöltött tanuló évekről is.

A neoklasszikus periódus vokális alkotásai azonban nélkülözik a dalok műfaját. Miközben az *Oedipus Rex*, a *Zsoltárszimfónia* vagy a *The Rake's Progress* az opera, az opera-oratórium és a szimfónia egyéni hangú műfaján keresztül az életmű meghatározó műveit jelentik, addig a dalok között csak két alkalmi, rövid darabot találunk, mindkettő egy-egy születésnapra készült, Charles-Ferdinand Ramuz és Nadia Boulanger számára.

Stravinsky utolsó alkotói korszakában, szeriális darabjaiban ismét a dalok felé fordult. A vokális művekben egyébként is dúskáló időszak a dal műfaját tekintve olyan remekműveket foglal magába, mint a *Három Shakespeare-dal*, az *In Memoriam Dylan Thomas*, az *Elégia J. F. K. emlékére*, illetve az életmű utolsó befejezett alkotása a *The Owl and the Pussy-Cat*, avagy *A bagoly és a cica*.

A tágabb értelemben vett – a pályakezdés időszakával kiegészített – orosz korszak dalait három csoportra oszthatjuk. A tanulóévek daltermését, a nagy balettek árnyékában – helyesebben fogalmazva azok fényében – komponált dalokat, valamint az orosz népi szövegek vokális feldolgozását jól meghatározható vonalak választják el egymástól.

Stravinsky magánórák keretében folytatta tanulmányait Rimszkij-Korszakovnál 1903 és 1906 között,¹ de mestere haláláig, 1908-ig minden elkészült munkáját megmutatta neki.² Már legkorábbi zsenéi között többségében vokális darabokat találunk. Rimszkij-Korszakov nemcsak felügyelte a komponálás

¹ Igor Stravinsky and Robert Craft: *Memories and Commentaries*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1981): 54.

² Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 26.

folyamatát, de arra is ügyelt, hogy tanítványa művei megszólaljanak. Két ilyen dalról is tudomásunk van. A heti két magánóra egyikét általában egy társasági összejövetel követte, ennek keretében mutatták be Stravinsky *A hadbavonuló gombák* című zongorakíséretes basszushangra komponált művét, 1904-ben, illetve az orosz humoros versek ihlette *Karmester és tarantulát*, 1906-ban.³ Utóbbi kézírata elveszett, de a *A hadbavonuló gombák* élete végéig Stravinsky birtokában volt.⁴

Tapasztalatai által gazdagodva, egyre érettebb műveket kezdett komponálni. Bemutatásukhoz Rimszkij-Korszakov már reprezentatív helyszínt és előadást biztosított. A *Faun és pásztorkány* zenekari kíséretes dalsorozata Stravinsky első olyan zenekari darabja – az *Esz-dúr szimfónia* mellett –, amelyet mestere közbenjárására, 1907-ben a Szentpétervári Udvari Zenekar magánelőadásában visszahallhatott. Rimszkij-Korszakov közvetlenül a bemutató után az első dalt „különösnek”, az egészhangú skálákat „debussystának” titulálta, majd azt mondta: „Látja, hallottam ezt, de ha egy fél óra múlva ismét meg kellene hallgatnom, előről kellene kezdenem az erőfeszítést, hogy meg tudjam szokni”.⁵

Stravinsky barátai alapították a Kortárs Zenei Estek elnevezésű társaságot, amelynek köre és előadásai a zeneszerző művészi és szellemi formálódásában rendkívül sokat jelentett.⁶ Ennek keretében, saját zongorakíséretével mutatta be *Két Gorogyczkij-dalát*, amelynek költőjét olyan írói csoport tagjaihoz sorolta, akik „tehetségükkel és frissességükkel kissé ásatag költészetünk megújítására voltak hivatottak”.⁷ Rimszkij-Korszakov az első dalhoz fűzött kommentárt: „Fenntartom véleményemet a *Tavaszi* dalról. Mi örömet lelheti valaki ilyen hamis népnyelvi szöveg megzenésítésében? Számomra mindez lírikus impresszionizmus”.⁸ Stravinsky maga is megjegyzi, hogy művei ebben az időszakban elsősorban Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov és Glazunov, valamint Wagner és Debussy hatása alatt születtek.⁹

Sokkal egyénibb hangot üt meg *Pastorale* című rövid, zongorakíséretes, szöveg nélküli dala, amelyet Rimszkij-Korszakov egyik lányának ajánlott és a *Két*

³ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 20–21.

⁴ I.m. 569.

⁵ Stravinsky & Craft, *Memories and Commentaries*, i.m., 59. Magyarul megjelent: Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 79.

⁶ Stravinsky, *Életem*, i.m., 9.

⁷ I.m. 26.

⁸ White, *Stravinsky*, i.m., 156.

⁹ Stravinsky, *Életem*, i.m., 25.

Gorogyczkij-dal társaságában mutatott be a Kortárs Zenei Estek hangversenyén. Talán nem véletlen, hogy 1923-ban Stravinsky újra foglalkozott a művel és zongorakíséretét négy fafúvós hangszerre írta át. Később a dallam hegedűátíratát is elkészítette és valamelyest bővítette a darabot.

1.2. Dalok a nagy balettek árnyékában

A világhírnevet jelentő balettek után Stravinsky mindig egy-egy dalt komponált. Mindegyikük magán hordozza az előtte bemutatott színpadi alkotás néhány jellemző zenei tulajdonságát, de irodalmi inspirációjuk, témaválasztásuk teljesen független a nagy művektől.

A *Két Verlaine-dal* az első olyan darabja volt, amelyet Oroszországtól távol komponált és az utolsó, amit ott mutattak be. Mind orosz, mind francia földön eléggé vegyes fogadtatásban részesült.¹⁰ A szimbolista költő verseire készült dalok alapvetően franciás, úgymond impresszionista jegyeket viselnek magukon, de ezekből nemigen található meg több, mint *A tűzmadár* zenéjében. Közvetlenül az előtt látta Debussy *Pelléas et Mélisande* című operáját, hogy megírásukba belekezdett volna és feltehetőleg a francia zeneszerzőt akarta megtisztelni a dalokkal, de végül soha nem mutatta meg neki őket.¹¹ A komponálás során Gurij fivérének hangját képzelte el, ahogy erre később is találunk példát. Stravinsky mindig fájlalta, hogy Gurij nem adhatta elő a dalokat, mert korai halála megakadályozta ebben,¹² de a közelmúltban kiderült, hogy egy 1914-es moszkvai koncerten bizony megszólaltatta őket.¹³ A zongorakíséretet – amit eredetileg is zenekarra tervezett – Stravinsky több mint 40 évvel később hangszerelte meg.¹⁴

A *Két Balmont-dal* a *Sacre* történetének kialakítása közben, hirtelen felindulásból született. A zeneszerző egyszerűen beleszeretett a versekbe annyira,¹⁵ hogy nem sokkal később egy kantátát is komponált Balmont egy másik költeményére, *A csillagarcú* címmel. A két igen különböző alkotás szövegeinek megzenésítésében valószínűleg ugyanaz motiválta Stravinskyt. Valami olyan, ami

¹⁰ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 651–652.

¹¹ I.m. 655.

¹² Stravinsky & Craft, *Memories and Commentaries*, i.m., 21.

¹³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 654.

¹⁴ I.m. 658.

¹⁵ I.m. 779.

később az orosz népi szövegek feldolgozásában is érdekelte. Ezt a valamit *A csillagarcúval* összefüggésben úgy fogalmazza meg, hogy „szavai jók, nekem pedig szavakra volt szükségem, nem pedig értelemre”.¹⁶ Egyébként azok az avantgárd irodalmi körök, amelyek a zeneszerző környezetét alkották az 1900-es évek első évtizedében, kifejezetten nem kedvelték az orosz szimbolista költő verseit.¹⁷ Feldolgozásukban Stravinsky már eltávolodott a francia stílusjegyek által befolyásolt harmóniakezeléstől és erősen jellemzővé válik a Petruska tonalitást billegető módusainak felhasználása. A zongorás dalok hangszerelésére nagyjából a *Két Verlaine-dallal* egy időben került sor.

A Három japán dalról a zeneszerző így nyilatkozott:

A *Sacre* hangszerelésének már a vége felé jártam, amikor vele párhuzamosan másik kompozíción is dolgoztam, mely nagyon a szívemhez nőtt. Nyáron olvastam egy kis japán versgyűjteményt, melyben régi mesterek pár soros verseire is rátaláltam. Hatásuk meglepően hasonlított a japán fametszetek keltette hatásra. A perspektíva és a tömeg érzékeltetésének ez utóbbiakon látható grafikai megoldása arra ösztökélt, hogy valami hasonló megoldást találjak a zenében. A versek orosz szövege erre nagyon alkalmas volt, mivel mint ismeretes, az orosz költészetben csak tonikus hangsúly van. Belemerültem feladatomba, és metrikai és ritmikai eszközökkel elértem célomat, amit azonban itt nagyon bonyolult lenne elmagyaráznom.¹⁸

Azon túl, hogy a japán haikukból alkotott dalsorozat a *Sacre* zenei nyelvezetének talán leghívebb következménye, Stravinskyt láthatólag már azok a gondolatok foglalkoztatták, amelyek egyenesen vezettek az elkövetkezendő időszak daltermésének fogantatásához. Hogy a haikuk szövegszerkezetének vonalát megtarthassa, nem alkalmazhatott szóismétléseket. Minden egyes szótagnak pontos helyiértékén kellett szerepelnie, ezért a dallam majdnem kizárólag nyolcadokban, melizmák nélkül mozog.

Ezekkel a gondolatokkal pedig közvetlenül kapcsolódhatunk azokhoz a dalokhoz, amelyek az orosz népi szövegek vokális feldolgozásának különleges

¹⁶ Stravinsky & Craft, *Memories and Commentaries*, i.m., 82. Magyarul megjelent: White, *Stravinsky*, i.m., 156.

¹⁷ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 782.

¹⁸ Stravinsky, *Életem*, i.m., 45.

módját, a pribautkák által létrehozott játékdalok műfaját teremtette meg. Mielőtt azonban mélyebben is elmerülnénk benne, két olyan művet is meg kell említenünk, amelyek a játékdalok komponálásának felütését jelentik. Az egyik egy dal, a másik azonban meglepő módon egy hangszeres alkotás.

1.3. Pribautkák felütése

Stravinsky mesél arról, hogy gyerekkorában voltak olyan saját invenciójú dallamai, amelyekre rögtönözve barátait szórakoztatta.¹⁹ Már tanulóéveiben készített belőlük rövid dalokat népi szövegek felhasználásával, ezeket el is játszotta Rimszkij-Korszakovnak, 1906 körül.²⁰ A *Három kis dal* („Gyermekkorom emlékeiből”) utolsó darabjának témája például megjelenik a zeneszerző korai remekműve, az *Esz-dúr szimfónia* zárótételében. A nyilván úgyszintén barátainak szánt humoros üzenet – ami a tétel kidolgozási szakaszának mindössze 2x4 ütemét jelenti – szervesen kapcsolódik a főtémához. Kicsit olyan, mint Beethoven Diabelli-variációinak asszociatív játéka a Don Giovanni-idézet bevonásával.²¹ E dallam a „Csicsér-Jacser” kezdetű szöveggel került a dalba, amelyről a zeneszerző is megállapította, hogy értelmetlen, hangutánzó, kiszámoló dalocska és egy gyerekjáték részét képezte.²² A pribautkák legegyszerűbb értelmezéséhez, funkciójához Stravinsky magyarázata kiválóan alkalmas.

1913-ban a dalokat emlékezetéből újraírta, átdolgozta és mindegyiket valamelyik gyermekének ajánlotta. A dalok kíséretére egyértelműen hatottak a három balett – különösen a *Sacre* – kompozíciós eljárásai, és a játékdalok ismeretében elmondható, hogy a *Három kis dal* egyfajta közvetítő szerepet tölt be e technikák felhasználást illetően. A kromatikusan körülíró kísérek, az egyszerű acciaccaturák alkalmazása, az azonos hangköz-struktúrákból vagy harmóniatömbökből felépített ostinatók, a párhuzamos szólammenetek és a torlasztott hangkészletek, valamint az azokból kialakított harmóniák, a hangsúlyeltolások, mind olyan jellegzetességek, amelyek valamilyen módon átalakulva a játékdalokban is érvényre jutnak. Még ha az énekszólam a

¹⁹ I.m. 50.

²⁰ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 121.

²¹ Beethoven: Diabelli változatok Op. 120 – 22. variáció

²² Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 121.

gyermekdalok szándékolt paródiájának érzetét kelti, akkor is hírvivője egy hamarosan megjelenő vokális dallamszerkesztési módnak.

Stravinsky közvetlenül a játékdalok előtt, 1914 elején három tételt komponált vonósnégyesre. Mindegyik tétel más inspirációból született, egy korabeli koncertismertető szerint népies, fantasztikus és liturgikus stílusban.²³ A *Három vonósnégyes-darab* első tétele a későbbi zenekari átdolgozásban a *Tánc* címet kapta.²⁴

Ennek zenei anyaga elképesztő egyezést mutat a pribautkák vokális feldolgozásaival. Azonnal találkozhatunk a játékdalok leggyakrabban alkalmazott dallami hangkészletével, a diatonikus tetrachorddal, amit Stravinsky oly szívesen helyez a zongora fehér billentyűire. Ellenpontjának tetrachordja – jellemző módon, de sohasem ennyire világosan – egy kis- és nagyszekundumból összeállított modellskálára egészíti ki a másikat. Az így kialakított hangsor alaphangját a zeneszerző kétféle kromatikus váltóhanggal is megtoldja, stabilizálva a tonalitást. Az egyik a brácsa végig tartott orgonapontja, a másik a cselló-ostinato legsós hangja.

Metrikai szempontok szerint is mintaértékű darabról van szó. A megegyező sorvégeket alapul véve a motívumvariánsokból felépített dallam három frázisra osztható, amelyből az utolsó sorvég mindig elízióval köt az első frázis kezdetére. A frázisok azonos sorrendben ismétlődnek, de metrikus súlyviszonyaik a váltakozó, 3/4+2/4+2/4 ütemmutatókkal lejegyzett taktusok mindig másik pontjára esnek. Stravinsky érdekes helyzetet teremt a dallam és a cselló-ostinato összefüggésében is. A dallam három frázisa összesen 23/4 alatt ismétlődik, míg a kíséret ostinatója 7/4 után kezdődik újra, tehát a kettő kezdete mindig különböző helyen esik egybe a négyszer ismételt dallam során. (1. kottapélda). Az ellenpontozó hegedűszólam rövid motívumának belépései sem kiszámíthatóak, 8,8,8,7,6,9,6,9,7 negyed szünet után követik egymást. Az egész tétel szerkezete kicsit a mobil-szobrokéra emlékeztet, ahol a részek különböző sebességgel mozognak, hogy csak sokára találkozzanak.

A játékdalok hangszeres anyagában Stravinsky szívesen idéz meg orosz népi hangszereket. A *Tánc* brácsa orgonapontja is erősen emlékeztet az orosz tekerőlant, a kolesznaja líra kitartott bourdonhangjára,²⁵ de a dallam befejezése után benntartott

²³ White, *Stravinsky*, i.m., 211.

²⁴ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Themes and Conclusions*. (London: Faber & Faber, 1972): 42.

²⁵ Brauer-Benke József: „A tekerőlant története és típusai.” In: Bárdos Zsuzsa (szerk.): *Az Alföld nehéz hűségében. Dolgozatok a 75 éves Szabó Ferenc tiszteletére*. (Orosháza: Szántó Kovács János Területi Múzeum, 2010): 103–112. 106.

hang mintha az ukrán duda, a volinka tömlőjének leeresztését érzékeltetné.²⁶ Ezt a dudatípust Stravinsky sokszor hallhatta usztyilugi nyaralója közelében.

The image shows a musical score for the first three phrases of the dance 'Tánc' from Stravinsky's 'The Firebird'. The score is written for a string quartet (1st Violin, 2nd Violin, Alto, and Violoncello) and piano. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 126'. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems, each representing a phrase. The first system includes the following instructions: 'Sur le sol', 'Glissez avec toute la longueur de l'archet jusqu'à la fin.', 'mf pizz.', 'sul ponticello (al fine)', 'fp subito', 'pizz.', 'sempre mf', and 'f p f p f p'. The second system includes 'talon', 'sur le sol du talon', 'excessivement sec', and 'sempre simile'. The third system includes 'sempre simile'. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation and dynamics.

1. kottapélda. A *Tánc* dallamának első három frázisa.

²⁶ Brauer-Benke József: „Dudatípusok Magyarországon.” *Néprajzi Látóhatár* XIX/4. (2010. október): 66-95. 72.

A dallami motívumok variálásának hátterét Bartók Béla foglalja össze a legjobban, akinek általános megállapításai tökéletes egyezést mutatnak a *Tánc* jellemző tulajdonságaival:

Feltűnő egyébként, hogy Stravinsky úgynevezett „oroszos” periódusában, a „Sacre du Printemps”-tól kezdve, nemigen használ zárt formájú – 3, 4 vagy több sorra tagolt – dallamokat, hanem ehelyett 2-3 ütemes motívumokkal dolgozik, úgy, hogy ezeket *ostinato*-szerűen egyre ismétli. Ilyen rövid, folyton ismétlődő primitív motívumok nagyon jellemzőek egyébként az orosz zene bizonyos kategóriájára. Nálunk a dudazenéből, az araboknál a paraszti tánczenéből ismert ez a szerkesztési mód. Talán része van a tematikus anyag primitív szerkezetének is abban, hogy Stravinsky műveinek fölépítése olyan sajátosan darabos, mondhatnám mozaikszerű, abban a régebbi periódusában. Másrészt valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzeneben is. Százszorosan fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Stravinsky, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszoló motívum-komplexumokat.²⁷

Nos, ami a *Tánc*cal kapcsolatban elhangzott, az a játékdalok esetében már csak alkalmas szövegért kiált, amelyet meg kell találni hozzá. De azért tartogatnak még egyéb meglepetéseket is.

²⁷ Bartók Béla: „A paraszttzene hatása az újabb műzenére.” *Új Idők* XXXVII/23 (1931. május): 718–719. 1. Kötetben: Bartók Béla: „Az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. A népzene hatása a mai műzenére.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai 1.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 138–147. 144.

2. A *Pribautki* pribautkái

2.1. Mik azok a pribautkák?

A *Pribautki* négy dalból álló dalsorozat orosz népi szövegekre, amelyet Stravinsky 1914 nyarán komponált énekhangra és nyolctagú kamaraegyüttesre. A partitúrában alcímként megjelenő *Chanson Plaisantes* valószínűleg a francia szövegfordítást jegyző Charles-Ferdinand Ramuz-tól származik. Az alcímet magyar nyersfordításban tréfás dalokként, közvetettebb változatban játékdalokként szokták megjelölni,¹ azonban egyik sem fedti magának a címnek pontos értelmét. Richard Taruskin más meghatározást javasol. Az angol „nonsense rhymes, jingles” magyar fordításai,² a „zagyva rímek, összecsendések” már jóval közelebb állnak a valósághoz.

Stravinsky elmondása szerint a pribautka kifejezés egy orosz népi versforma elnevezése, mely mondókát jelent. A „pri” a latin „pre”-ből, a „baut” a régi orosz „mondani” kifejezésből származik. A pribautkák mindig rövidek, általában nem hosszabbak négy sornál, legközelebbi angol megfelelői talán a limerickek. A népi hagyomány szerint egy játékból származnak, amelyben valaki mond egy szót, a másik megtoldja, a harmadik, negyedik továbbfejleszti és így tovább, a lehető leggyorsabban.³

A pribautka szótöveire vonatkoztatott magyarázatából következtetni lehet Stravinsky értelmezésének forrására. Emlékeztetett vagy akár utána is nézhetett annak a meghatározásnak, ami minden bizonnyal Vlagyimir Ivanovics Dahltól, a XIX. század egyik legnagyobb orosz nyelvészétől származik.⁴ Azonban Stravinsky emlékei némely tekintetben pontatlanok, ezek közül is leginkább a nyelvi játékra utaló megjegyzései. Dahl a pribautkákat először a szójátékok közé sorolja. Majd a szójátékok számtalan megjelenési formája közül, a pribautkákat népi környezetbe helyezve értelmezi. Olyan mondókaként határozza meg, amely tömör képekben, gyakran szóvirágokkal élve, néha értelmetlen, de annál szórakoztatóbb szavak tárházával alkot szellemes gondolatokat, rövid történeteket. Játék a szavakkal,

¹ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 215.

² Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 710.

³ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 121.

⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1148.

váratlan rímekkel, hangutánzásokkal, alliterációkkal, leginkább mindezek összecszengetésével.⁵

A négy dal szövege Alekszandr Afanaszjev nyolckötetes Orosz Népmesék című gyűjteményének harmadik kötetéből származik. Egyik sem tartozik a Dahl által definiált pribautkák közé. Magyarul Hárs Ernő fordításában jelentek meg.⁶

1. Kornyilo – L’oncle Armand – Kornyilo – 1914. augusztus 18.
2. Nataska – Le Four – Nataska – 1914. augusztus 13.
3. Polkovnik – Le Colonel – Az ezredes – 1914. augusztus 29.
4. Sztarec i zayac – Le Vieux et le Lièvre – A vén meg a nyúl – 1914. szeptember 29.

Stravinsky előszeretettel forgatta Afanaszjev gyűjteményét, Ivan Kirejevskij orosz népköltészeti antológiájával együtt. „Az orosz nyelvnek és szellemnek ez a két nagy kincsestára” – állítja Stravinsky.⁷ Ezek a gyűjtemények a *Tűzmadár*, a *Renard*, a *katona története*, a *Les Noces* cselekményének ihletői, valamint az 1910-es évek második felében komponált majdnem összes dal szövegének forrásai.

Afanaszjev gyűjteményében 22 pribautka található, ha mondókáknak, gyerekdaloknak tekintjük őket és nem a szűkebb értelemben vett meghatározást vesszük alapul. Ezek jól tagolhatók bizonyos szövegtípusokra, melyeknek mindegyike megtalálható Stravinsky feldolgozásaiban. A típusok között találhatók nyelvtörők (például a 3. dal, *Az ezredes*), találós kérdések (mint a 4. dal, *A vén meg a nyúl*), továbbá kiszámolók is, ezek közül egyet az 1918-as *Négy orosz dalban* használt fel.⁸

Stravinsky 1914 júliusában hosszú időre utoljára járt Oroszországban. Svájci második otthona, a Vaud-vidéki Salvan hegyi falu egyik vörösfenyő-házikója állandósult tartózkodási helyévé vált, később Clarens-ba költözött népes családjával együtt. Az I. világháború kitörésével elszakadt hazájától, elmondása szerint ezzel felerősödtek benne honvágytól fűtött hazafias érzései.⁹ Belevetette magát a fent említett orosz népköltészeti gyűjtemények tanulmányozásába, főként a mondókák,

⁵ I.h.

⁶ Hárs Ernő: *Kaleidoszkóp*. (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2002): 185–186.

⁷ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 115. Magyarul megjelent: Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 135.

⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1149–1150.

⁹ Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 52.

gyerekdalok világába. Nem elsősorban maguk a történetek vonzották, nem is az azokhoz társított képek, metaforák. Inkább a szavak és szótagok egybefűzése, az egésznek ebből eredő ritmusa hatott zeneileg rá. Ehhez a hatáshoz kötődik *Életem* című önéletrajzi írásában híressé vált gondolata arról, hogy a „zene nem fejez ki semmit”.¹⁰ Továbbá különösen megragadta az orosz népi vers azon tulajdonsága, hogy énekelve nem törődik az eredeti szöveghangsúlyokkal. Stravinsky azt mondta: „Az e tényben rejlő zenei lehetőségek felismerése életem egyik legörömtelibb felfedezése volt.”¹¹ Feltűnő érdeklődése a mondókák, esetleg pribautkák iránt már legkorábbi zenei emlékeiben is megjelenik. Elmeséli, hogyan hallgatták gyerekként egy hatalmas termetű parasztember mindössze két értelmetlen szótagot gyors ütemben váltogató énekét. Ezt egyik hóna alatt másik kezével „némi eufemizmusmal cuppantásnak” nevezhető ritmikus hangok sorozatával kísérte.¹²

Az orosz népköltészet prozódiai sajátosságaiból nyert kompozíciós technika, amely saját bevallása szerint is a szövegek megzenésítésének egységéül a szótagot választja,¹³ ezzel jó időre meghatározza a *Le Sacre du printemps* és a *Le Rossignol* utáni vokális művek stiláris jellemzőit. (1. táblázat).

Pribaoutki	Pribautki	1914
Berceuses du chat	Macskabölcsődalok	1915
Renard	A róka	1915-1916
Trois histoires pour enfants	Három gyermekmese	1915, 1917
Quatre chansons paysannes	Négy orosz népdal – „Csészealjak”	1914-1917
Quatre chants russes	Négy orosz dal	1918-1919
Les Noces	Menyegző	1914-1923

1. táblázat. A svájci évek vokális művei.

A Richard Taruskin által svájci daloknak nevezett alkotások létrejötté egyazon töről fakad: a két színpadi alkotás, a *Renard* és a *Les Noces* szöveges, gyakran zenei anyagának forgácsai.¹⁴ Mindkét nagyobb lélegzetű mű orosz szövegeit Afanaszjev

¹⁰ I.h.

¹¹ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 121. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 132.

¹² Stravinsky, *Életem*, i.m., 9.

¹³ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 121.

¹⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1136.

vagy Kirejevskij gyűjteményéből állította össze. „1914 tavaszán vázlatkönyveim lassan megteltek dalokkal, *A rókához*, *A menyegzőhöz*...” – meséli Stravinsky.¹⁵ Az így létrejött rövid dalokat, főleg a gyerekdalokat, mondókákat eleinte családjá szórakoztatására szánta. Komponálásuk időpontjai sem alkotnak kronológiai sorrendet, dalsorozattá történő összeállításukról Stravinsky később határozott.¹⁶

Az egyetlen kivétel a *Pribautki*, melynek dalai ugyan nem a végleges sorrendben, de behatárolható időszakon belül készültek, 1914 augusztusában és szeptemberében. Valószínűleg már korábban észrevett összefüggéseket a pribautkák szövegtípusai között, így a komponálás után közvetlenül dalsorozatot alkotott belőlük.¹⁷ A *Pribautki* töredékei már megtalálhatóak abban a vázlatkönyvben, amelyben a *Le Sacre du Printemps*, *A három japán dal* és *A csalogány* nyersanyagai szerepelnek.¹⁸ A partitúra szignált és „Salvan, 1914”-re datált példánya a *Renard*, a *Macskabölcshódalok* és a *Három vonósnégyes-darab* tisztázata mellett található. Stravinsky ezeket haláláig birtokában tudhatta.¹⁹

A zeneszerző elmondása alapján a *Pribautki* nem tartalmaz eredeti népi dallamokat:

Tudomásom szerint egyik orosz dalom [...] sem tartalmaz népi anyagot. Ha e darabok közül egyik-másik úgy hangzik, mintha ősi népzene volna, ez talán azért van, mert alkotás közben felelevenedhetett valamelyik tudat alatti emlékem, de mindegyikben a szöveg szavai és szótagjai határozzák meg a zenét.²⁰

Richard Taruskin szerint azonban nem csak tudat alatti emlékekről lehet szó. A nyitódal kezdődallamát szó szerinti változatban találta meg az Isztomin-Ljapunov orosz népdal-antológiában.²¹ Stravinsky maga is csak a dal második dallama kapcsán állítja, hogy Londonban jutott eszébe, 1914 júliusában.²² A harmadik dal

¹⁵ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Themes and Conclusions*. (London: Faber & Faber, 1972): 36. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 128.

¹⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1137.

¹⁷ I.h.

¹⁸ White, *Stravinsky*, i.m., 185.

¹⁹ I.m. 571.

²⁰ Igor Stravinsky and Robert Craft: *Memories and Commentaries*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1981): 98–99. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 144.

²¹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1167.

²² Stravinsky & Craft, *Themes and Conclusions*, i.m., 36.

kezdődallama apró módosításoktól eltekintve szintén megtalálható az említett gyűjteményben. Taruskin az ellentmondást azzal magyarázza, hogy Stravinsky idősebb korában rájött arra, hogy ezek a dalok egy olyan zeneszerzői szándékot testesítenek meg, amely szöges ellentétben áll az általa is oly sokszor hallott félreértelmezett, népieskedő előadásokkal. Ezért amikor csak tudta, tagadta műveiben a közvetlen folklorisztikus anyagok jelenlétét, de minden valószínűség szerint a svájci dalok többségében található még belőlük.²³

Bartók 1920-ban írt cikkében részletesen foglalkozik a *Pribautkival* és bizonytalanul áll Stravinsky vokális szólamának népzenei eredete előtt: „[A *Pribautki*] énekszólama olyan motívumokból áll, amelyek – ha talán nem is az orosz népzeneből kölcsönöztek – teljesen orosz népzenei motívumok szerint képződtek.”²⁴ Bartókot ezekben a dalokban elsősorban az énekszólam tonális és a hangszeres kíséret atonális jellegének ütköztetése foglalkoztatja. 1921. április 23-án adott Debussy-Stravinsky-estjén ugyan nem hangzott el a *Pribautki*, de a *Quatre chants russes*-t előadta H. Gervai Erzsivel.²⁵

2.2. A játékdalok műfajteremtése

A *Pribautki* egyes dalai rendkívül tömör formát alkotnak, egyik tétel sem éri el például az egy perces időtartamot kivéve az utolsót, a maga alig két és fél perces hosszával. A partitúra nem határozza meg az énekszólam hangfaji követelményeit. Azonban Stravinsky jóval később Robert Craft-nak azt mondta, hogy csak férfihangon szabad előadni, mert amikor írta, Gurij fivérének bariton hangjára gondolt.²⁶ Gurij sajnos soha nem adhatta elő a dalokat, 1917-ben meghalt.

A hangszeres együttes fuvolát, angolkürtre váltó oboát, klarinétot, fagottot, hegedűt, brácsát, csellót és nagybőgőt foglalkoztat. A partitúra befejezése után Stravinsky azonnal elkészítette a dalok ének-zongorás változatát is. A partitúra kiadása viszont anyagi nehézségekbe ütközött az I. világháború idején orosz jövedelemforrásaitól elszakított zeneszerző számára. Svájci barátai az 1916-1917-es

²³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1167.

²⁴ Bartók Béla: „Der Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik.” *Melos* I/17. (1920. október): 384-386. 1. Kötetben: Bartók Béla: „Az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. A népzene hatása a mai műzenére.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 102-105. 103.

²⁵ Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Helikon Kiadó, 2006): 191.

²⁶ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 120.

tél folyamán felajánlották neki, hogy saját költségükön kiadják legutóbbi műveit a genfi Henn koncertügynökségnél. Ekkor jelenhetett meg a *Renard*, a *Pribautki*, a *Macskabölcsődalok* partitúrája, valamint két négykezes zongoradarab-gyűjteménye is.²⁷

A *Pribautki* ének-zongorás bemutatójára a *Macskabölcsődalokkal* együtt került sor 1918. november 20-án. A helyszín a párizsi Salle des Agriculteurs.²⁸ Hasonló felállásban, de más kamaraművekkel kiegészülve hangzottak el ismét három svájci koncerten, 1919 őszén Genfben, Lausanne-ban és Zürichben. Ezek a koncertek barátja, Werner Reinhart segítségével jöhettek létre és Stravinsky számára nagy jelentőséggel bírtak.²⁹ 1919-ben Arnold Schoenberg szívélyes levelet ír Stravinskynak kamaraművei beiktatásának lehetőségéről a bécsi *Musikalische Privataufführungen* koncertek műsorába. Valószínűleg ez volt a két zeneszerző egyik első és egyben utolsó baráti hangú levélváltása. Ennek eredményeképpen 1919. június 6-án Bécsben bemutatják a *Pribautki* kamarazenekari változatát a *Macskabölcsődalok* énekre és három klarinétra írott eredeti változatával együtt.³⁰ Anton Webern is megjelent ezen a koncerten, június 9-én ezt írja levelében Alban Bergnek:

Stravinsky remek volt. Csodálatosak ezek a dalok. Hihetetlenül közel áll hozzám ez a zene. Egészen különlegesen szeretem. Ilyen elmondhatatlanul meghatót, mint ezek a bölcsődalok! Hogy hangzik az a három klarinét! És a *Pribautki*. Ó, kedvesem, valami egészen gyönyörű! Ez a szószerintiség (realizmus) a metafizikába visz. A Stravinsky-dalok rendkívül sikerültek.³¹

Az első dal, a *Kornyilo* szövege alapján afféle bordalnak tekinthető. A népi szöveg humora arra a klasszikus narratívára épül, hogy a borozásra invitálás a problémák megoldását jelenti. Az énekelt dallam szerint két részre tagolható forma először *esz*-, majd *d*-alapú öt-, hathangos diatonikus skálákat alkalmaz. Csupán az utolsó két ütem csúszik le a *c* alaphangra, amelyhez kapcsolódva Stravinsky apró hangszeres kadenciát komponál. Az alaphangok nem csak a tonalitást határozzák meg, de a kis

²⁷ Stravinsky, *Életem*, i.m., 62.

²⁸ Stephen Walsh: *The New Grove Stravinsky*. (London: Maxmillen Publishers Limited, 2002): 57.

²⁹ Stravinsky, *Életem*, i.m., 78.

³⁰ Walsh, *The New Grove Stravinsky*, i.m., 57.

³¹ Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 292.

ambitusú dallamvonalak szerkesztésére is mágnesként hatnak, vissza-visszatérő pontokat jelentenek, ezektől alig távolodnak el.

A teljes egészében felszólító módban lévő vers karakterét az első részben jól érzékeltetik Stravinsky hangsúlyokkal indított, erőteljes giusto háromütemes egységei, ezek összesen négyszer ismétlődnek. Minden második ismétlés kezdete egy olyan variánst tartalmaz, ami szorosan kapcsolódik a megelőző zárómotívumhoz, annak dallami szekvenciája, így első hallásra az egész csak két nagyobb ismétlődő szakasznak tűnik. Az ismétlések egybefűzése a tagolatlanság szándékolt érzetét keltik, de a kíséret említett hangsúlyos indításai világos cezúrákat jelölnek meg. A megszakítás nélkül énekelt diatonikus főhangokat a hangszerek súlytalan helyekre ritmizált ellenpontja kromatikus lépésekkel járja körül. Az ellenritmizáltság érzetét erősíti a vonósok azonos hangon megszólaló arco és pizzicato vegyes játékmódja, ez Stravinsky kedvelt hangszerelési eszköze. A kísérő kromatika szintén az *esz* alaphang felé tart, de azt már nem érinti, annak elérését a dallamra bízva. (2. kottapélda).

Moderato. ♩ = 92

Ну - тво, дя - дюш-ка Кор - ни-(и-и)-ло,
Con - so - le toi, veit oncle Ar - mand;

За-(а-а)-пря - гай - ко ты ко - бы-(ы-ы)-лу, У Ma
tu t'fais bien trop de mau-rais sang, laisse al - ler tout

2. kottapélda. A *Kornyilo* kezdő dallamának ismételt egységei.

A tempójában is visszafogottabb második szakasz szelídebb hangvétellel jelentkezik. Az immáron *d* alaphangot egy puhán ereszkedő dalamvonallal éri el, majd járja körbe. A kétszer kétütemes frázisokat csak egyszer ismétli meg, méghozzá összeolvasztva és kis melizmatikus variánssal gazdagítva azt. A kíséret is egyetlen klarinéton megszólaltatott, egyenletes nyolcadokból álló kvint-kvart hangközjátékká egyszerűsödik. Szélső hangjaira tekintve felfedezhető a kromatikus körülírás korábbról ismert példája. (3. kottapélda).

Poco meno mosso. (♩ = 84)

Сто-итъ браж-ка въ ту - де-ку, Бражка пъя-на - я пъя-на, Ве
 Là est un jo - li vin clair, qui fait so - leil dans le verre, le—

Cl.

3. kottapélda. A *Kornyilo* második dallamának kísérete.

Az énekszólam utolsó két üteme ivásra felszólítással zár. Hirtelen oktáv felugrással, de kromatikusán éri el a *c*-re ereszkedő alaphangot. A *desz-c* lépés váratlanul felharsanó motívumát a fagott legmagasabb hangjai illusztrálják, amit ebben az esetben a nagybőgő egészhangú szeptimugrásai határolnak körbe. (4. kottapélda).

Браж - ку пор-най вы-пи-вай!...
 note — ton cha - grinde-dans.

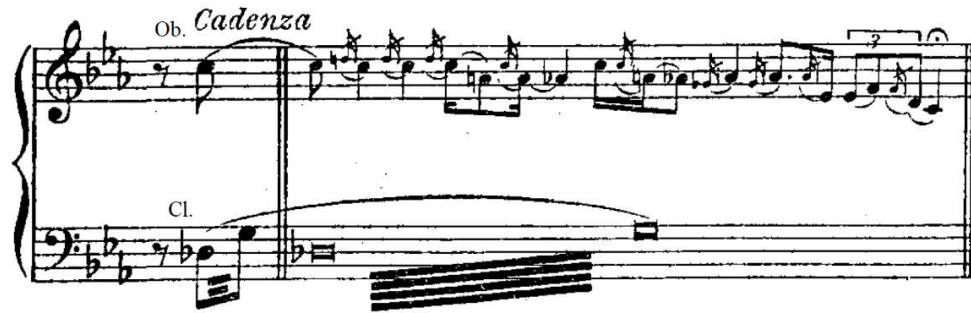
Fg.

ff Cb.

4. kottapélda. A *Kornyilo* második dallamának zárata.

2. A *Pribautki* pribautkái

Az epilógusnak tekinthető záróütem oboaszólója a kortyolás tréfás allegóriája. Szabad metrikájú *cadencza* – mintegy formai ellenpontja a metrikus főrésznek –, ereszkedő dallamával oktáv távolságban elhelyezett, két zárlati *c* hangot tölt ki. (5. kottapélda).



5. kottapélda. *Cadenza* a *Kornyilo* végén.

Richard Taruskin e dallam hangsorát a hozzá orgonapontként alkalmazott *desz-g* klarinét-tremolóból eredezteteti és mintapéldáját adja a Stravinsky-elemzések kedvelt oktatónia-elméletének.³² A klarinét *desz* hangjának kromatikus körbe rajzolása a *c-d* hangok, *g* hangjáé a *gesz-ász*. A két hangcsoport kitöltése oktatón skálát eredményez: *c-d-esz-f-gesz-asz-a-h*. Az oktatónia többféle hangközszerkezetet takarhat. Taruskin jelen esetben a megnevezést arra a skálára alkalmazza, amelyikben szabályosan váltakozik kis és nagy szekund. Ez rokonságot mutat – noha más megközelítés alapján – Lendvai Ernő modellskála-elméletével, Bartók Béla hangsorainak egyik analizáló eszközével.³³ Olivier Messiaen saját zenei nyelvének elemzése alapján készített nagyszabású írásában második móduszként hivatkozik az 1:2-es modellskálára és mások mellett külső példaként említi Stravinskyt is.³⁴

Az nyolcfokúság jelentőségére először Athur Berger hívja fel a figyelmet 1963-as tanulmányában.³⁵ Az elmélet rendszerezését Pieter C. van den Toorn állítja össze, kötetében számos példával látja el.³⁶ Taruskin meghatározása is az itt említett szerzők Stravinsky-elemzéseinek eredményén alapul.

³² Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1171–1172.

³³ Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.): 23–29.

³⁴ Olivier Messiaen: *The Technique of My Musical Language*. Ford. John Satterfiel (Párizs: Alphonse Leduc, 1956): 59.

³⁵ Arthur Berger: „Problems of Pitch Organization in Stravinsky.” *Perspectives of New Music* II/1. (1963. Ősz-Tél): 11–42.

³⁶ Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven, London: Yale University Press, 1983).

A következő dal, a *Nataska* szövege olyan mondóka, amelynek második szakasza – az orosz műfaj jellemző sajátosságának megfelelően – állatok megjelenítésével él. Ők azok, akik éhen maradnak, ha az első rész sütésre-főzésre intésének *Nataska* nem tesz eleget. A szóképek alkalmazása is a vers állatokat megidéző soraira korlátozódik, ezzel kijelölve a feldolgozás határait, aminek a zeneszerző sem tud ellenállni. Az állatok auditív érzékeltetése így a kompozíciós eszközök terén is erős formai elválasztást jelent a mindössze 19 ütemes tételben.

Az első szakasz dallamának gyors, *esz* és *b* között szekundokban ereszkedő diatonikus tetrachordját szinte variánsok nélkül ismételteti. Az ismétlések indítóhangjához kapcsolódva – az első dalhoz hasonlóan – itt is megjelenik a hangsúlyos, kromatikus hangszeres körülírás. Ezeket az egyszerre megszólaltatott félhang-távolságú váltóhangokat Richard Taruskin acciaccaturának nevezi.³⁷ Első megjelenésüket a *Le Sacre du Printemps* kompozíciós technikáinak kifejlesztéséből eredezteti Stravinsky életművében.³⁸ (6. kottapéllda).



6. kottapéllda. Hangszeres acciaccatura a *Nataska* dallam körül.

Az ismétlések zenei sűrítése abban áll, hogy a második alkalomtól a hármas lüktetést a hangsúlyok párosan, hemiolázva tagolják. A fokozás másik eleme, hogy a sorvégeken a hegedű, fuvola és a klarinét egyre táguló hangközökkel zár. Az újonnan beemelt hangokkal egy másik tetrachord jön létre, mintegy kiegészítése az énekelt hangsornak. (7. kottapéllda).

³⁷ Az acciaccatura eredetileg olyan barokk zenei billentyűs díszítés, amelynek lényege, hogy a főhanggal egy időben annak alsó szomszédhangját is megütik, majd azonnal elengedik, miközben a főhang teljes értékében szól.

³⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1093.

2. A *Pribautki* pribautkái

Музыкальный фрагмент из оперы «Прибаутки» (Nataska). Система 7. Включает вокальные партии и фортепиано. Вокальные партии: сопрано (ка- ме- до- ва- я, Въ не- чи не бы-), меццо-сопрано (ва- ла, Жа- ру не- ви- да- ла.), тенор (си- не cher- cher la- fa- ri- ne...). Фортепиано: Vlc. + Cb., VI. + Fl. + Kl.

7. kottapélда. A hangszeres anyag sűrítése a *Nataska* első szakaszában.

A dallami tetrachord alaphangjától kvintenként távolodó cselló és nagybőgő pizzicatói szintén hangsúlyos ellenponttá emelik a metrikailag súlytalan helyeket. (8. kottapélда).

Музыкальный фрагмент из оперы «Прибаутки» (Nataska). Система 8. Включает вокальные партии и фортепиано. Вокальные партии: сопрано (На- тащ- ка, На- тащ- ка! Сла- ден- ка ку- лаж- ка, Слад- ка ме- до-), меццо-сопрано (Lou- i- se. viens vi- te, viens vi- te, та fil- le; la pâte est le-), тенор (Vlc. + Cb.). Темп: Allegro. ♩ = 100.

8. kottapélда. A *Nataska* kezdetének kvint-pizzicatói.

A második szakasz kísérete ugyanezek a hangszereken, éppen a mélyülő kvintek utolsó eleméből indul ki, hogy kromatikusan léptetett szeptimjeivel az énekelt dallam basszusát és ritmikai vázát adja a következő két frázis erejéig. A többi hangszer ostinatójának, illetve a dallam magas regiszterű klarinét és fuvola kopulázásának elsődleges célja a baromfiudvar hangzavarának megjelenítése. Az eredeti alaphanghoz képest négy kvinttel mélyebben induló kíséret miatt a dallam hangkészlete már nem változik, csak félhanggal feljebb kap váltóhangos kiegészítést. (9. kottapélда).

Meno mosso. (♩ = 100)

За - - иг - гра - ли ут - ки вь дуд - ки Жи - ра - вли по - шли пля - сать,
 Les ca - nards com - mencent à souffler dans leurs mir - li - tons ere - vés.

Kl. Fl.

ostinato etc. etc.

Vlc.+Cb.

9. kottapélда. A *Nataska* második szakaszának kezdete.

Nem úgy a záró frázisokban, ahol a dallam éppen félhanggal lejjebb, a *d* alaphangot célozza meg és abból hoz létre moll hangkészletet. A hangszeres szeptim is *d* alaphanghoz kapcsolva ismétlődik a dal végéig. A kíséret minden egyes hangja vagy a dallamban fellelhető moll hármashangzat szerkezetét erősíti, vagy annak váltóhangos kiegészítései – *d-cisz*, *f-fisz*, *a-b* –, ezzel kialakítva a szakasz végleges harmóniáját. (10. kottapélда).

Дол - - ги но - ги вы - став - лять, Дол - ги ше - и про - ги - гать.
 Voi - - - là. l'og qui leur ré - pond et les poud's qui tournent en rond.

stacc.

10. kottapélда. A *Nataska* második szakaszának befejezése.

Az ezredes sikertelen vadászatot imitáló nyelvtörője a kvartok lüktetésében ölt testet. A nyolcadok motorikus mozgása megingathatatlan alapot biztosít az aszimmetrikus leütéseknek, valamint a hol hangsúlyos, hol hangsúlytalan helyeken belépő, egymásba olvadó dallamtöredékek füzérének. Párhuzamot vonhatunk a *Le Sacre du Printemps* híres részének, a *Tavaszi hírnökeinek* hasonló struktúrájával. Az ostinátót a nagybőgő *e* tonális alapjára épített hegedű *disz-gisz* kvartja jelenti, amely ismét kromatikusan öleli át az énekszólam *e-g* közé szorított trichord dallamát. A meglőni kívánt fürj reptetését Stravinsky a kvartokból továbbfejlesztett, csupa keresztes hangon megszólaltatott klarinétfutamokkal ábrázolja. Eközben az

2. A *Pribautki* pribautkái

énekszólam felütését adó fagott belépés hangsora csak a zongora fehér billentyűit érinti. (11. kottapélda).

11. kottapélda. Az ezredes fagott- és énekszólamának első belépése, valamint klarinét-motívuma.

Ez a tendencia állandósul a rövid énekes sorok között kibontakozó fúvós dallamütköztetésekben is, a fagott felütéséből kibontott témaszerű anyaggal és az oboa, fuvola pentaton ellenszólamával. (12. kottapélda).

12. kottapélda. Az ezredes második hangszeres közjátéka.

Tudvalevő, hogy Stravinsky egész életében zongoránál komponált. Tanulóéveiben már mesterétől, Rimszkij-Korszakovtól is megkérdezte:

Jól teszem-e, hogy mindig zongora mellett komponálok. „Van, aki zongora mellett komponál – mondta –, van, aki zongora nélkül. Nos hát, maga éppenséggel zongora mellett fog komponálni”. Csakugyan zongora mellett komponálok, s nem is bánom. Sőt azt hiszem, sokkal jobb úgy

komponálni, ha közvetlen kapcsolatban maradunk a hangzó anyaggal, mint ha csak képzeletünkben idézzük föl.³⁹

Később is tesz utalást arra, hogy zenei ötleteit mindig a zongoránál fejleszti ki, így az szerves részét jelenti a komponálásnak:

A lehetőségeknek ez a kipróbálása mindig a zongora mellett történik. Csak akkor térek rá a komponálásra, ha már rátaláltam a dallami és harmóniai összefüggésekre. A komponálás az anyag további kitágítása és elrendezése.⁴⁰

Richard Taruskin több példával is illusztrálja – köztük *A csalogány* vázlataira hivatkozva –, hogy Stravinsky hangsorainak inspirációja esetenként épp a zongora fekete és fehér billentyűinek elrendezése.⁴¹

A madár megcélzásának pillanatában az énekszólam szűk hangsora egy dallamos moll bejárásával kitágul, annak egy hangján vészjósló kántálásba kezd. A hangszeres kíséret csatlakozik a fokozáshoz egy olyan harmónia ismételtetésével, amelynek egy része a korábbi *e*-alapú *disz-gisz* kvart *gisz-ciszre* emeléséből, másik része a diatonikus hangsor kromatikus váltóhangjaiból áll. (13. kottapélda).



13. kottapélda. Az ezredes ismétlődő harmóniaszerkezete.

³⁹ Stravinsky, *Életem*, i.m., 10–11.

⁴⁰ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. (London: Faber & Faber, 1959): 15. Magyarul megjelent: Stravinsky-Craft, *Beszélgetések*, i.m., 323.

⁴¹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1096.

2. A *Pribautki* pribautkái

A tétel rövid záradéka a sikertelen vadászat csalódottságának ad hangot. Az ének lefelé hajló, fehér billentyűs, pentaton dallamát a hangszerek kromatikusan lecsúszzó kvartjai töltik ki. Ennek kezdetét a visszatérő *e*-alapú *disz-gisz* kvart jelenti, amely kvint távolságú váltóhangokról a cselló és nagybőgő mély regiszterében oldódik fel. (14. kottapélda).

14. kottapélda. Az *ezredes* záradéka.

A *vén meg a nyúl* története találós kérdés, magába foglalja a sommás, kissé ködbe vesző választ. Az ebben rejlő feszültséget Stravinsky szintén a diatonikus dallamokhoz rendelt kromatikával, a váltóhangok statikus jelenlétével érzékelteti. A rövid elmesélés felvezetését egy *a*-alapú tetrachord dallamon szólaltatja meg, amely visszhangra talál a klarinét azonos hangkészletű beékelődéseiben. Kettejük párbeszédének közös metszete a hegedű *gisz* orgonapontja. Mint egy feloldásra váró, kíméletlen vezetőhang; akkor is, mikor a klarinét dallama egy *f* basszushangon alkot harmóniát, de akkor is, amikor az azonos, énekelt dallam ritmusa kissé meglódul a nyúl érkezésének pillanatában. (15. kottapélda).

15. kottapélda. Az ének és a klarinét párbeszéde *A vén meg a nyúlban*.

A tétel elején hallható énekelt dallamnak lassú, elnyújtott, melizmatikus jellege nem ismeretlen az orosz népdalgyűjtemények dallamtípusai között. A *protazsnaja*, az összegyűjtött orosz népdalok ritkaságszámba menő fajtája. Olyan parasztdalok, amelyek valamelyest mentesültek a városi zenekultúra hatásaitól.⁴² Tulajdonságai pedig egyezést mutatnak az itt található dallami jellemzőkkel. Noha nincs forrásunk arra, hogy ebben az esetben idézett vagy netán csak imitált népdalról lenne szó, az azonban megállapítható, hogy a svájci dalok között Stravinsky szívesen alkalmazza ezt a dallamtípust.

A látszólag konkrétumok nélküli választ a forma középső része tartalmazza. A korábbi *gisz* orgonapont ugyan a fagott szólódallamában magas *a* hangra vált, mégsem tűnik kielégítőnek a disszonancia oldása. Inkább utalás az immár kimérten megjelenő énekszólam kezdőhangjára, amely aztán egy *d*-alapú, ereszkedő eol hangsorban folytatódik. A fagott talányosan felgyorsuló szólója is az ereszkedés kontúrait rajzolja meg. (16. kottapéllda). Ez a szóló még időskorában is izgatta Stravinsky fantáziáját:

A középrészbeli fagotszóló helyett eredetileg klarinétszóló állt, egy oktávval magasabban, mint a fagott; ezt a fagotszólókat egyébként 1964 októberében újraírtam, a ritmuson babráltam, az eredmény nem kielégítő – ámbár nem emiatt nem kielégítő – hanglemezem elárulja.⁴³

16. kottapéllda. A vén meg a nyúl középrészének fagotszólója és vonós kísérete.

⁴² Papp Márta: *Orosz kerékvágás. Tanulmányok az orosz zenéről.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.): 5.

⁴³ Stravinsky & Craft, *Themes and Conclusions*, i.m., 37. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 130.

2. A *Pribautki* pribautkái

A vonósok nyugodtan lüktető ostinatója a harmónia bizonytalanságát tartja fent, az *a* főhang alsó és felső kromatikus váltóhangjaival és a hozzájuk rendelt kvintekkel. Az első rész alapját jelentő *f* basszushang itt *g*-re váltva tartja az instabil akkordszerkezetet. Ezt a felületet háromszor ismétlti meg, csak a dallamban áll be némi változás.

A repríz a klarinét szólója által vezetett hangszeres formában tér vissza. A korábbi *a-h-c-d* tetrachord a középrész basszushangjából örököelve kap *g* felütést, Stravinsky ezzel biztosít érzékeny átmenetet a különböző anyagok között. Ismét jelen van az első rész állandó harmóniája és *gisz* vezetőhangja. A legszélesebb variánsát élvező klarinét-dallam végül az utolsó ütemben oldja fel az egész tétel feszültségét. A *gisz* végre megkapja megnyugtató feloldását, az *f* basszus megérkezik *e*-re és további két kvinttel gyarapítja tonikai jellegét. Az így kapott második kvinttel, *fisz* hangon indított zárómotívumhoz a középrész *eol* dallamának összegző hangkészlete csatlakozik. (17. kottapélda).



17. kottapélda. A *vén meg a nyúl* befejezése.

Bartók 1920-as cikke épp e záróoldás apropóján próbálja értelmezni a tonális dallamok és az „atonális hangfoltok sorozatának” nevezett kíséret funkciós viszonyát.⁴⁴

⁴⁴ Tallián, *Bartók Béla írásai I.*, i.m., 103.

3. *Macskabölcshódalok* – altatók macskákkal

3.1. Összefüggő strófikus dalok

Stravinsky a *Macskabölcshódalok* vázlatait – a *Pribautki* elkészültéhez képest – több mint egy évvel később, 1915 novemberében fejezte be. Az orosz népi szövegek feldolgozásán túl mégis számos közös pont határozta meg a két mű sorsát, az első gondolatok felvázolásától a bemutató pillanatáig.

Az is igaz, hogy míg a *Pribautki* tételeit a komponálás megkezdésétől számított két hónapon belül, 1914 augusztusában és szeptemberében készítette el, addig a *Macskabölcshódalok* négy dalának alkotómunkája 1915 januárjától négy különböző időponthoz köthető.¹ Ha megnézzük a dalok népköltészeti forrásait, abból következtetni lehet arra, hogy Stravinsky milyen összefüggések alapján csoportosította a felhasznált szövegeket és éppen mi ösztönözte, hogy dalokat komponáljon belőlük.²

Mindkét darab verseire a *Les Noces* librettójának összeállítása közben talált rá 1914 nyarán. Ez év júliusában utoljára járt Kijevben és a család nyári birtokán, Usztyilugban, ahonnan elhozott néhány számára nélkülözhetetlen anyagot. Kijevben találta meg Kirejevskij nagy orosz népköltészeti antológiájának egy példányát, a nyaralóból pedig apja könyvei közül magához vette Ivan Petrovics Zaharov népmesegyűjteményét, illetve Dahl korábban említett könyvét, az orosz kifejezések szótárát.³ Afanaszjev kötetét is a *Les Noces* kutatómunkájával párhuzamosan forgatta, azonban készülő tervéhez ebben nem talált megfelelő szövegeket. Felfedezte bennük viszont a *Renard* meséjét és itt bukkant rá a *Pribautki* verseinek összefüggéseire a pribautkák meghatározott tulajdonságai alapján.⁴ A későbbiekben oly sokféle módon megkomponált játékdalok műfajának alapjait tette le azzal, hogy rövid időn belül négy dalból álló sorozatot alkotott belőlük. Stravinsky így számol be a kutatások eredményéről:

¹ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 218.

² Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 1137.

³ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. (London: Faber & Faber, 1959): 47.

⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1149.

[Az orosz népdalokból] kiválasztottam egy csokorra valót, és három darabot írtam belőle azután, hogy elkészültem *A Lakodalom (Les Noces)* anyagának a feldolgozásával. Egyik a *Pribatutki* volt, a tréfás történetek [...], énekhangra és kisenekarra írt kompozíció; a másik *A macska bölcshódalmai (Berceuses du Chat)*, három, klarinéttal kísért énekhangra; végül pedig négy kis a cappella, női karra írt kórusmű.⁵

Kirejevskij gyűjteménye jelenti a *Les Noces* szövegeinek tárházát, ebben találta meg azokat az altatódalokat, amelyek hasonló tartalmuk okán kötődnek a nyelvi játékokhoz. A rövid történetek a macskát, mint szimbólumot jelenítik meg, ez egyáltalán nem ritka a műfaj orosz megfelelőjében. A versekben a simogatást igénylő, sokféleképpen elkényeztetett macska allegóriája az anya gyengédségének vagy éppen a csecsemő biztonságra vágyásának.⁶

Ugyan csak a harmadik és a negyedik dalból maradt fent kézirat, ezeken egyértelműen látszik, hogy az eredeti orosz cím *Kolibel'nije*, tehát *Altatódalok*. Kirejevskij is ezen a címen katalogizálta a felhasznált verseket. A cím elterjedt változata, a *Macskabölcshódalok* inkább Ramuz francia fordításának eredménye – *Berceuses du Chat* –, holott az altatókat a történetek szerint sem macskák éneklék, említésük szigorúan szimbolikus. A harmadik dalban például egyáltalán nincs szó macskáról, egyedül a negyedikben jelenik meg konkrétan.⁷

A dalok gyengédséget sugárzó narratívája meghatározza a lágy, egynemű, mégis flexibilis hangszerösszeállítást. A három klarinét együttesének hangzásáról Anton Webern is említést tesz a bécsi bemutató után írt meleg hangú levelében.⁸ Stravinsky a klarinétok egyneműségét némileg differenciálja azzal, hogy az elterjedt A- és B-klarinét mellett magas Esz-klarinétot és basszusklarinétot is alkalmaz.

További szép példája a *Macskabölcshódalok* és a *Pribatutki* közös sorsának, hogy bemutatásukra ugyanazon a koncerten került sor, de a következő, különböző helyszíneken tartott előadásokon is mindig együtt szerepeltek.⁹ A *Macskabölcshódalok* ajánlása a híres festő, képzőművész-díszlettervező házaspárnak, Natalja Szergejevna Goncsarovának és Mihail Fjodorovics Larionovnak szól, akiket

⁵ Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 53.

⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1150.

⁷ I.h.

⁸ Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 292.

⁹ Stephen Walsh: *The New Grove Stravinsky*. (London: Maxmillen Publishers Limited, 2002): 57.

Gyagilev ekkortájt, 1915-ben szerződtetett az Orosz Balett előadásaihoz.¹⁰ Később Larionov éppen a *Renard*,¹¹ Goncsarova pedig a *Les Noces* bemutatása kapcsán dolgozott együtt Stravinskyval,¹² aki mindkét darab díszletéről az elismerés hangján nyilatkozott visszaemlékezéseiben. A *Macskabölcshódalok* négy tétele a következő címeket viseli:

1. Szpi kot – Sur le Poêle – Aludj, macska – 1915. szeptember 11.
2. Kot na pecsi – Interieur – Macska a kemencén – 1915. január–március
3. Baj-Baj – Dodo – Tente-tente – 1915. április 18.
4. U kota kota – Ce qu'il a le Chat – Mije van a macskának? – 1915. november 2.

A kompozíciós eszközök területén a *Macskabölcshódalok* már számos különbséggel jelentkezik a *Pribautkihoz* képest. Stravinsky az altatók tételei között olyan összefüggéseket teremt, amelyek elválaszthatatlanná teszik őket egymástól. Sőt, még a sorrendjüket is egyértelműen meghatározzák. A dalok szinte egymásból következnek, a zenei anyag kialakításának majd minden aspektusában valamilyen egyezést, vagy éppen egymáshoz képest elmozdulást mutatnak.

A *Macskabölcshódalok* legszembetűnőbb jellemzője a tömör formaalkotás. Mind a négy tétel esetében elmondható, hogy csupán egyetlen matériát bont ki a két-, háromrészes, jól elkülönülő területek helyett. A formák alapját a dalok strófikus szerkezete adja, ez a negyedik dalnál a legszembetűnőbb, ahol versszakonként szó szerinti zenei ismétlést jelent. Az első és a harmadik dal szövegük felétől ismétél, míg a második dal A+A+B+Bv szerkezete az anyag sűrítésével hoz létre variánst.

Feltűnő különbség mutatkozik a két dalsorozat dallami alaphangjainak elrendezéseiben is. Míg a *Pribautki* hangsorai tételeken belül, illetve egymáshoz viszonyítva is tervszerűen megkülönböztethető alaphangok köré csoportosulnak, addig a *Macskabölcshódalok* első három dalának énekszólama egyöntetűen a *d* alaphangot járja körül. Egyedül a negyedik dal jelenik meg *g* alaphangra épített diatonikus hangokkal, de a hozzárendelt kíséret azonos hangkészlete szintén a *d* hangra épül.

¹⁰ White, *Stravinsky*, i.m., 45.

¹¹ Stravinsky, *Életem*, i.m., 94.

¹² I.m. 98.

3. *Macskabölcshódalok* – altatók macskákkal

Az énekelt dallam azonban nem mindig diatonikus, mint a *Pribautki* összes tételében. Az első két dal hangsorait Stravinsky másfajta rendezési elvnek veti alá, amely különleges színezetet ad a kialakított dallamvonalaknak, leginkább a váltakozó dúr és moll jellegű fordulatoknak köszönhetően.

Az első dal kilenc hangból álló, *d-esz-e-f-g-a-b-h-c* hangsorában a kisszekundok mellett két nagyszekundot helyez el, ezzel két kromatikus egységre bontva a skálát. A teljes hangsor majd csak az énekelt strófákat követő két klarinét frázisaival együtt bontakozik ki. A harmadik klarinét egész tételen átívelő tremolójának *cisz-gisz* hangjai a hangsor *d-a* tengelyének váltóhangjai. A hangszeres effekt a tűzhely mellett elpihenő macska dorombolásának szép megjelenítése. (18. kottapélda).



18. kottapélda. Az *Aludj, macska* első strófája és hangszeres közjátéka.

Stravinsky a második dal énekelt szólamának hangsorát már önmagába véve is tízhangúra bővíti: *d-disz-e-f-fisz-g-a-h-c-cisz*. A tizenkéthangú sor eléréséhez mindössze a *gisz* és a *b* hang hiányzik, ezek majd a végig harmonizált negyedik strófa alapját biztosítják a hangszeres kíséretben. Érdekessége a dalnak, hogy a megelőző strófák csak zárzataikban kapnak ellenpontot, azonkívül a klarinét lényegében az énekszólam megerősítésére szolgál. (19. kottapélda).



19. kottapélda. A *Macska a kemencén* első strófája.

A következő tétel dallamának modális dór hangsora ugyan világos helyzetet teremt, azonban a kíséret kvartjainak ellenpontjával már könnyedén vezethet olyan elemzésre, amely nem feltétlenül függ össze a komponista szándékával. A cél mindenképp egy teljesen kromatikus hangsor elérése. (20. kottapélda).



20. kottapélda. A *Tente-tente* dallamkezdeté és a kíséret kvartjainak ellenpontja.

A bitonalitás fogalma gyakran megjelenik Stravinsky műveinek elemzésével kapcsolatban, habár önmaga nem sokszor használja a terminológiát, miközben a tonalitással kapcsolatos viszonyáról rendszeresen nyilatkozik. A különféle hangnemek párhuzamos alkalmazásának más lehet az eredője. Egyfelől jelentheti a zenei ábrázolás szándékolt eszközét, ahogy ezt meg is jegyzi a *Petruska* bitonális szakaszaival kapcsolatban:

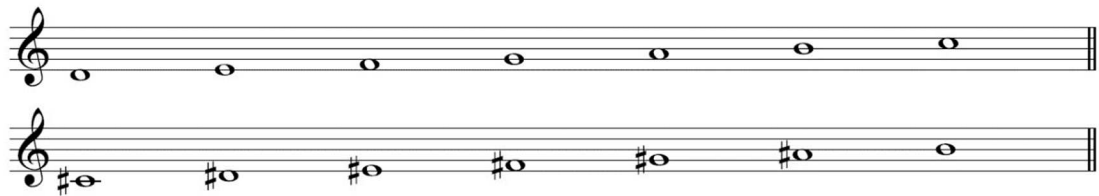
A második kép zenéjét bitonálisan fogalmaztam meg, Petruska így sértegeti a közönséget, és azt akartam, hogy a befejezésben a trombiták két hangnemben szóló párbeszéde érzékeltesse: Petruska szelleme még mindig sértegeti a közönséget.¹³

Másfelől alkalmas a modális hétfokú hangsor kromatikus körberajzolására, de nem váltóhangokkal, nem alterációkkal, hanem a hangsorok diatonikus alkotórészeinek megtartásával. Ez a meghatározás a Bartók által használt polimodális kromatika fogalmához áll a legközelebb, aki saját példáin kívül éppen Stravinskyt említi meg a téma tárgyalása kapcsán:

¹³ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 136–137. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 112.

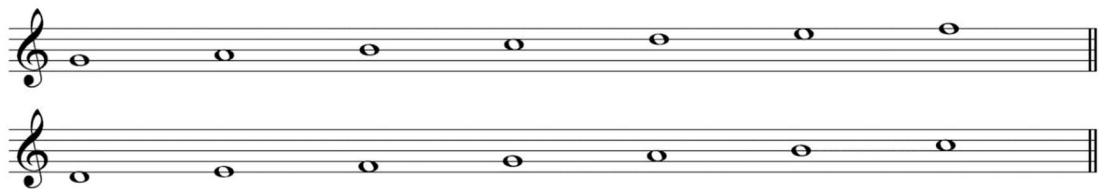
Egyébként Stravinsky és a magam zenéjének elég számottevő része úgy néz ki, mintha bitonális vagy politonális lenne. Ezért a politonalitás úttörői Stravinskyt politonalista-társuknak tekintették. Stravinsky azonban nyomatékosan tagadja ezt a tényt, még olyan külsőségekben is, mint az ortográfia.¹⁴

Tehát a harmadik dal *d*-re épülő dór dallama a kíséret *cisz*-alapú mixolíd hangsorával kiegészülve hoz létre kromatikus egységet, amelyben az *f* és a *h* biztosít közös tengelyhangokat. Ezáltal a modális dallam egyfajta árnyékhangsort kap a tétel egészében. (21. kottapélda).



21. kottapélda. Dallam és kíséret hangsora a *Tente-tente* című dalban.

Az utóbbihoz némileg hasonló elv érvényesül a negyedik dalban is úgy, hogy az a ciklus befejezésével mégis a letisztultság és az egyszerűsödés érzetét keltse. A polimodalitás tulajdonképpen teljesül, de már nem kromatikus kiegészítés szerint. A szorosan együtt mozgó dallam és homofon kísérete ugyanazokat a fehér billentyűs hangokat használja, viszont két különböző alapon. Míg az énekszólam – és az azt megerősítő egyik klarinét – *g*-mixolídban van, addig a kísérő szólamokat betöltő másik két hangszeres *d*-dórban. A befejezés záróhangközéként is a két alaphang által létrehozott kvartot hallhatjuk. (22. kottapélda).



22. kottapélda. Dallam és kíséret hangsora a *Mije van a macskának?* című dalban.

¹⁴ Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.): 161–184. 171.

1. 2. 2. 3. 3. 4.

Motivikus azonosságok is világosan felfedezhetők a *Macskabölcsődalok* tételei között. Ugyan a szűk ambitusú dallamok a *Pribautkit* éppúgy jellemzik, olyan markáns fordulatot nem találhatunk, amely valamilyen módon az összes dalban megjelenik. Azonban az altatók dallamainak mindvégig jellegzetes részét képezi egy három-, négyhangos, szekund- és tercépítkezésű motívum, illetve ennek különféle permutációi.

Az *Aludj, macska* énekszólama a kisszekundot követő kisterc motívummal indul, hogy tömören kibontott frázisa annak nagyszekund-nagyterc variánsával érjen véget. Ez a zárómotívum kerül kiegészítésként a strófikus ismétlés elejére is,

¹⁵ White, *Stravinsky*, i.m., 533.

¹⁶ I.m. 235-236.

3. *Macskabölcshódalok* – altatók macskákkal

finoman elmosva a kezdetek azonosságának érzetét. Stravinsky a *Pribautki* első dalában az ismétlések egybefűzésének hasonló megoldásával él. (24. kottapélda).

1. 

Спи, котъ, на пе- чкъ, на вой-лоч-къ,
Dors sur le poêle, bien au chaud, chat

2. 

Лап-ки въ го-ло вкахъ, Ли-ся шуб-ка на пле-чахъ.
la pen-du-le bat; ell' bat, mais pas pour toi.

24. kottapélda. Az *Aludj, macska* első és második strófájának kezdete.

Az *Aludj, macska* hangszeres köz-, és utójátékában még a klarinétok szólamának beléptetésével is a strófikus megfeleltetés ellen dolgozik. Míg előszörre a két klarinét egyszerre indul, a második szakaszban egy ütem eltolással jelennek meg. A közjáték visszavezető frázisa az utójátékban két hang után abbamarad, nyitva hagyva a tételt a második dal folytatása felé. (25. kottapélda).

1. 

2. 

25. kottapélda. Az *Aludj, macska* első és második hangszeres közjátékának szólambelépései.

A *Macska a kemencén* hangsorából kialakított, egymást kerülgető dúr és moll jellegű dallami fordulatok is szorosan kötődnek a szekund-, tercépítkezésű motívumokhoz. Akárcsak a *Tente-tente* dór dallamvonalának szerkesztésében, amely kizárólag az említett motívum variánsait, bővítéseit tartalmazza, ezáltal szinte felsorolását kapjuk a lehetséges összes változatnak. (26. kottapélda).

2. M. M. ♩ = 88. [*sempre* = ♩]

Котъ на пе - чи Су - ха - ри тол - четъ,
Le chat, dans un coin, casse des noi - settes;

3. M. M. ♩ = 96. [*sempre* = ♩]

Ба - юш - ки - ба - ю, при - ба - ю - ки - ва - ю...
Do - do, l'en - fant do, l'en - fant dor - mi - ra bien - tôt...

Качъ, качъ, привезеть о тецъ ка - лачъ, Ма - те - ри сай - ку,
Au - jour' hui, le chat a mis son bel - ha - bit gris, pour fair' la chass;

26. kottapélда. A Macskabölcshódalok második és harmadik tételének kezdete.

3.2. Az orosz népi többszólamúság

A *Mije van a macskának?* utolsó dalában ugyan felfedezhető a fentebb tárgyalt motívum, dallami szerkezete azonban sokkal kevésbé érintett konstruktív eszközöktől, inkább autentikus orosz népdalokkal és azok bizonyos típusú feldolgozásával mutat rokonságot. Az egyszerűbb faktúra és forma a népi szöveg szimmetrikus kérdezz-felelek játékhöz is szorosan kötődik, amely az ismétlődő strófikus szerkezetben oly tisztán jelentkezik. (27. kottapélда).

M. M. ♩ = 69.

1. У ко - та, ко - та Ко - лы - белъ - ка зо - ло - та
 2. У ко - та, ко - та И по - ду - ше - чека бѣ - ла
 3. У ко - та, ко - та И пос - те - ло - шака мя - гка
 4. У ко - та, ко - та О дѣ - я де - чко теп - ло

1. *Ce qu'il a, le chat, c'est un beau ber - ceau qu'il a;*
 2. *Ce qu'il a, le chat, c'est un coussin blanc qu'il a;*
 3. *Ce qu'il a, le chat, c'est un tout fin drap qu'il a;*
 4. *Ce qu'il a, le chat, c'est un chaud bon - net qu'il a;*

1. А у ди - тят - ки мо - во И по - луч - ше то - во.
 2. А у ди - тят - ки мо - во И бѣ - лѣ - е то - во.
 3. А у ди - тят - ки мо - во И по - мя - гче то - во.
 4. А у ди - тят - ки мо - во И те - плѣ - е то - во.

1. *mon en - fant à moi en a un bien plus beau que ça.*
 2. *mon en - fant à moi en a un bien plus blanc que ça.*
 3. *mon en - fant à moi en a un bien plus fin que ça.*
 4. *mon en - fant à moi en a un bien plus chaud que ça.*

27. kottapélда. A Macskabölcshódalok utolsó tétele, a *Mije van a Macskának?*

Richard Taruskin egészen odáig megy, hogy maga a dallam több lehet, mint öntudatlan népi emlék, és bár nincs konkrét népdalra bizonyítéka, véleménye szerint éppen elegendő lehet Stravinsky elméleti ismerete egyes orosz népdalok tulajdonságait illetően. A fehér billentyűs feldolgozást, a kromatikus díszítések nélkülözését is az etnikai hiteleség jegyében teszi, állítja Taruskin. A feldolgozás módját ugyanezen indokok alapján leginkább Balakirev ötven évvel korábbi népdalharmonizációhoz hasonlítja. A klarinétok szólamkezelését is innen eredezteti olyan, a homofon-polifon többszólamúság határán egyensúlyozó anyag használatával, amelyben az egyik hangszer – de nem mindig ugyanaz – a dallammal unisono játszik, a többi pedig hol azonos hangon találkozik, hol egymás ellenpontjaként jelenik meg. Ezt a meghatározást az orosz népi többszólamú kórusok szólamvezetésének sajátosságaihoz köti. A dal különleges disszonanciahasználatát szintén ide kapcsolja.¹⁷

Stravinsky sem állítja, hogy korábbról nem ismert volna orosz népdalgyűjteményeket, épp ellenkezőleg. A *Renard* és *Les Noces* lehetséges népzenei forrásaira hivatkozva meg is jegyzi:

Természetesen jól ismertem Csajkovszkij és Ljadov kitűnő orosz népdalgyűjteményét s Rimszkij-Korszakov többé-kevésbé jó kiadványait. Ha nem támaszkodtam is közvetlenül erre a dallamkincsre, azért kétségtelenül hatással volt rám.¹⁸

Ugyan Balakirev kötetét itt nem említi, máshol utalást tesz rá, hogy egyszer látta Balakirevet és elmeséli, milyen benyomásai voltak vele kapcsolatban.¹⁹

Közelebb kerülünk a valósághoz Papp Márta orosz népdalokkal foglalkozó tanulmánya által, amelyben részletesen taglalja a különböző népdalgyűjtemények forrásait, tulajdonságait, köztük Balakirevét is.²⁰ Mindenekelőtt meg kell említenünk idevágó gondolatát, miszerint:

¹⁷ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1175.

¹⁸ Igor Stravinsky and Robert Craft: *Memories and Commentaries*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1981): 97. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 143.

¹⁹ Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, i.m., 45.

²⁰ Papp Márta: *Orosz kerékvágás. Tanulmányok az orosz zenéről*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.): 7–34.

Balakirev személyében először vállalkozott komoly kvalitású, professzionális muzsikusra, hogy hiteles paraszti forrásból gyűjtsön népzenei és a dallamok belső zenei logikájával egyező zongorakísérettel lássa el őket. [...] Balakirev első népdalgűjteménye óriási hatást tett a kortársakra és az utókorra, több szempontból is. Elindította a professzionális orosz zeneszerzők népdalharmonizálásait és népdalkiadványait; az ő nyomába lépett Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov és Ljadov; mindannyian súlyt fektettek arra, hogy a népdalokat lehetőleg hiteles formában közöljék, s mindannyian törekedtek a Balakirev-féle újszerű, a népi dallam belső zenei logikáját tiszteletben tartó feldolgozásmódra.²¹

Stravinsky tehát éppen azon zeneszerzők népdalgűjteményét említi, akik feldolgozásaik közvetlen mintáját Balakirevtől kölcsönözték. Fontos megjegyezni, hogy Kodály is mintaként tekintett Balakirev munkáira, ahogy arról 1907-ben Bartóknak írott levele tanúskodik.²²

Papp Márta meghatározza Balakirev feldolgozásainak általános vonásait. Népdalharmonizációinak legfontosabb jellemzője, hogy mindig a dallam sajátosságaiból indul ki, a kíséret szólamszerkesztését, harmonizálását, ritmusát ez alapján hozza létre. Döntően a többszólamú népzene mozzanatára épít, gyakoriak a szekundsúrlódások, tercelések, kvart- és kvintpárhuzamok, illetve a különös oktáv-unisono szakaszok. Utóbbiak a fődallamból időnként kiváló, majd visszatérő mellékszólamok alkalmazásának eredménye. Balakirev népdalainak többségét volgai hajósoktól gyűjtötte, figyelmét különösen a hajóvontatók kóruséneke ragadta meg, amely szép példája a sajátos orosz népi többszólamúságnak.²³

Papp Márta összefoglalása minden ponton megegyezik Taruskin megállapításaival, amelyeket a *Macskabölcöldalok* utolsó tételével kapcsolatban tesz. Tovább erősíti Taruskin feltételezését, hogy az efféle többszólamúság eredője a népi kóruséneklés. Stravinsky pedig az itt használt technikával kibővítette az orosz népi mondókák feldolgozásának lehetőségeit.

²¹ I.m. 30.

²² „Tanulságos volna megvételni Balakirew 40 orosz népdalát. [...] A harmonizálása kissé hasonló a mienkhez, [...] másrészt látnák a népek, hogy nemcsak 1000-ével lehet népd[al]-t kiadni.” Eörsze László: „Bartók és Kodály levelezése”. In: Uő. (szerk.): *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. (Budapest: Osiris, 2000): 266.

²³ Papp Márta: *Orosz kerékvágás. Tanulmányok az orosz zenéről*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.): 26–30.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

4.1. A szkomorok-színház, avagy az orosz *commedia dell'arte*

Korábban már szó esett róla, hogy 1914 nyarától Stravinsky régi nagy terve, a *Les Noces* szövegkönyvének kialakításán dolgozott és népköltészeti anyagokat keresett hozzá Afanaszjev, Zaharov és Kirejevskij gyűjteményében. Utóbbiban lelte meg azokat a hagyományos lakodalmi énekeket, rigmusokat, mondókákat, amelyek összefűzésével a parasztlakodalmak tipikus epizódjainak sorozatát szerkesztette meg. Mi több, összefüggő zenei anyagának tánckantáta formájára, színpadi adaptációjára is az említett gyűjtemények forgatása közben talált rá.¹ Stravinsky elmondása szerint a *Les Noces* zenéjének első vázlatain 1914 elejétől dolgozott és már ekkor tisztán kialakult benne a mű általános formája is.² Tehát a zenei anyag alapötletei, kidolgozása már a végleges szöveg ismerete előtt foglalkoztatta a zeneszerzőt. Később az sem volt célja, hogy a szöveget egységes, valódi történetté rendezze.

A *Renard* esetében ez fordítva történt. Afanaszjev kötetében kutatva fedezte fel a *Pribautki* szövegtípusait. A mondókákból alkotott dalok megalapozták az oly sokféle kibontási lehetőséget tartogató játékdalok műfaját. Szorosabb összefűzésükre, egymásból zeneileg következő tételek ciklusára a *Macskabölcsődalok* szolgáltatt példát. Hogy az orosz népi szövegek nagyobb lélegzetű történetet alkossanak – akár egymással szemben álló zenei anyagok megjelenítésével –, ez már túlmutat a dal műfaján és Stravinsky esetében színpadért kiált.

A *Renard* abban különbözik a *Les Noces* tervszerűen felépített, tematikusan összefüggő zenei cselekményétől, hogy alapját éppen az egymástól különböző típusú dalok tökéletes összevarrása jelenti. A szövegkönyv 1915 eleji elkészülte után a komponálás is egy *pribautka* megírásával kezdődött, ez ráadásul a darab utolsó harmadában foglal helyet.³ Stravinsky egészen pontosan így fogalmaz: „Két művel foglalkoztam akkoriban: *A lakodallommal* [*Les Noces*] és egy darab első vázlatával,

¹ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 115.

² Igor Stravinsky & Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. (London: Faber & Faber, 1959): 47.

³ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 119–120.

amelyből később *A róka (Renard)* lett”.⁴ Mindezek okán nem maradhat el, hogy némi betekintést nyerjünk ebbe a nagyobb lélegzetű műbe, noha kilép a műfaj keretei közül.

Mindkét színpadi alkotás más, nem hagyományos műfaji besorolást kap Stravinsky meghatározásában. A *Les Noces* partitúrájának alcíme szerint „orosz koreografikus jelenetek énekkel és zenével”.⁵ Önéletrajzi kötetében jelmezes divertimentónak, falusi lakodalmat megjelenítő kantátának, énekes táncjátéknak aposztrofálja.⁶ Hasonlóan hosszú alcímmel jelentkezik a *Renard* kottakiadásának elején is: „Burleszk történet a rókáról, kakasról, macskáról és kecskéről, színpadi énekekre és játékokra”.⁷

Két énekkel és hangszerekkel kísért pantomimról van tehát szó, hiszen az énekesek egyik esetben sem a színpadi cselekmény kibontakozásának szereplői. A meghatározott szerepek nem azonosíthatók velük, tulajdonképpen a vokális szólamok a zenekar részét képezik, velük együtt kell láthatóknak lenniük a színpadon, ahogy Stravinsky meg is kívánja mindkét mű előadása kapcsán.⁸ Némileg hasonló helyzetet teremt *A katona története* esetében is, amelynek meséje szintén Afanaszjev gyűjteményéből származik. A prózai szereplők mellett a zenészeknek is látszódnia kell a színpadon, de csak azzal céllal, hogy mintegy részt vegyenek a színpadi cselekmény együttesében.⁹

Alapvető különbséget mutatnak azonban a partitúrák elején szereplő „jelenetek” és a „történet” kifejezések. A második esetében joggal feltételezhető, hogy tartalmaz valamilyen drámai, de legalábbis epikus cselekményvázlat. Felvetődik a kérdés, hogy esetleg a *Renard* mégis az opera műfajához állna közelebb. Éppen ellenkezőleg, Somfai László egyenesen antioperának nevezi és így fogalmaz róla:

A későromantikus opera-mítoszt és annak műfajait határozottan nem kedvelő, ám a zenés színpadot nagyon szerető és kifogyhatatlan leleménnyel művelő Stravinsky egyik eredeti, s a partitúra zenei értékének hála, maradandó vegyesműfajú darabja.¹⁰

⁴ Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 56.

⁵ Igor Stravinsky: *Les Noces*. (London: Chester, 1922).

⁶ Stravinsky, *Életem*, i.m., 52.

⁷ Igor Stravinsky: *Renard*. (London: Chester, 1928).

⁸ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 122.

⁹ Stravinsky, *Életem*, i.m., 97.

¹⁰ Somfai László: „Igor Stravinsky: A róka.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1978/2 április-július*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 88–95. 88.

Stravinsky is fontosnak tartja megjegyezni: „Nehogy *A rókát* összetévezzék valami operával”.¹¹ Már *A Csalogány* 1914-es bemutatása kapcsán is kifejti, hogy műve nem opera, inkább zenés tündérmese.¹²

A Renardban felhasznált különböző szövegtípusok eltérő zenei megvalósítása már önmagában is vegyesműfajú darabot eredményez. Nem feltétlenül mellőzi az operai elemeket, de a feldolgozás és a színpadi adaptáció eredete Borisz Aszafjev szerint egészen máshoz köthető. Aszafjev feltételezésének kiindulópontja Stravinsky megjegyzése a partitúra élén:

A *Renard*-t bohócoknak, táncosoknak és akrobatáknak kell előadniok, lehetőleg emelvényen, mögötte a zenekarral. Színpadi előadás esetén a függöny előtt kell játszani. A színészek egész idő alatt a színpadon maradnak. A kis bevezető induló kíséretével együtt vonulnak be és hasonlóképp vonulnak ki. A szerepek némák. Az énekesek (két tenor és két basszus) a zenekarban foglalnak helyet.¹³

Aszafjev a középkori orosz vándorénekesek, a szkomorokok előadásaihoz hasonlítja Stravinsky elképzelését. Ők a régi orosz színház megtestesítői, amelynek főszereplője egy afféle keleti harlekin. Táncol, énekel, hangszeren játszik, prózát mond, miközben szatirikusan mókázik, ironizál, gúnyolódik, groteszk helyzeteket teremt, különböző játékokkal és bolondozásokkal szórakoztatja közönségét. Ráadásul a szkomorokok előadásuk közben gyakran állatokat ábrázoló maszkokat viseltek.¹⁴

Richard Taruskin úgy gondolja, hogy a *Renard* műfaji sajátosságait az orosz hagyományokra vonatkoztatni egyszerre helyes és téves következtetés. A félreértelmezés legfőbb indokát elsősorban nem is abban látja, hogy Stravinsky sem a darab kapcsán, sem máshol nem hivatkozik a szkomorok-színház inspirációjára. Sőt, egyetért abban, hogy a partitúra általános megjegyzéseiben a zeneszerző több olyan félreérthetetlen utalást tesz, amelyekben az orosz művészet és színház ismerői

¹¹ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 122. Magyarul megjelent: Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 133.

¹² Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 202–203.

¹³ Igor Stravinsky: *Renard*. (London: Chester, 1928.) J.W.C. 60a. Magyarul megjelent: White, *Stravinsky*, i.m., 219.

¹⁴ Boris Asaf'yev: *A Book about Stravinsky*. Transl. Richard F. French. (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982): 100.

– köztük Aszafjev is – egyértelműen e vándorszínház jellegzetes hagyományainak újraélesztését láthatják. Azonban Stravinsky a hagyományt nem újraalkotja, hanem kitalálja.¹⁵ A helyzet igencsak hasonlatos a *Les Noces* narratívájának megalkotásához, erről Stravinsky egyértelműen fogalmaz:

A színjátékot „divertimentónak” szántam, ezt a nevet is adtam neki. Eszembe sem jutott a parasztlakodalmak szokásait rekonstruálni, néprajzi szempontok nemigen érdekeltek. Magam akartam a színpadon valamiféle szertartást létrehozni, s ehhez szabadon és bőven felhasználtam azokat a falusi szokásokat, melyekkel évszázadok óta a házasságot ünneplik Oroszországban. Inspirációt merítettem belőlük, de fenntartottam magamnak a teljes szabadságot, hogy úgy használjam fel őket, ahogy nekem a legjobban megfelel.¹⁶

A legvalószínűbb – ahogy a *Les Noces*, úgy a *Renard* összefüggésében is –, hogy Stravinsky tudhatott bizonyos hagyományokról, amelyekre saját műfaját építette. Az sem kizárt, hogy a *Renard* esetében élt a szkomorok-színház egyes elemeinek felhasználásával, de mindezt csakis az általa megkívánt és kialakított cél érdekében tette, ami nem más, mint a különböző népi szövegek alkotta dalok színpadra eszközölése és nagyformába integrálása. Mi sem tanúskodik jobban Stravinsky kreativitásáról és művének belső erejéről, hogy oly sokan megcsodálták és elfogadták, történetileg hitelesnek gondolták benne egy tradíció feltámasztását.

A szkomorok-színház átalakult hagyományai még a XIX. században is megjelentek a falusi, vásári multságok részeként. Arra is van példa, hogy e későbbi idők szkomorokjai császári vagy hercegi udvarokban hangszeres kísérettel énekeltek vagy meséket mondtak. Szerepük mindenhol eltérő volt.¹⁷ A források számos dolgot említenek arról, hogy különböző helyeken milyen történetek alkották a szkomorokok előadásait, állatmesékről azonban nem számolnak be. Ahogy arról sem, hogy Afanaszjev meséi között lenne olyan, amelyek vándorénekesek műsorán szerepelt volna. Az a tény, hogy állatjelmezeket viseltek sokkal inkább jelent utalást a

¹⁵ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 1238–1239.

¹⁶ Stravinsky, *Életem*, i.m., 97.

¹⁷ Elizabeth A. Warner: *The Russian Folk Theatre*. (The Hague: Mouton, 1977): 188.

kereszténység előtti idők, a pogány Oroszország papjaira, sámánjaira, hitelesítve ezzel saját mondandójukat.¹⁸

4.2. Cimbalom a guszli helyett

A legszorosabb köteléket a tradicionális és a Stravinsky által kitalált műfaj sajátosságai között vitathatatlanul egy hangszer jelenti. A középkori keresztény krónikák beszámolói – és sok esetben képi ábrázolásai – szerint a szkomorokok hangszeres kíséretének szerepét minden esetben a guszli töltötte be, ezen játszva adtak elő énekelt vagy prózai meséket, eposzokat.¹⁹ A guszli általában trapéz alakú orosz pengetős hangszer, Bizáncból származtatják, eredetileg zsoltáréneklés kíséretéhez alkalmazták. A guszli közös eredetű rokonhangszere a pszaltérium, amely eredeti funkcióját megtartva jutott el a nyugati kereszténység használatába.²⁰ Stravinsky a guszlit jelöli meg a *Renard* egyik inspirációjaként:

A róka egy másik ihletője a guzla volt, ez a rendkívüli hangszer, amelyet a darab befejező részében a kecske szólaltat meg, a zenekarban pedig több-kevesebb sikerrel a cimbalom utánoz. Napjainkban múzeumi tárgy a guzla, de már pétervári gyerekkoromban is ritkaság volt. [...] Egy napon, 1914 vége felé első ízben hallottam cimbalmot egy genfi vendéglőben és úgy véltem jó lesz a guzla pótlására.²¹

Mindenekelőtt fontos leszögezni, hogy a zeneszerző által említett guzla egy balkáni egyhúros vonós hangszer. Taruskin szerint nincs kétség afelől, hogy Stravinsky idős korában is a guszlira gondolt, csupán elírásról van szó. Ennek eredete már jóval korábbról származik és tulajdonképpen Ramuznek köszönhető, aki az 1917-es kottakiadás orosz szövegének francia fordításában guzlának használja a hangszer nevét. Az időskori riportkönyv szerkesztője, Robert Craft pedig – nem beszélvén oroszul – a téves francia fordítást hívja segítségül.²²

¹⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1239.

¹⁹ Nikolai Findeizen: *History of Music in Russia from Antiquity to 1800, Vol. 1.* (Bloomington: Indiana University Press, 2008): 113–136.

²⁰ Farkas Gyöngyi: *A cimbalom története.* (Budapest: Gemini, 1996): 16.

²¹ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 119–120. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 130–131.

²² Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1251.

A hangszertörténeti írások rendre felhívják a figyelmet a cimbalom és a pszlatérium rokonságára. Így nem kérdés, hogy a guszlival is számos egyezőséget mutat. Hogy Stravinsky véletlenül éppen a *Renard* komponálását megelőzően ismerkedett meg a cimbalommal és annak kiváló magyar játékosával, megoldást kínált az önmaga által felvetett műfaji sajátosságok egyik legfontosabb részletére. De ennél még többet is jelentett számára, amelyről így nyilatkozott:

Egy genfi étteremben akkoriban egy kis vonószenekear játszott, s a hangszerek között volt egy cimbalom is, melyen kiválóan játszott egy magyar művész, Rácz Aladár, akiből azóta igen megbecsült virtuóz lett. Beleszerettem a cimbalomba, nagyon tetszett egyszerű és telt sonoritása s a muzsikusz közvetlen kapcsolata a húrokkal – ujjai között tartott pálcikákkal játszott a húrokon –, de még a hangszer trapéz alakja is. Szerezni akartam egyet magamnak, és megkértem Ráczot, segítsen, érdeklődjék genfi kollégáinál. Csakugyan ajánlott egy öreg magyart, aki eladta nekem egyik hangszerét. Nagy boldogan Morges-ba szállítottam, s hamarosan annyira megtanultam játszani rajta, hogy megkomponálhattam a Róka kis zenekarába beállított cimbalom szólását.²³

Elmondása szerint tehát megtanult és megszeretett a hangszeren játszani és a *Renard* egészét – ahogy rendszeren zongorán – most két verővel a kezében cimbalmon komponálta meg.²⁴ Azon túl, hogy a hangszer valódi rajongójává vált, szinte egy modern szkomorok alakult belőle, aki saját hangszerén találta ki előadását.

A *Renard* cimbalomszólama a mű egészének egyformán jelentős része, igazi kihívást jelent a hangszeren játszó számára. Összetett feladat, amelyet a kotta legjegyzése sem könnyít meg, ugyanis Stravinsky kétsoros leírása legtöbbször a jobb és a bal kéz használata szerint tagolódik. Eszerint Stravinsky saját kézrendjét követi, ami nem feltétlenül egyezik meg más játékosok metódusával – a zongoristák egymástól különböző ujjrendjeihez lehetne hasonlítani –, így inkább nehézséget okoz a kottaolvasás során.

Később a *Renard* bemutatója kapcsán Rácz Aladárt kérték fel a cimbalomszólam eljátszására. Ő azonban annak nehézségeire hivatkozva, illetve, hogy megtanulása oly sok időt venne igénybe, hogy az más muzsikusi szolgálatainak

²³ Stravinsky, *Életem*, i.m., 59.

²⁴ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 120.

abbahagyására kényszerítene, visszautasította a lehetőséget. Végül egy francia cimbalmos vállalta a feladatot. Stravinsky nem sokkal a *Renard* után komponált *Rag-time* című művének szólistája számos alkalommal Rácz Aladár volt.²⁵

Nem mellékes megemlíteni, hogy Stravinsky más műveiben, köztük a *Les Noces* egyik elvetett hangszerelésében két cimbalmot is szeretett volna alkalmazni, ám részben a képzett játékosok hiánya ezt megakadályozta. A zeneszerző még időskori nyilatkozatában is felhívta a figyelmet a mesterszintű cimbalomoktatás fontosságára. Nem tudhatta, hogy a budapesti Zeneakadémián ekkor már éppen Rácz Aladár az, aki a kortárs cimbalommuzsika generációteremtő előadóit oktatja.

Semmiféle pótlék, semmiféle rajkszöggel vagy más módon preparált zongora nem helyettesítheti a cimbalmokat, márpedig ezek ritkasága az előadás egyik legfőbb akadály. Kezdjük azon, hogy ritka állat, és még ritkább a szelídített (mármint az, amelyen kottaolvasó emberek játszanak); arra, hogy az ember e fajtából kettőt is foglyul ejtsen, majd befogjon hozzájuk egy pár megbízható játékost, alig van valami esély, ennek valószínűsége csak a zoológusok esélyeihez mérhető a Chi-Chit és An-Ant illetően. De hangzása olyan megnyerő, hogy rá kellene beszélni egy, a zenei vadállatok megóvására alakult társaságot, lásson el egy iskolát ezzel a hangszerrel, valamint ösztöndíjjal, hogy tanulhassanak rajta játszani. A zene oly rugalmasan pattog, oly finoman csillog, amikor filcütőkkel tagolják, majd erőteljesebbé és biliárdgolyószerűen tömörre válik, mihelyt faütőkkel szólaltatják meg, amit általában jobban kedvelek.²⁶

4.3. Stravinsky, mint Afanaszjev szerzőtársa

Stravinsky vázlatfüzetei ékes bizonyítékát adják annak a bonyolult és összetett folyamatnak, hogy a pribautkákból alkotott dalok szándékától hogyan jutott el a teljes állatmesét feldolgozó színpadi műig. Nemcsak Afanaszjev szerkesztette kategorizálva az összegyűjtött szövegeket, de maga a zeneszerző is különböző címszavak alá helyezte az általa kiválasztottakat. A *Pribautki* komponálása előtt részletesen foglalkozott Afanaszjev kötetének azzal a fejezetével, amely az

²⁵ Kroó György: *Rácz Aladár*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 18.

²⁶ Stravinsky & Craft, *Themes and Conclusions*, i.m., 200. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 141.

állatmeséket tartalmazza. Gondos válogatásának eredményeként egy részüket a pribautkák, a többit a gyermekdalok címkéje alá csoportosította.²⁷

A *Pribautki* második dalának baromfiudvart megjelenítő szövege e válogatás következményeként vált a dalsorozat részévé. Ugyanez a csoportosítás tartalmazza azt a verset is, amit később a *Három gyermekmese* záródalaként használt fel. Stravinsky a *Három gyermekmese* mindhárom tételét állatokat megjelenítő szövegekre komponálta, de a harmadik mese, *A medve dala* egy hosszabb állatmese kiragadott eleme. A zeneszerző vázlataiból egyértelműen kivehető, hogy eredetileg a teljes történetet akarta megzenésíteni – már az ajánlását is megfogalmazta kisfiának, Soulimának – de úgy tűnik, hogy az egész mű kibontásához nem találta megfelelőnek egy újabb dalsorozat formai kereteit. Ráadásul jó néhány más, Stravinsky által pribautkaként megjelölt mondókéval együtt alkottak volna egy művet.²⁸

Ekkor fogalmazódott meg benne a teljes mesét kibontakoztató új műfaj gondolata, noha ebben a pillanatban már a *Les Noces* népi szövegeken alapuló nagyformájának megalkotásán fáradozott. Az új inspiráció kidolgozása eltérő kiindulópontja ellenére sem lehetett mentes a *Les Noces* egyes, már korábban elkezdett és jóval kiforrottabb, mégis készülőfélben lévő formai törekvéseinek átvételétől. De Stravinsky egyik kivételes alkotói vonása, hogy a kezébe került lehetőségeket képes egymás javára fordítani, kiváltképp, ha azok eltérő tulajdonságokat mutatnak. Csak akkor kezdett bele az új mű komponálásába, amikor ahhoz már elegendő mennyiségű különálló ötlettel és eszközzel rendelkezett. Ez alapján pedig még az is feltételezhető, hogy néhány, a *Les Noces* kompozíciós eljárásai során kialakított elemet a *Renard* megalkotásában tudott hasznosítani. Vagy éppen fordítva, a *Renard* komponálása során szerzett tapasztalatait a *Les Noces* javára kívánta kamatoztatni.

Stravinsky a *Les Noces* vázlatait félretéve 1915 elején végül nem *A medve dala* teljes meséjét kezdte feldolgozni, hanem éppen egy másik gyermekdalként megjelölt történetet, amelynek címe *Mese a kakasról, a rókáról, a macskáról és a kosról*.²⁹ Pontosabban ennek a szövegnek számos variánsát nézte át Afanaszjev kötetében, továbbá olyan történeteket keresett hozzá, ahol legalább valamelyik

²⁷ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Themes and Conclusions*. (London: Faber & Faber, 1972): 1246–1247.

²⁸ I.h.

²⁹ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 119.

címszereplő állat szerepel. Végül az eredeti történet minden változatát, de a hasonló anyagok jó néhány darabját is felhasználta készülő librettójához. Összefűzésükre sajátos, bár a népi szájhagyomány működésétől nem teljesen idegen technikát választott. A különböző történetek hasonlóságait alapul véve, azokból számára szükséges részleteket ragadott ki úgy, hogy a szereplők neveit, illetve a történetek néhány mozzanatát megváltoztatta bennük.³⁰

Ezek az átírások bizonyos szemszögből hitelesnek tekinthetők. Az állatneveket kizárólag Afanaszjev-mesék szereplőire cserélte,³¹ de a történetek átalakítása során is mindig egy másik mese részletét használta fel azok módosítására. Stravinsky megemlíti, hogy a komponálás megkezdésekor az elkészült szöveget túl rövidnek találta, ezért az egyik epizódot megismétli, a róka így kétszer csábítja el és kaparintja fogai közé a kakast.³² Vázlatai között megtalálható az a bejegyzés, ami azt bizonyítja, hogy az ismétléssel is Afanaszjev történeteinek egyik változatát emelte be művébe.³³ Zeneszerzői szándéka pedig elvitathatatlan: „Forma nem létezhet valamilyen »azonosság« nélkül”.³⁴

Stravinsky a fel nem használt róka-történetek egyikéből komponálta meg a *Három gyermekmese* első dalát. Míg *A medve dala* korábban teljes műre tervezett változatához kiválasztott pribautkák alkotják a *Renard* befejezésének groteszk humorát. A mese morális tanulságának komolyságát kiszámoló, mondókák skandalálásával elkendőző summázat az egyik legeggyértelműbb utalás a szkomorok-színház jellegzetes tulajdonságaira.³⁵ Az pedig, hogy Stravinsky terve megvalósításához olyan mesét választott, amelynek magját a róka és a kakas története jelenti, inkább annak az eredménye, hogy jóval több egyezést mutat a Nyugat-Európában is kedvelt mesékkel.³⁶

Stravinsky 1915 tavaszától 1916 nyaráig lényegében csak a *Renard* zenei anyagán dolgozott.³⁷ A háborús helyzet általában sem kedvezett színpadi művek előadásának, nemhogy bemutassanak egy speciális igényekkel rendelkező,

³⁰ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1248.

³¹ A kost később kecskére változtatta, ez Ramuz francia fordításának eredménye. Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 415.

³² Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 119.

³³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1257.

³⁴ Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, i.m., 24. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 336.

³⁵ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1267.

³⁶ I.m. 1248.

³⁷ White, *Stravinsky*, i.m., 219.

viszonylag rövid, ámde nagyobb együttest foglalkoztató alkotást. Azonban a szerencse mellé állt és mikor Stravinsky a *Tűzmadárt* vezényelve Párizsban járt, meglátogatta régi barátját, patrónusát, Edmond de Polignac hercegnőt. A hercegnő éppen olyan műveket szeretett volna rendelni az általa kedvelt zeneszerzőktől, amelyek szembe mennek a romantikus operai keretekkel és kisebb együttest foglalkoztatnak. A darabokat saját szalonjában kívánta bemutatni. Stravinsky élt az alkalommal és a *Renard* már elkészült particelláját ajánlotta figyelmébe, s bár állítása szerint akár nagyobb zenekarra is komponálhatott volna, majd húsztagú együttese tökéletesen megfelelt a zenei anyag kívánalmainak.³⁸

A megrendelés ellenére a *Renard* elkészültét nem követte közvetlenül bemutató, azonban a háború után végül Polignac hercegnő támogatásával került sor a premierre, Stravinsky *Mavra* című rövid vígoperájával együtt. Az 1922. június 3-án a Párizsi Operában tartott előadás díszleteit Mihail Larionov, a Gyagilev-társulat koreográfiáját a világhírű táncos húga, Bronyiszlava Nizsinszka készítette.³⁹

Már elhangzott, hogy a *Renard* formai sajátosságai a különböző dalok, pribautkák egymásmellé helyezésére épülnek. A történetmesélés drámai tulajdonságai azonban – miszerint az egyedi figurák cselekvéseit jelen idejű formában bemutató pillanatok a darab alapvető részét képezik – nem nélkülözhetnek operai elemeket. Stravinsky ugyan nem kíván operát alkotni, az énekesek hagyományos operai megszemélyesítését is kerüli azzal, hogy a táncos-bohóc akrobata szereplőket nem azonosítja szólamaikkal, de fontosnak tartja, hogy a szereplők bevonásával képeket, illetve párbeszédre alapuló jeleneteket hozzon létre.

Somfai László meglátásai alapvető útmutatót adnak arra nézve, mi alapján tagolódik a zenei folyamat pribautkák sorozatára és operaszerű szakaszokra. A pribautkák ábrázolják a tipikusan orosz falusi képeket, amelynek része a baromfiudvar megelevenítése, ahová az állatok szorult helyzetükből mindig visszatérve mulatságokkal, táncokkal adnak hangot örömüknek. A képek valódi kereteit adják egy nem csupán szimbolikus belső színpadnak. Itt láthatóak az emberi gyarlóságokkal felruházott, kevély kakas hiúságának és a ravasz róka hízélgésének jelenetei. Ezek tekinthetők commedia dell'arte epizódoknak, teret adva az operaszerű helyzeteknek.⁴⁰

³⁸ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 120–122.

³⁹ Stravinsky, *Életem*, i.m., 94.

⁴⁰ Somfai, *Igor Stravinsky: A róka*, i.m., 91.

A *Renard* jeleneteiben a pribautkák sorozata mintegy refrénszerűen, szabályosan váltakozva tagolják az opera jellegű szakaszokat, ahogy ezt az 2. táblázat ábrázolja.

A jelenet címe	A jelenet jellege	A jelent részei
Bevonulás		
Nyitókép - baromfiudvar	<i>Pribautka</i>	
1. csalogató	<i>Opera</i>	A kakas ariosója
		A róka csalogató éneke
		„Salto mortale”
1. segélykiáltás és megmentés	<i>Pribautka</i>	A kakas jajgatása
		A macska és a kecske indulója
		Hármas örömtánc
2. csalogató	<i>Opera</i>	A kakas ariosója
		A róka csalogató éneke
		„Salto mortale”
2. segélykiáltás	<i>Pribautka</i>	A kakas jajgatása
A kakas imája	<i>Opera</i>	
2. megmentés	<i>Pribautka</i>	A macska és a kecske megjelenése
		A róka könyörgése
		A róka megfenyegetése
Finálé	<i>Pribautka</i>	A róka megfojtása
		Záró örömtánc
Kivonulás		

2. táblázat. A *Renard* jelenetei.

Kivételt jelent ez alól a befejező szakasz, ahol a felgyorsuló események áradata kiszámolók, mondókák hajtogatásába csap át. Ugyanezen éles határok mentén elkülönülő részek a tempókülönbségek alapján is megfigyelhetők. A pribautkák kizárólag gyors, egyenesen virtuóz zenei anyagokat használnak, míg az arioso, félrecitativo típusú területek jóval lassabb, legfeljebb közepes tempójú dallamvezetésre adnak lehetőséget.

A különböző karakterű daltípusok egymáshoz varrása nagyon érzékeny feladatot jelent a zeneszerző számára, amelyet Stravinsky határozottan nem a találkozási pontok összeillesztése mentén alakít ki. Az átvezetések nélküli, éles formai vágások a *Renardnak* ugyanúgy sajátjai, mint az életmű megannyi

darabjának. Stravinsky olyan utat választ, ami az eltérő vonásokkal rendelkező daltípusok jellemzőinek ügyes keverésére épül.

Ariosói leginkább a *Pribautki* vagy a *Macskabölcsődalok* lassabb tempójú dalaihoz hasonlíthatóak. Líraiságuk ellenére is rendelkeznek a pribautkák feldolgozásának olyan tulajdonságaival, mint a szűkebb hangsorokra épülő, kis ambitusú dallamvezetés, a rövid motívumok ismételtetése, de rendre kiegészülnek az áriákra, recitativokra jellemző nagyobb hangközugrásokkal, illetve a ritmusok szélesebb skálájának alkalmazásával és dallami léptékükben is szélesebb ívet járnak be. Ezeket a tulajdonságokat Stravinsky akár még a humoros karakterábrázolás javára is tudja fordítani. Például a róka első csalogató énekében, ahol az apácának álcázott róka kis lépésekben mozgó, gregorián hangkészletű dallamával fogalmazza meg álságos bűnbánatra intését a háremnyi feleséget tartó kakasnak.

A pribautkák gyorsmozgású dallamvonalának hangterjedelme sokszor szintén kitágul. A szólamokra gyakorta jellemző, hogy egyhangon történő repetálásokról ugranak nagyobb hangközöket, majd az ugrások sorozatának füzérével alkotnak akrobatikus mutatványokat. A pribautkák énekszólamának diatonikus móduszai általában véve kromatikus váltóhangok kiegészítésével hoznak létre új hangsorokat, de Stravinsky ezeket szorosan egymás mellé állítva is szívesen ütközteti. A *Renard* pribautkái ritmikájukban sokkal összetettebbek, metrikus tagolásukban bonyolultabbak és jóval nagyon ívben teremtenek dallami frázisokat, mint az a korábbi dalok esetében megfigyelhető.

A hangszeres kíséret ugyancsak közös talajt biztosít a különböző területeknek. Azonos jellemzőként határozható meg, hogy míg a vonósok mindenütt leginkább a zene hangsúlyozásának, tagolásának és kísérő figuráinak adnak teret, addig a fa- és rézfúvósok egyenrangú szerepet játszanak az énekelt dallamokkal vagy ellen-dallamokkal. A cimbalom virtuóz anyaga pedig állandó jelenlétet biztosít az egymástól eltérő énekelt vagy hangszeres történeteknek.⁴¹

4.4. Dupla „salto mortale”

A rövid bevezető valamilyen módon már előrevetíti a pribautkák sorozatát. A táncos-bohóc akrobaták erre vonulnak be a színpadra. Ezt a hangszeres indulót Stravinsky

⁴¹ White, *Stravinsky*, i.m., 222.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

csak a teljes particella elkészülte után,⁴² tehát az egész mű ismeretében komponálta meg, kicsit az operanyitányok mintájára. Azonban nem a később hallható dallamokat, hanem a dalok sajátos műfaját idézi meg benne.

Egyszerű da capo forma, amelynek főrésze egyszólamú. A cirkuszi indulók ütemes nagydob-cintányér kísérete mellett a fagott két egyszerű hangsorból álló, újra és újra ereszkedő dallamát felütések tagolják. A felütéseket hoquetus-szerűen hangsúlyozzák a rézfúvósok, azokból kiindulva erősítik az egyszólamú dallam különböző részeit. Mint egy csoportosan előadott mondóka, amelynek szövegét mindig mások mondják együtt. (28. kottapéllda).

28. kottapéllda. A *Renard* bevezetőjének kezdete.

A trió hasonlóan játékos karakterű. Ismétlődő, diatonikus dallami frázisai egyszerűen harmonizáltak, a sorvégek hangsúlyozásának különbségeivel.

A nyitókép már valódi pribautka, ahol az énekesek szinte lefordíthatatlan népies-gyerekjátékos szövegeket hadarnak, leginkább az állatok hangját utánozva. Az egész jelenet alapsongását a mélyvonósok ritmikus ostinatója adja. (29. kottapéllda).

29. kottapéllda. A mélyvonósok ostinatója a *Renard* nyitóképében.

⁴² Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 122.

Erre épülnek a – főként a kotkodácsolás imitálásaként – váltakozó mennyiségű repetálásokkal sűrűn szőtt énekelt frázisok, vagy az egyszerű szimmetriákkal tagolt, csak hangsúlyozásukban különböző rövid periódusnyi dallamok. (30. kottapélda).

Куда, ку-да, ку-да, ку-да, ку-да!
 Ой ça, ой ça, ой ça, ой ça, ой ça?
 Oh Gott, oh Gott, oh Gott was wird aus mir?

По дай-те мнѣ с-
 Ой est il? A - me -
 Fangt ihn und bringt ihn

- го сю - да!
 - nez le moi!
 mir, bin hier!

30. kottapélda. A *Renard* nyitóképének kezdő énekelt frázisai.

Az énekesek zenei anyagát imitáló hangszeres szólamokon túl fokozatosan lépnek be az önálló hangszeres megnyilvánulások. Sorozatosan ismételt motívumaik egyre áthatóbb nyüzsgéssel telítik meg a hangzást. Majdnem mindegyik dallami frázis más diatonikus móduszbán, akár egymásra torlasztva jelentkezik. (31. kottapélda).

Fl. gr.
 Cor. ingl.
 Cl. piece. (Mib)
 Fg.
 Cor. (Fa)
 Tr. (Sib)
 Cimb.

stacc.
 bag. en cuir

31. kottapélda. A *Renard* nyitóképének torlasztott hangszeres motívumai.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

Stravinsky humorának bizonyítéka az egyik basszusénekes szólama, amely a mélyvonósok ostinatójához unisono csatlakozva éppen szólamazonosságával jelent feltűnő különbségét a többiekhez képest. (32. kottapélda).

B.II
И гу... и гу - жи - шко здѣ ся, И за... и за - рѣжемъ здѣ - ся,
lu p'tit' co - corde aus - si on l'a et i - ci on vous l'è - crè - o'ra
da ein Schnür - chen, stark und fein, um ab - zu - ste - chen, auf - zu - hän - gen,

Vla.
Vlc.
Cb.

32. kottapélda. A basszus szólam részlete a *Renard* nyitóképében.

A róka első csalogatója már a kis belső színpadon történik, amit a cimbalom függöny-futama indít. Hamisítatlan operajelenet, ahol az apácának öltözött róka a rudján trónoló kevély kakas bűnbánatára játszik, hogy lecsalogatva feloldozza őt a többnejűség bűne alól. A kakas ariosójának egyszerű dallama egy diatonikus tetrachord hangjaival indul, majd önmagát megcsodálva a nagyáriák oktávugrásának paródiájával mozdul el a róka üdvözlőjének kezdőhangja felé. (33. kottapélda).

Cimb.
Ped.

T.I.
Сижу на лу - бу, Си жу, домъ-стер-гу, Пѣ сню по-ю.
Je suis sur mon bu-ton, je garde la maison, j'i hant'ma chanson.
Von meiner War-te aus, sing ich in al - le Welt hinaus ich wahr'dies Haus.

33. kottapélda. A cimbalom függöny-futama és a kakas ariosója a *Renard* első csalogató-jelenetében.

Csupán egy visszatérő függöny-motívum után már a róka gregorián jellegű énekét halljuk. A hosszú, melizmatikus dal végig egyetlen *cisz* hangot jár körbe, lépésről lépésre felfedve a dallam modális-kromatikus alakját. A hangszeres kíséret szinte végig párhuzamosan mozog az énekszólammal. Egyedül a sorvégeket tagolják

a cimbalom tiszta kvintekre épülő futamai, illusztrálva a róka ájtatos alakoskodását. (34. kottapélda).

Cimb.

T. II

Я шла изъездныхъ пустынь, Не пи-ла, не ѣ-ла...
J'ai du fond des déserts, n'ai ni bu, ni mangé...
 Weit aus ö - den Wüste-nen komm ich her, bei dir zu sein.

T. II

Мно-го ну-жды пре-терпѣ(ѣ)ла; Те-бя, ми-ло-е ча-
Ai, souffert beaucoup d'mi-sère; j'suis i-ci, fils très cher,
 Ohn' Speis' und Trank von We-ges Mü'h'n krank, komm ich die See-le dein, be-

T. II

-до! Спо-вѣ- - - - - дать хо-тѣ(ѣ)-ла.
u fin d'vous con-fes-ser)*
 wah - ren vor ew'-ger Not und Pein.

34. kottapélda. A róka csalogató éneke és a cimbalom futamai a *Renard* első csalogató-jelentében.

A litániázás egy pillanatra megszakad és Stravinsky rövid interlúdium keretében reagáltatja a kakast, aki ugyan hangot ad kételyeinek a róka hitelességével kapcsolatban, ám hiúsága felülkerekedik rajta. Dal a dalban, ugyanúgy *cisz* hangról indítva, amelyben a nyitókép kotkodácsoló pribautkájának három sorát hallhatjuk viszont, izgalmas kontrasztot alkotva az eltérő zenei környezettel. Ez a kiragadott helyzet szinte olyan, mintha Stravinsky a *Pribautki* második dalát idézné, annak ismételt soraival, hangutánzó hangszeres fordulataival. (35. kottapélda).

Più mosso (Tempo I) ♩ = 126

ob.

Cimb.

T. II

(Пѣтухъ съ задоромъ)
(Le coq avec arrogance)
(Der Hahn witzig)

О, ма-(а)-ти мо-я, ли-си- - ца! Я не по-стил-
O ma-(a) donn' uell' mir' Re-nard, ces mo-o-o-
 Ach, ehr-würd'ger Va-ter, mir. ist's sehr leid, grad so un-ge-

Più mosso (Tempo I) ♩ = 126

Vlc.

arco

Cb.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

Fl. piccolo
Ob.
Fg.
Cimb.
T. I
- ся, не мо-ли - лся; Приди-вѣн-но - е вре - мя.
m'ries l'ajkycrois pas; re-passez voir une aut' fois.
- le - gen ihr kom - men seid. Hab' heut' lei- der wirk-lich nicht Zeit.
Vle.
Cb.

35. kottapélida. A kakas visszatérő pribautkája a *Renard* első csalogató-jelentében.

A csalogató-jelenet végén a kakas kisdobpergésre leugrik helyéről, a róka pedig elkapja. Így fordulunk el a belső színpadtól és következik a pribautkák sorozata. A kakas segélykiáltásának virtuozitása a legtöbbször 7/8-os metrum változó tagolási határaiban rejlik, amit hangszeres súlypontok erősítenek. A gyorsan szótagoló diatonikus dallamot repetált és kis lépésekben mozgó hangok alkotják, majd a folytatás szeptimet kitöltő kvart és tritónusz ugrásai egy kromatikusan billegő tengelyt hoznak létre. Így a tágabb hangközökkel tarkított szólam mégis megtartja szűk mozgásterét. (36. kottapélida).

T. I
По - не - сла ме - ня ли - са, По - не - сла пѣ - ту -
Ah! mon Dieu! mon Dieu! mon Dieu! Il me tir' par la
Oh, mein Gott, o du mein Gott, hilf doch, er macht mich
- ха, По - кру-тымъ бе-реж - камъ, По вы - со-кимъ го -
queue... Il me tir' par la queue, il dé - chir' mes ha -
tot, er zerrt mich, zer-beißt mich, er zer - fetzt und zer -
-рамъ. Въчу-жі - я зе - мли, Въ да - ле - кі - я стра - ны,
bits, il me lûch' - ra plus Qu'à trent' six lieues d'i - ci,
reißt mich, mein schö - nes Kleid, mein schö - nes Fe - der - kleid,
За три де - вять зе - мель, Въ тридца - то - е царст во, Въ три-де -
(trois et trois qui font six, et trois fois trois qui font dix, et trois
und verschleppt mich so weit, so weit - von hier, hat denn kei - ner
- ся - - то - - е го - су - дарст - во;
fois dix et six trent six!)
Mit - leid, Mit - leid mit mir?

36. kottapélida. A kakas segélykiáltásának dallama a *Renardban*.

A kakas jajgatásának pillanatában – amikor Stravinsky kivételesen a teljes zenekart foglalkoztatja – a kromatikus lépések már azonos harmóniatömbök alapját képezik, együttes kíséretét adva a tetőpontján megint repetáló énekszólamnak. Richard Taruskin ezen a ponton a *Sacre*-val rokon akkordstruktúrára hívja fel a figyelmet.⁴³ (37. kottapélda).



37. kottapélda. A kakas jajgatásának ismétlődő harmóniatömbjei a *Renardban*.

A folytatás pribautka karakterét főként a zenekari anyag határozza meg, úgy a macska és a kecske indulójában, mind a kakas kiszabadítása utáni hármas örömtáncban. Mindkettő alapvetően egyetlen rövid hangszeres témát foglalkoztat. A különbséget az jelenti, hogy az induló hangszeres témája szorosan egymáshoz fűzve vagy torlasztva ismétlődik, ezzel a szakasz egyetlen dallami motívumát alkotva, a táncjelenet témáját azonban Stravinsky kidolgozza és fugato-szerűen tetőpontig fejleszti. (38. kottapélda).

⁴³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1282.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

The musical score for measures 38-42 of *Renard* features the following parts and markings:

- Ob. (Oboe):** Measures 38-42. Measure 39 has a 7-measure rest. Measure 40 has a 7-measure rest. Measure 41 has a 7-measure rest. Measure 42 has a 7-measure rest.
- Fg. (French Horn):** Measures 38-42. Measure 39 has a 7-measure rest. Measure 40 has a 7-measure rest. Measure 41 has a 7-measure rest. Measure 42 has a 7-measure rest.
- Tr. (Sib) (Trombone):** Measures 38-42. Measure 39 has a 7-measure rest. Measure 40 has a 7-measure rest. Measure 41 has a 7-measure rest. Measure 42 has a 7-measure rest.
- Tr. (Sib) (Trumpet):** Measures 38-42. Measure 39 has a 7-measure rest. Measure 40 has a 7-measure rest. Measure 41 has a 7-measure rest. Measure 42 has a 7-measure rest.

Dynamic markings include *con sord.* (con sordina) and *mp* (mezzo-piano). Articulation markings include *come sopra* and *staccato*.

38. kottapélda. Az induló torlasztva és az első örömtánc fugató-szerűen ismételt témái a *Renardban*.

Az énekszólamok független periódusai időnként hol teljesen vagy részben idomulnak, hol éppen szembemennek a stabil keretet biztosító zenekari anyaggal. Ezzel a megoldással a dallamok részben pribautka jelleget, részben elbeszélő, recitatív alakot öltenek.

Stravinsky az egész jelenetet nyíltan rokonságba állítja a nyitóképpel úgy, hogy két konkrét dallamot is idéz belőle, ezáltal is biztosítva az azonos tematikájú karakterek áthidalását. Az induló sokszorososan ismételt frázisa a szakasz végén átalakul és felfedi egyezését a nyitókép hangutánzó témáinak egyik hangszeres motívumával. (39.kottapélda).

The musical score for measures 39-40 of *Renard* features the following parts and markings:

- Fl. picc. (Piccolo Flute):** Measures 39-40. Measure 39 has a 7-measure rest. Measure 40 has a 7-measure rest.
- Fl. gr. (Great Flute):** Measures 39-40. Measure 39 has a 7-measure rest. Measure 40 has a 7-measure rest.

Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Articulation markings include *staccato*.

39. kottapélda. A nyitókép és az induló hasonló frázisa a *Renardban*.

Majd ugyanezt helyezi át ellentémaként az örömtánc imitált dallamának kibontási folyamatába. Utóbbiról a fugato tetőponti fázisában, a stretták tömeges alkalmazása közben derül ki, hogy az a nyitókép kotkodácsoló témájának származéka. Az énekelt szólamok ekkor már csak a dallam frázisának kezdőmotívumához csatlakoznak, mindig azt erősítik tartott hanggá nyújtva, ami megegyezik a korábbi kakas-téma zárlatával. (40. kottapélda).

The image displays a musical score for the 40th example, featuring vocal and instrumental parts. The top section shows a vocal line with lyrics in Russian, French, and German. The bottom section shows instrumental parts for Oboe (Ob.), Flute (Fg.), Trumpet (Tr. (Sib)), Trombone I (T. I), Trombone II (T. II), Bass I (B. I), and Bass II (B. II). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *molto*.

Vocal Lyrics:

Куда, ку-да, ку-да, ку-да, ку-да!
 Où ça, où ça, où ça, où ça, où ça?
 Oh Gott, oh Gott, oh Gott, was wird aus mir?

По дай-те мнѣ с-
 Où est il? A - me -
 Fangt ihn und bringt ihn

Instrumental Lyrics:

- го сю - да!
 -pez le moi!
 mir, bin hier!

Instrumental Parts:

Ob.
 Fg.
 Tr. (Sib)
 T. I
 T. II
 B. I
 B. II

come sopra
molto

40. kottapélda. A nyitókép témájának zárata és az örömtánc imitált dallamának kezdete a *Renardban*.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

Az ostinato-kíséretetek egymásból fejlesztése is összeköti a folyamatot. Mindez az indulóban a cimbalom átformált függöny-futamainak ellentétes irányú arpeggioival indul, a csalogatóhoz képest a hangközszerkezetet itt kvint és szekund szabályos váltakozása jelenti. (41. kottapélda).



41. kottapélda. A cimbalom futamai a *Renard* indulójának ostinato-kíséretében.

Majd az örömtánc ostinatója közvetlenül következik az induló zárásának már egyébként is korábbról idézett dallamából. Ebből a kíséretből fejleszti ki a ráénekelte szólamot is, amelynek aztán szinkópált változata jelenti a fugato harmadik ellentémáját. (42. kottapélda).

Sempre l'istesso tempo (♩ = 126)

Какъ ли - са о - зор - ни - ча - ла, Крас - на - я о - зор - ни - ча - ла
 Mèr' Re-nard, un jour, chez nous, met - tait tout sens des - sus des - sous
 Hört man Ge-vat-ter Rei - nek - ke, voll Ü - ber-mut im Streit, dann glaubt man,

42. kottapélda. Az induló zárata és az örömtánc kezdete a *Renardban*.

Magát az ostinatót Stravinsky először számos transzpozícióba helyezi, végül az induló kíséretének erős kvint jelenlétével párosítja és ebben a formájában fokozza a jelenet végéig. (43. kottapélda).

43. kottapélda. Az örömtánc ostianto-kísérete a *Renardban*.

A témáknak és kíséreknek ez az összefüggés-láncolata nem feltétlenül jellemző Stravinskyra. Maga is megjegyzi e jelenet kezdete kapcsán – igaz más megfigyelésre utalva – hogy nem mentes a beethoveni eszközöktől, holott őbenne „nem sok van Beethovenból”.⁴⁴

A csalogató expozíciójának visszatérése a kakas korábbi formájában átvett, változtatás nélküli ariosójával kezdődik. A róka azonban új cselhez folyamodik, leveti apácaruháját és gabonával teli magtárat ígér a kakasnak, ennek megfelelően új zenei anyagot használ csalogató énekében. Egy rövid köszöntő frázis után gyermekdalszerű melódia veszi kezdetét, hangsorának szerkesztése Stravinsky kedvelt technikáján alapul. A csupa fehér billentyűs hangon, szűk terjedelemben mozgó dallamvonalat csak egy-egy hangszer színezi, tovább fokozva a dal irritálóan behízselő karakterét. Az állandó kíséretet négy fekete billentyűs hang ellenharmóniája képviseli a cselló és klarinét felosztásában. (44. kottapélda).

44. kottapélda. A róka második csalogatójának részlete a *Renardban*.

⁴⁴ Stravinsky & Craft, *Memories and Commentaries*, i.m., 23.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

A fekete billentyűs hangokból kimaradt *gisz* a folytatás feszültségteremtő, kromatikus ostinatójának alaphangját alkotja, erre helyezi rá a róka különleges falzett-énekléssel előadandó, rövid hívó-motívumát. *E*-dór modalitású terület, amelynek alaphangja a kísérethez hasonlóan kromatikus váltóhangot kap. Egyben egy strófikus dal refrénjének is tekinthető, hiszen Stravinsky az egész csalogató éneket szinte szó szerint megismétli. (45. kottapélda).

45. kottapélda. A róka hívó-motívuma a *Renard* második csalogató énekében.

A „salto mortale” után a jajgató pribautka is megelőző formájában tér vissza, azonban az állatok most nem érkeznek a kakas megsegítésére, így az a családjáért kezd fohászkodni a Mindenhatóhoz. A dal különlegessége, hogy fokozatosan vonja ki magát a megelőző pribautka hatása alól és valami egészen mássá alakul át. Somfai László ezzel kapcsolatban így fogalmaz:

Az első dallamfrázisokat még gunyorosan csipkedi a kíséret, kicsit ironikusan rajzolja körül, azután a sirató-persziflázs hangulata egyszerre eltűnik, átalakul a zenekari kommentár, valami felsejlik az igazi halál-közelből, és egy orosz templom litániázásából.⁴⁵

⁴⁵ Somfai, *Igor Stravinsky: A róka*, i.m., 94.

A fő dallami motívum egy az egyben megegyezik a jajgató pribautka zárásával, de Taruskin szerint az egész dallami struktúra hangrendszere levezethető a már említett harmóniatömbök *Sacre*-t idéző felrakásából.⁴⁶ Ugyanez a motívum alakul át a pravoszláv kóruszene litániázásának megidézésére, dallamvonalát szigorúan kvintpárhuzamokban mozgatva. (46. kottapélda).



46. kottapélda. A kakas imájának pravoszláv kóruszenét idéző hangszeres dallama a *Renardban*.

4.5. „Tik, tik”-pribautkák

A pszeudo egyházi stílus kellős közepébe robban be a macska és a kecske guszlival kísért – az egész műben elsőnek megkomponált – felmentő pribautkája,⁴⁷ amellyel kezdetét veszi a fináléba tartó pribautkák sorozata. A „tik, tik” ritmikus hangutánzó szóval indított dal hagyományos rondó formája biztosítja a refrén uralkodó pozícióját. A téma alapvetően egyszerű, páros lüktetésű nyolcadolásból áll, Stravinsky aszimmetrikus metrumai csupán az orosz szöveghangsúlyok és szótagszámok eltolódásának érzékletes játéka, amelynek analógiája más műveinek hangszeres motívumaiban is oly gyakran megtalálható. A notáció érdekessége, hogy a vonósok repetált ostinatójában a metrum általában nem is változik.

Az öt hangból szerkesztett dallam tonális pillérhangja a *d*, a zeneszerző ebből lefelé indulva alakít ki diatonikus *d-c-h-a* tetrachordot úgy, hogy a *cisz* kromatikus váltóhanggal fokozza az alaphang körbejárhatóságát. A kíséretben a *disz-e* felső váltóhangok repetálása egészíti ki a tonális főhang jelenlétét, minden további kísérő motívumot a dallam öt hangjából származtat. (47. kottapélda).

⁴⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1282.

⁴⁷ A partitúra francia nyelvű megjegyzésében ezen a helyen szerepel tévesen a guzla hangszermegjelölés. Lásd: Stravinsky, *Renard*, i.m., 122.

4. Renard, a vándorszínházak meséje

Scherzando (♩ = 152)

Cimb.

B. I.

ТЮКЪ, ТЮКЪ, ГУ - СЕЛЪ-НЫ, ба - ра-новы стру-ночки... ТЮКЪ, ТЮКЪ...
 Tionc, tionc, on chan-te doux la jo-li'chan-son que voi-là, tionc, tionc...
 Pink, Pink, klin-ge Sai-te, kling, laß uns ein ar-tig Liedel... Pink, Pink -
 (à Pointe d'arco)

VI. I

VI. II

Vla.

47. kottapélda. A „Tik, tik”-pribautka kezdete a *Renardban*.

A rondó forma első epizódja *a* alaphangra vált, először csak *gisz* váltóhangokkal erősítve annak dallami jellegét. Majd a folytatásban kibontja a témát, hangsorszerkezetének felhasználása hasonló a főtémaéhoz. Az *e-fisz-gisz-a-h* hangkészlet *g-f* kromatikus kiegészítéssel éri el a visszatérő *d* alaphangot. Ennek többszöri ismétlésével jutunk el újra a rövidített rondótémához. (48. kottapélda).

Cimb.

Gr. C.

B. I.

Да со сво - и - ми ма - лы - ми дѣ - ту - шка - ми?
 Pour rait on par - ler à ses d'moi - sell's
 Von ihm selbst o - der sei - nem Töch - ter - lein.

VI. I

VI. II

Vla.

48. kottapélda. A „Tik-tik”-pribautka első epizódjának vége a *Renardban*.

A második epizód tömörségével illeszkedik a megelőző főtémához. Hangsorát lényegében az első epizódból kölcsönzi, a *d* alaphang további *cisz-esz-e* kromatikus körbejárásával. Az utolsó visszatérés előtt az immár sűrűbbé váló

félhangos hangkészletet egy fehér billentyűs ütemmel állítja szembe. (49. kottapéllda).

Cimb.

B. I.

B. II.

А вто-ра-я то под чу-чел-ка, Трет-ья то По-дай-пи-ро-жокъ,
 la deuxièm', c'est Mam'sell' Cor - ni - chon, la troi - sièm, Mam'sell' Tend - la - Main,
 Ist zu Hau-se Fräulein Oh - ne - herz? O - der Frau-lein Stehl-nicht-faul?

49. kottapéllda. A „Tik-tik”-pribautka második epizódjának vége a *Renardban*.

A rondótéma végső elhangzásának kis codettája az első epizód kezdetét idézi *d* hangra transzponálva, végül a teljes hangkészletet felfedve érkezünk a jelenet következő szakaszához. (50. kottapéllda).

Cimb.

Timp.

B. I.

B. II.

Vlc.

Cb.

до-ма ли ли-са, Ужъ, какъ до-ма ли ли-са И - ва-нов-на
 elle et que fait elle, ou est ell, Ma-dam, Re-nard? peut on la voir?
 lang ge-nug da-hier, ist Herr Rei-nek-ke zu Haus, Herr Rei-nek-ke?

50. kottapéllda. A „Tik-tik”-pribautka első epizódjának vége a *Renardban*.

Szintén a *d* tonális alapjára épül a róka könyörgése, amelynek gúnyolódó dalocskára emlékeztető melódiája a kakas hangját utánózva próbálja lecsillapítani a fenyegetőző macskát és a kecskét. A kíséretet a második csalogatásból ismert kromatikus ostinato jelenti, most a *d* hang körülírásával felelevenítve a hiszékeny

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

kakas tévedéséből eredő feszültséget. A dallam eltérő *asz-esz* tonalitásával helyezkedik szembe a kísérettel, a politonalitás itt egyértelműen a groteszk elemek jelenlétének fokozását szolgálja. (51. kottapéllda).

51. kottapéllda. A róka könyörgésének dallamkezdeté és kísérő-ostinatója a *Renardban*.

A macska és a kecske együttes reagálása már a *d* alaphanghoz igazodva szólal meg, miközben az énekelt dallamhoz képest a fagott kromatikus ellenhangkészlete egy olyan ostinato hat nyolcadból álló alapmotívumából bontakozik ki, ami minden ismétlődésnél két nyolcaddal bővül.⁴⁸

A tovább riogató macska és a kecske, a róka hüledezésével együtt háromszor szólaltatja meg szabályosan ismételt strófikus dalát. Hangszeres dallamát Stravinsky a megelőző gúnyolódó dalocskából kölcsönzi és bővíti tovább. Mindegyik ismétlés egy kisterccsel feljebb transzponálva követi egymást, így a jelenetet ahhoz a hagyományos kompozíciós megoldáshoz kötve, amely a tonális művek utolsó előtti szakaszában sűrűn alkalmaz modulációkat, hogy végül annál szélesebb térben erősítse meg a visszatérő alaphangnemet.

Az azonos zenei anyaggal rendelkező strófák egy kromatikusan ereszkedő nagybölgő basszusára épülnek. Richard Taruskin felhívja a figyelmet, hogy ez a

⁴⁸ White, *Stravinsky*, i.m., 223.

kompozíciós eszköz mennyire jellemző az orosz zeneszerzők Stravinskyt megelőző generációjára – kiváltképp Borogyinra –, különösen, ha népies dallamok variánsait kívánják közös kísérettel összekötni.⁴⁹ (52. kottapélda).

52. kottapélda. A fenyegetés-jelenet nagybőgő kromatikus lépései a *Renardban*.

A fináléről nyugodtan kijelenthető, hogy a pribautkák pribautkája. Olyan tömörségben és virtuozitással jeleníti meg a műfaj eltérő szöveges és zenei tulajdonságait, olyan mívésen kovácsolja őket egységbe, ami önmagában is a *Renard* csattanóját jelenti. Ahogy arról szó esett már, Stravinsky egy másik dalsorozatának tervét képezték azok a vázlatok, amelyek beemelésével szinte megelevenedik előttünk a szkomorokok előadásának autentikus befejezése. Ezekben a korábbi vázlatokban majdnem készen fellelhető a népdalszerű anyag variánsaiból alkotott forma is, amihez karakteres refrénként mindig kiszámolók, értelmetlen mondókák gyors egymásutánja csatlakozik.⁵⁰ További jellegzetessége, hogy a zárótánc énekszólamai kizárólag szótagolnak, ezzel mintegy átvéve a *Les Noces* fő szövegkezelési sajátosságát.

A négy énekes fájdalmas üvöltésével sivító róka megfojtása a finálé formai felütését adja. A *gisz-d* tengelyhangokra épülő hét ismételt ütem a végig *a* alaphang központú zárószakaszban lel feloldásra. (53. kottapélda).

⁴⁹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1290.

⁵⁰ I.m. 1277.

4. *Renard*, a vándorszínházak meséje

Vivo $\text{♩} = 84$

53. kottapélda. A róka megfojtása a *Renardban*.

A mindig visszatérő fődallam és a zakatoló mondókák egyre hosszabban váltakozó területei kiszámíthatatlanná teszik az egyszerű forma határait. Szinte egymást legyőzve próbálnak érvényre jutni úgy, hogy egyikük végérvényesen birtokolja a befejezés pillanatát.

A cimbalom, fagott és timpani játékos kíséretével elhangzó, szabályos népdalformájú sorokra osztott fődallam először egyszer hangzik el. (54. kottapélda).

Fg.
 Cimb.
 Timp.
 B. I

Ли - сынъ - ка, ли - си - ца По - ди по - во -
Re - nard a dit: „Ça - va“ Sur la place du -
 Re - nek - ke, du Ro - ter, steh doch auf, du

Fg.
 Cimb.
 Timp.
 B. I

-ди - цу На до - ро - гѣ вол - ки Го - рохъ мо - ло -
vil - lage, les loups battaient les pois; Re - nard se dé -
 To - ter. Willst du nicht den Wöl - fen Erb - sen dre - schen

54. kottapélda. A finálé fődallama a *Renardban*.

Azt csak az *a* hangon repetáló, változó metrumokkal tagolt, egyre erősödő hangsúlyos leütésekkel társított refrén szakítja meg. (55. kottapélda).

Fl. gr.

Cimb.

Timp.

T. I

Сѣмъ,сѣмъ,сѣмъ, не-ресѣмъ, не-ре-сѣмъ не-ресѣмъ, не-ресѣмъ Три ко-
 Zoum! zoum! zoum! pa-ta-zoum! pa-ta-zoum! pa-ta-zoum! pa-ta-zoum! ous qu'y ou
 Dum, dum, dum, di-del-dum, di-del-dum, di-del-dum, di-del-dum. Lie-ber

T. II

Сѣмъ,сѣмъ,сѣмъ, не-ресѣмъ, не-ре-сѣмъ не-ресѣмъ, не-ресѣмъ,Сѣлъ три ко- ро-ба бли новъ,
 Zoum! zoum! zoum! pa-ta-zoum! pa-ta-zoum! pa-ta-zoum! pa-ta-zoum! A pré sent on va al-ler,
 Dum, dum, dum, di-del-dum, di-del-dum, di-del-dum, di-del-dum. Hört, ich möch-te jetzt ein Bier!

55. kottapéllda. A refrén részlete a *Renard* fináléjában.

A következő fődallam azonos kísérettel, de némiképp változtatott dallamszerkezettel, ismételve jelentkezik. Másodjára magán viseli a refrén metrikailag súlytalan helyekre tett sforzato leütéseit, illetve további díszítésként egy virtuóz fuvola-fagott motívumot kap. Az újra berobbanó mondókázást a fődallam kezdete szakítja meg, mint aki közbeváág, mert képtelen kivárni a sorát. A refrén azonban megmakacsolja magát és szédítő hosszúságban, a sűrűsödő hangsúlyos leütések garmadával éri el tetőpontját. A népdalszerű dallam utolsó visszatérésekor már háromszor hangzik el, más-más belső szakaszhatárokkal, de a legutóbbi visszatérés hangszeres kísérő jelenségeivel és végül a négy énekes tuttijával. Az előadás jussáért prózában folyamodó szereplők a bevezető induló visszatérő főrésszével vonulnak ki a színpadról.

A *Renard* morális tanmeséjében a jó legyőzi a gonoszt, a csupán emberi módon gyarlónak megbocsát. Azonban a darab műfaji értékéről Somfai László így fogalmaz:

Stravinsky görbe tükröt mutat az operai sablonoknak, egyáltalán, annak az opera-rajongónak, aki összekeveri a színpadot a valósággal, a művészi stilizálást és tömörítést a realitással. Lám elhitheti egy-egy tipikus emberi helyzet, érzelmi állapot, konfliktus zenei megragadásának igazát és esztétikai szépségét – jóllehet a színen táncos-akrobaták mímelnék állatszerepeket.⁵¹

⁵¹ Somfai, *Igor Stravinsky: A róka*, i.m., 95.

5. Három gyermekmese

5.1. Gyermekjátékok

Ha közvetlenül a *Renard* komponálása előtt, aközben vagy annak befejezése után megírt egyes játékdalokat vesszük figyelembe, illetve az azokból tematikusan összeállított művek kronológiai sorrendjét, akkor most nem feltétlenül a *Három gyermekmesével* kellene foglalkoznunk. 1917-ben, főként meglévő dalainak vázlataiból Stravinsky két, egymástól jelentősen eltérő ciklust állított össze.

Az egyiket, a *Négy orosz népdal* – „Csészealj” című sorozatot a capella nőikarok alkotják. Egyes tételei még jóval a *Renard* kidolgozását megelőzően készültek, de műfaji sajátosságait tekintve – beleértve a kórust foglalkoztató együttest – sem kapcsolódnak a színpadi művé formált dalok sorozatához. Felhasznált népi szövegei – Stravinsky téves nyilatkozatával szemben – nem Afanaszjev,¹ hanem Ivan Petrovics Zaharov gyűjteményéből származnak.² A *Renard*hoz képest egészen más narratívából indulnak ki és számos tekintetben inkább a *Les Noces* kompozíciós jegyeit viselik magukon.

A másik mű, a *Három gyermekmese* zongorakíséretes dalai viszont sok szálon kötődnek a *Renard*hoz és amellet még olyan anyagokhoz, amelyek Stravinskyt ebben az időszakban foglalkoztatták. Azon túl, hogy a ciklus mindegyik darabja az állatmesék feldolgozásának világába kalauzol bennünket, szinte értelmező mintapéldaként használhatók a játékdalok inspirációinak, szövegeinek, dallamainak és kíséreteinek, valamint műfaji sajátosságainak bemutatására. Továbbá ezeket a dalokat a zeneszerző kifejezetten személyes használatra, gyermekei szórakoztatására komponálta. A műre vonatkozó következtetéseket tehát mindkét állítás aspektusából érdemes megvizsgálni, ugyanis az utóbbi esetében nem csak arról a szándékról van szó, hogy a dalok Stravinsky gyermekeihez szóljanak, hanem hogy miként vegyenek részt ők is az előadásukban.

¹ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 119.

² Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 1139–1140.

A három dalból az első kettőt 1917-ben, a harmadikat pedig még a *Renard* komponálása közben öltötte végleges formába,³ de szövegének felhasználásával már korábban is voltak terveik.

1. Tilim-bom – 1917. május 22.
2. Guszi-lebedi... – Les canards, les cygnes, les oies... – Ludak, hattyúk... – 1917. június 21-28.
3. Peszenka medvedja – Chanson de l'ours – A medve dala – 1915. december 30.

A *medve dala* eredetileg egy nagyobb lélegzetű mese kibontásának részét jelentette volna, ahogy arról a *Renard* szövegforrásainak taglalása közben már szó esett. A kisfiának, Soulimának ajánlva tervezett dalsorozat azon részét végül elvetette, hogy különálló tételei összefüggő történetet alkossanak. Helyette egy másik mesét és annak variánsait alapul véve teremtette meg a *Renard* sajátos műfaji kereteit, számos, az eredeti műhöz készült pribautka vázlatát is felhasználva hozzá. Korábbi tervét nem feledve és Soulimának tett ajánlását megtartva, a *Három gyermekmese* összefüggéseit végül az általa válogatott Afanaszjev állatmesék, szintén általa felállított egyik kategóriája határozta meg. Nem az, ahová a pribautkákat sorolta, hanem amiket gyermekdaloknak nevezett.

Így az új mű részeként *A medve dala* teljes – egyébként nem hosszú – meséjét fel tudta használni, méghozzá úgy, ahogy az nagyon közel áll a gyermekmesék autentikus előadásához. Alekszandr Nyikiforov, orosz etnográfus úgy fogalmaz, hogy általánosságban a gyermekmeséket nem lehet csupán a szövegük alapján megítélni, előadásmódjuk azzal egyenértékű részüket képezik és e kettő kölcsönhatása határozza meg lényegüket. Bizonyos mesék egyes sorain egyértelműen tetten érhető, hogy azokat más előadás-karakterhez, például a prózán belüli énekléshez lehet kötni, az egész szövegnek különleges szerkezetet kölcsönözve ezáltal.⁴

Stravinsky éppen így tett. *A medve dala* prózával indul, az előadó kezdetben mesét mond. Majd egy ponton szövegét egyszerű dallamba ölti, hozzá annál is

³ I.h.

⁴ A. I. Nikiforov: „Towards a Morphological Study of the Folktale.” In: Felix J. Oinas, Stephen Soudakoff (szerk.): *The Study of Russian Folklore*. (Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1975): 155–162. 156.

5. Három gyermekmese

egyszerűbb kíséret társul, míg végül ismételten egyedül, prózában fejezi be a tételt. Az öreg favágó feleségével él az erdőben, a medvével találkozva levágja a mancsát, amit otthon az asszony megfőz. A medve fából készít új mancsot magának és az öreg favágó házához cammog, beront, elkapja és megeszi őket. Mielőtt azonban bemenne, a történet szerint is egyfajta moralizáló csalogatót énekel nekik.

A kis dal világos útmutatást ad a svájci dalok feldolgozásának jellemző módjához. Dallamát a C-dúr skála első öt hangja alkotja. A kíséret nem több, mint a két szélső hanghoz csatlakozó kromatikus váltóhangok balkezes ostinatója, *desz-asz* kvintlépésekben imitálva a medve lassú mozgását. A dallam egyetlen frázisból áll, amelynek két részét először egyben, majd külön-külön ismételteti. Az első motívum a kíséret kvintjeire kvartugrásokkal reagál, az ereszkedő második motívum pedig a 2/4-es dal végén 3/4-enként ismétlődik, így képezve aszimmetrikus szerkezetet a negyedekben mozgó zongorával. (56. kottapéllda).

Голосъ.
Chant.

Скри - пи, но - га! Скри - пи, ли - по - ва - я.
Grin - ce, grin - ce, grin - ce patte en bou - leau.

Сопровождение.
Accompagnement

конецъ музѣкѣ
fin de la musique

И во - да спитъ, И зем - ля то спитъ, По се - ламъ спятъ,
De - dans, de - hors gens et cho - ses, tout dort. Gens et cho - ses,

По де - рев - нямъ спятъ... Од - на ба - ба не спитъ, Мо - ю шер - стку
tout qui re - po - se... Seu - le, sans ver - go - gne, dort pas, râ - cle,

пря - детъ, Мо - е мя - со ва - ритъ, Мо - ю ко - жу су - шить.
gro - gne, est à sa be - so - gne, la viel - le cha - ro - gne.

56. kottapéllda. A medve dala énekelt része.

A *Ludak, hattyúk...* jónéhány szempont alapján megint csak példát mutat Stravinsky munkamódszeré. Kezdve azzal, hogy szövege nem csak gyermekdalként, hanem egy konkrét gyermekjáték énekeként is ismeretes. Afanaszjev leírása alapján valójában egy olyan fogócskáról van szó, amelyben a gyerekek közösen éneklük a dal szövegét, magukat ludaknak, hattyúknak kiadva. Majd az egyik, egy farkast játszó gyermek elkezd üldözni őket. Akit elkap, a továbbiakban az lesz a farkas.⁵ Egy ilyen játék énekeként – Stravinsky adaptációs fantáziáját figyelembe véve – könnyedén bekerülhetett volna a *Renard* örömtáncainak pribautkái közé.

Hangszeres vonatkozásokban is találkozhatunk közös pontokkal, annak ellenére, hogy a *Három gyermekmese* egyszerű zongorakísérete nemigen említhető egy lapon a *Renard* összetett, komoly hangszeres kihívásokkal bíró együttesével. Nem is ebben az értelemben érdemes velük foglalkozni. A *Renard* történetében megjelenő guszli és az azt helyettesítő cimbalom a burleszk számos zenéjének ihletője és egészének hangszeres főszereplője. Ahogy a *Ludak, hattyúk...* zongorakíséretének anyagában és faktúrájában pedig két tradicionális orosz hangszer idiomatikus megfeleltetése található meg.

A jobb kéz teljes tételen átívelő *cisz-d* orgonapontja az orosz tekerőlant, a kolesznaja líra kitartott, bourdonhangját imitálja.⁶ Ez egyébként még konkrét hangmagasságait tekintve is megegyezik a *Három vonósnégyes-darab* első tételének azonos funkciót betöltő orgonapontjával. A zongoraszólam kizárólag repetált tizenhatodokból álló faktúrája pedig – szinte még a kezek mozgásában is – kétségtelenül a leghíresebb orosz hangszert, a balalajkát hivatott megidézni. Stravinsky ezt a dalát a *Tilim-bommal* és a *Négy orosz dal* két tételével együtt 1954-ben, *Négy dal* címen önálló ciklussá formálta, amelyben az ének kíséretét fuvolára, hárfára és gitárra hangszerelte. Ebben a gitár szólama egyértelműen a balalajkázást utánozza. Az már tényleg csak a véletlen műve, hogy a kolesznaja líra, akárcsak a guszli európai eredete Bizánchoz köthető, és mindkét hangszer leginkább a zsoldáréneklés kísérőhangszereként jutott el keletre és nyugatra is.⁷

Taruskin szerint a *Ludak, hattyúk...* tételében – a svájci dalok között leginkább a *Pribautkiban* megfigyelhető, de már a *Le Sacre du Printemps*

⁵ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1151.

⁶ Brauer-Benke József: „A tekerőlant története és típusai.” In: Bárdos Zsuzsa (szerk.): *Az Alföld nehéz hűségében. Dolgozatok a 75 éves Szabó Ferenc tiszteletére*. (Orosháza: Szántó Kovács János Területi Múzeum, 2010): 103–112. 106.

⁷ I.m. 104.

kompozíciós technikái között kifejlesztett – acciaccatura elv csúcsra járatásának lehetünk tanúi. Odáig megy, hogy közös szövegforrása és a feldolgozás ennyire hasonló elve miatt Stravinskynak lehetett olyan szándéka, hogy a *Ludak, hattyúk...* dalát eredetileg a Pribautki tételeihez csatolta volna, de erre Taruskinnak nincs bizonyítéka.⁸

Az A-B-Av formájú dal énekszólama d-dór modalitású. A *cisz-d* bourdonhang végig az alaphang félhanggal lejjebbi kiegészítésével együtt szólal meg. Az azonos hangközből kiinduló bal kéz szólamai csak a kétütemes népdalsorok második végződésén mozdulnak el úgy, hogy az *esz* és az *e* hang segítségével körbejárják a *d* alaphangot. Ráadásul a kromatikusan következő *f* hang is a kadencia részét alkotja azzal a szellemes indokkal, hogy a basszus így egy tritónusszal lejjebb imitálja az énekelt dallam első végződését. (57. kottapélda).

Chant. M.M. ♩ = 132

Гу - си, ле - бе - ди ле - ти - ли, Въ чи - сто по - ле за - ле -
Les ca - nards, les cy - gnes, les oies, — qui sont ve - nus de Sa -

Piano.

-ти - - ли, Въ по - лѣ ба - ню - шку дос - пи - ли.
voie, — dor - ment à la bel - le é - toi - le...

57. kottapélda. A *Ludak, hattyúk...* formájának A-része.

A B-rész 3/4-ben hemiolázó dallami struktúrájához egy folyamatosan kialakuló, kvintekben mozgatott, 5/8-os basszus kíséret szegődik, amely az alaphang *esz* kromatikus váltóhangjára épül. A további *b-f-c* kvintek vagy a törzshangokhoz, vagy

⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1174–1175.

a kromatikus félhangokhoz csatlakoznak, majd a formailag variált visszatérés során az alaphangban oldódnak fel. (58. kottapélda).

58. kottapélda. A *Ludak, hattyúk...* formájának B-része.

Az első dal, a *Tilim-bom* nemcsak attól érdekes, hogy története a *Renard*hoz hasonlóan macskáról, kecskéről és kakasról szól. Minden jel arra mutat, hogy a *Renard* aprólékos szövegkeresésének felhasználatlan darabjával találkozhatunk. Igaz, ez a történet teljesen más kontextusba helyezi a három állatot, de a korábbiak ismeretében bizton állítható, hogy ez nem jelentett volna akadályt Stravinsky átalakítási képességének.

Ennél sokkal több tanulsággal jár, ha megnézzük a dal végső változatához képest a legkorábbi verzióját. Fentebb szó esett róla, hogy a *Tilim-bom* is bekerült az 1954-ben áthangszerelt, korábbi dalokból összeállított új ciklusba. Tételének zenei anyagát egy 1923-as, alkalmi zenekari hangszerelésből vette át, ahol az 1917-es, eredetileg zongorakíséretes változatot – ismétlésekkel – 36-ról 64 ütemre bővítette és további szólamokat rendelt hozzá. A *Három gyermekmese* 1927-es zongorás kottakiadása tartalmazza ezeket a szólamokat,⁹ az 1920-as még nem.¹⁰

A bal kéz kísérete egy rendkívül egyszerű, két kvintből szerkesztett állandó nyolcad ostinato. Ez az összes változatban ugyanígy szerepel. Az eredeti verzió jobb

⁹ Igor Stravinsky: *Histoire pour enfants*. (London: Chester, 1927.) J.W.C. 3830.

¹⁰ Igor Stravinsky: *Histoire pour enfants*. (London: Chester, 1920.) J.W.C. 3830.

5. Három gyermekmese

kéz szólama azonban csak az énekelt dallam refrénjéhez kapcsolt két váltakozó dúr hármashangzat tizenhatod-figurációjából áll. (59. kottapéllda).

Chant. *M.M. ♩ = 104*

Ти-лимъ-бомъ, ти-лимъ-бомъ, За-го-рѣл-ся ко-зѣй домъ.
Ti - lim - bom, ti - lim - bom, c'est la cloche du feu qui sonne.

Piano.

Кá-за выс-ко-чи-ла, гла-за вы-пу-чи-ла, Кá-за хво-стикомъ тря-
Chez la chevre il brû-le, on l'en-tend qui hur-le. La chèvre a cou-ru de-

59. kottapéllda. A Tilim-bom kezdete.

Ez nem más, mint a vészharang csengésének zenei ábrázolása, ugyanis a történet szerint a baromfiudvarban tűz ütött ki. A refrének közötti szakasz kitöltése hangsúlyokkal, további kvinttornyokkal és tizenhatod repetíciókkal, az énekszólamot imitáló kánonokkal a zenekari hangszerelés eredménye.

5.2. „Kis kezek, nagy mesterek”

A *Tilim-bom* korábbi verziójának egyszerűsége abból az állításból következik, hogy Stravinsky a *Három gyermekmesét* nem csupán gyermekei szórakoztatására, hanem saját magával együtt, közös előadásra szánta. A dúr hangsor első öt hangjából álló dallam egyes szakaszai legtöbbször csak két-három hangból állnak, esetleg skáláznak, így vagy a visszatérő refrén, vagy az egész dal során a gyermekekkel közös éneklésre invitálnak. A bal kéz szinte két ujjal eljátszható kísérete – *A medve dalával* megegyezően – a kezdő zongoratanulók számára is könnyedén megoldható, míg a refrén tizenhatodjai egy haladó közreműködését igénylik.

Ez a pedagógiai metódus egyáltalán nem idegen Stravinskytól ebben az időszakban. Szintén a *Renard* befejezése után, 1917 elején *Öt könnyű darab* címmel komponált négykezes zongoraműveket, amelynek céljáról később így nyilatkozott:

Az [...] öt darabot gyermekeim, Theodore és Mika számára írtam, mint zenei tananyagot. Ápolni akartam zenerajongásukat, és zongorapedagógiámat oly módon álcázni, hogy nagyon könnyű szólamokat írtam számukra, a nehezebbeket a tanáruknak szántam, ez esetben saját magamnak, azt remélve, hogy ezzel megízleltetem velük az előadásban való közreműködést.¹¹

A darabok elsősorban orosz vonatkozású vagy más, utazásokkal kapcsolatos emlékeket őriznek magukban. Mindenképp megjegyzendő, hogy az egyik tétel címében is a balalajkára emlékezik. Ráadásul arról a tételről van szó, amelyikről Stravinsky azt állította, hogy a legjobban kedveli.¹² Ugyan teljesen más módon, de ebben a művében is pontosan azt a hangszert idézi meg, amelynek jellegzetes játékmódjából a *Ludak, hattyúk...* kíséretének faktúráját kölcsönözte. Sőt, éppen a *Balalajka* dallamához kötve említette meg, hogy jöllehet olyan, mint egy népdal, de az mégis saját, eredeti dallama.¹³

Az említett pedagógiai metódus alapjait Stravinsky közvetlenül a *Renard* komponálását megelőzően fekteti le, így az akkor is összeköthető a *Három gyermekmesével*, ha a kis dalok vázlatai már korábban elkészültek. A módszer kiindulópontját szintén négykezes zongoradarabok jelentik, azonban ezek nem a zeneszerző gyermekeihez szólnak és nem is orosz vonatkozású anyagokból, hanem könnyűzenei műfajokból nyernek inspirációt. A *Három könnyű darabról* Stravinsky így nyilatkozott:

A *Polkát*, *Indulót* és *Keringőt* éppen A *Róka* előtt, 1915-ben [...] [komponáltam]. Először a *Polkát* írtam, mint Gyagilev karikatúráját, akit úgy láttam magam előtt, mint cirkuszi állatszelidítőt, hosszú ostort

¹¹ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Dialogues and A Diary*. (London: Faber & Faber, 1963): 41. Magyarul megjelent: Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 199.

¹² I.h.

¹³ Igor Stravinsky and Robert Craft: *Memories and Commentaries*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1981): 99. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 144.

pattogtatva. A négykezes ötlete is hozzátartozott a karikatúrához, mert Gyagilev nagyon szeretett négykezeset játszani [...]. Az egyik szólam azért volt olyan egyszerű, hogy ne zavarja Gyagilev csekély technikáját.¹⁴

Önéletrajzi kötetében pedig azt meséli, hogy 1915 februárjában, egy római hotelszobában eljátszotta a *Polkát* Gyagilevnek, de még barátja karikatúráját is elmesélte neki, aki hirtelen azt sem tudta, hogy ezen megsértődjön-e vagy sem. Végül mindketten jól nevettek a dolgon.¹⁵ Így Svájcba visszatérve, a korábbi módszert követve Stravinsky megkomponálta a másik két tételt is, az *Indulót* és a „fagyaltoskocsi” *Keringőt*.¹⁶ (60. kottapélda).



60. kottapélda. A „fagyaltoskocsi” *Keringő* kezdete.

Pár évvel később, az összesen nyolc darab mindegyikét meghangszerelte és két kisenekari szvitet állított össze belőlük.

Annak további bizonyítására, hogy a játékdalok komponálása mellett a zeneszerzőt milyen, számára jelentőséggel bíró anyagok foglalkoztatták és azok a vokális művek formai sajátosságaira is hatással lehettek, fontos megjegyezni még egy dolgot. A hasonló elveken alapuló négykezes zongoradaraboknak nem csak többféle pedagógiai előzménye, de a későbbiekre nézve néhány következménye is volt.

¹⁴ Stravinsky & Craft, *Dialogues and A Diary*, i.m., 40–41. Magyarul megjelent: Stravinsky–Craft, *Beszélgetések*, i.m., 198–199.

¹⁵ Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 55.

¹⁶ Stravinsky & Craft, *Dialogues and A Diary*, i.m., 41.

Az egyik egy – a *Le Figaro* hasábjain megjelentetett és az újság „kis olvasóinak” ajánlott – rövid zongoramű, a *Valse pour les enfants*.¹⁷ Kíséretét – a „fagylaltoskocsihoz” hasonlóan – kétütemes ostinato jelenti, de most egy egyszerű dallam kapcsolódik hozzá. (61. kottapélda).



61. kottapélda. A *Valse pour les enfants* ajánlása és kezdete.

A másik darab pár évvel később, már a neoklasszikus művek stílusjegyeit viseli magán. A *Les Cinq Doigts* – Az öt ujj című nyolc tételt magába foglaló zongoradarabját Stravinsky már nem saját gyermekeinek, hanem valamennyi kezdő zongoristának szánta. Mindegyik tételben, a jobb kéz minden ujját egy bizonyos hanghoz rendeli hozzá abban a pozícióban, ahogyan a billentyűzetre kerül, a bal kéz pedig nagyon egyszerű harmóniai képletekkel vagy ellenponttal kísér.¹⁸ Mindez olyan, mintha a gyermekdalok énekelt dallamáról és zongorakíséretéről lenne szó.

A *Három gyermekmese* melléktermékének tekinthető egy rövid, zongorakíséretes bölcsődal, melyet a zeneszerző lányának, Mikának ajánlott és a gyermekdalokkal együtt említ.¹⁹ Vázlatai is a dalsorozattal azonos helyen találhatók.²⁰ Publikálására jóval később, Robert Craft beszélgetőkönyve, az

¹⁷ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 227. Kottapélda: i.m., 229.

¹⁸ Stravinsky, *Életem*, i.m., 85.

¹⁹ I.m. 62.

²⁰ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 149.

Expositions and Developments függelékében került sor.²¹ Stravinsky a ringatás egyéni érzékeltetését választja, amely nem csupán metrikus jegyekben merül ki és magán viseli a gyermekdalok feldolgozásának jellegzetes eszközeit. A zeneszerző saját szövegére írott dallamának hat hangból szerkesztett diatonikus készlete a frázisvégződéseken mindig *g* vagy *e* hangon zár. Az így keveredő ión és eol módusok a tonalitás ingadoztatásának érzetét keltik. A hangkészletében a *Tilim-bom* bal kéz szólamával megegyező kíséret *f-c-g*, kvintalapú ostinátója inkább plagális irányba, míg a dallam ellenpontozó frázisában időnként megjelenő *cisz* autentikus irányba billenti a hangnemi súlypontot. Az állandóság érzetének apró kilengéseit fokozzák a dallamsorok kezdetének szintén váltakozó kvart- vagy szextlépései. (62. kottapélda).

The image shows a musical score for a lullaby. It consists of two systems. The first system has a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line is in G major, 6/8 time, with a tempo of 88. The piano accompaniment is in G major, 6/8 time, with a tempo of 88. The lyrics are in French: "Mi - kouch-ka, Mi - kouch-ka, voi-là qu'on a fait tes bou-cles...". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Tu vas bâil-ler, re-bâil-ler, tu vas te tour-ner sur le cô-té,". The piano accompaniment features a prominent bass line with a repeating pattern of eighth notes.

62. kottapélda. *Berceuse*, Mika bölcsődalának kezdete.

Mika bölcsődala látszólagos egyszerűsége ellenére sem egy kezdő zongorista kezébe való. Két kézen átívelő, több szólamot mozgató faktúrája komoly

²¹ I.m. 150–151.

odafigyelést igényel. Énekszólamával együtt metrumaiban és ritmikájában olyan érzékenyen változékony, dallamvezetésében oly finoman szőtt, az ellenpontosó motívumok megjelenésében oly áttört, hogy nincs az a tematikai felület, amely a gyermekmesék vagy a játékdalok bármely ismert sorozatához kötné. Stravinsky saját szövegével pedig az egész dalt annyira személyes vonatkozásúvá tette, ami miatt 45 évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a szélesebb közönség is megismerhesse.

6. Csészealjak – ételjóslok

6.1. Podbljudnije-kórusok

A *Macskabölcshódalok* utolsó tételének különleges többszólamúsága és strófikus szerkezete kapcsán már elhangzott, hogy eredője nem más, mint a népi kórusénekelés. Azonban Stravinsky forrásai sokszor áttételesen is jelentkeznek, ez alól pedig az említett dal sem kivétel. Előzményeként a zeneszerző olyan saját anyagai között is érdemes körülnézni, amelyek a mondókák feldolgozásának újabb lehetőségét adták a kezébe.

Nem meglepő, hogy a *Les Noces* szerzőjét foglalkoztatta a népi szövegek kórusfeldolgozásának lehetősége, de nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a tánckantáta összefüggő zenei anyagának számos formai elemét már a lakodalmi rigmusok gyűjtése előtt kidolgozta. A játékdalok műfaji sajátosságaira viszont éppen a szövegkeresés közben talált rá, legfontosabb tapasztalatai elsősorban a *Renard* kompozíciós módszereiben csapódtak le. Olyan szövegek is a kezébe kerültek, amelyek tematikájukat tekintve ugyan a *Les Noces* irányába mutatnak, de mégis másban nyertek inspirációt és a pribautkák feldolgozásának eszközeivel lettek dalsorozattá alakíthatóak. A közös halmaznak köszönhetően tehát a legjobb értelemben vett hibrid megoldás született, afféle kórusdalok, egyaránt magukon viselve a két nagy mű bizonyos tulajdonságait.

A *Négy orosz népdal* – „Csészealjak” című a capella nőikarok két tétele közvetlenül a *Renard* komponálásának megkezdése előtt, a másik kettő rögtön a burleszk befejezése után készült.¹

1. U Szpasza v Csigiszah – A csigiszahi Megváltónál – 1916. december 22.
2. Ovseny – 1917. január 1.
3. Scsuka – A csuka – 1914. december 26.
4. Puziscse – Pókhas mester – 1915. január

A *Csészealjak* említése a mű címének elég titokzatos részét képezi. A talányra nem éppen egyszerű, de annál érdekesebb válasz adható, ami egyben a kórusok tematikai

¹ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 1139–1140.

összefüggését is felfedi. Idősebb korában Stravinsky is némi humorral magyarázza jelentését:

„Csészealjak” manapság divatosan hangzik – az UFO-k értelmében –, de az orosz cím, „Podbljudnije” pontos fordítása a német „Unterschale” [...]. Effajta kórusokat a parasztok akkor énekelnek, amikor tányérjósok a csészealjak bekormozott fenekére nyomott ujjenyomatokból jóstak.²

Azonban a zeneszerző értelmezése kissé félrevezető lehet, mert az igazságnak csak egy szeletét tartalmazza, a tények pedig egy kicsit más irányba mutatnak. Továbbá felmerül a kérdés, hogy mit jelent az orosz cím és miért kell németre fordítani. A valósághoz közelebb kerülünk, ha rátekintünk a kórusok keletkezésének dátumaira, ezek karácsony vagy újév napjaihoz kötődnek.³ Azzal is több információhoz jutunk, ha megnézzük a darab első kiadásának pontos címét. Illetve figyelembe kell vennünk a szövegek forrása mellett eredeti felhasználásuk megjelölését is, amelyek Zaharov antológiájában azonos helyen találhatóak. Így biztosra vehető, hogy Stravinsky nem csak a versekkel ismerkedett meg, művének címadásában Zaharov magyarázata is befolyásolta. Ezek a szempontok határozzák meg Richard Taruskin nyomozásának eredményét, amiben értelmezi a *Csészealjak* pontos meghatározását.⁴

A játékdalok közül a kórusok jelentek meg nyomtatásban legkésőbb, 1930-ban a német Schott kiadásában, a következő címmel: *Unterschale: vier russische Bauernlieder für Frauenchor und eine Solostimme a capella*.⁵ Ezt a részletes megjelölést a kiadó munkatársai Stravinsky beérkező kottájának írásos melléklete alapján határozták meg, de sajnos csak egy részét használták fel. „Der Generaltitel dieser 4 russischer Bauernlieder ist »Podbljudnije« [cirill betűkkel írva] Unterschale-Warsagelieder [sic!].”⁶ A szöveg végét tál alatti jóslódaloknak fordíthatjuk, amely majdnem megegyezik az orosz kifejezés jelentésével, ami tál jelenlétében,

² Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 118–119. Magyarul megjelent: Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 133.

³ Az ortodox keresztények – mint Stravinsky – a karácsonyt az újév kezdete után, január 7-én ünneplik, de az ekkortájt Svájcban élő zeneszerző esetében a nyugati keresztények ünnepi dátumát is érdemes figyelembe venni.

⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1152–1153.

⁵ Igor Stravinsky: *Unterschale. Vier russische Bauernlieder für Frauenchor und eine Solostimme a capella* (Mainz: Schott, 1930). C. 32640.

⁶ Wahrsagerlieder.

környezetében előadott dalokra vonatkoztatható. A csészealjak későbbi angol fordítása, a saucers már minden bizonnyal csak az Unterschale kifejezésre hagyatkozik.⁷

A „Podbljudnije” tökéletesen utal arra az újévi vagy karácsony utáni orosz hagyományra, amit ételjósolásnak lehet nevezni és Zaharov is részletesen leír. Nem mellesleg ennek az állításnak ad igazán személyes jelleget, hogy Stravinsky a dalokat karácsonyi időszakban készítette. A hagyomány lényege, hogy egy asztalt helyeznek a szoba közepére, rajta egy vízzel teli tállal, amit egy terítővel letakarnak. A férjet kereső lányok körbeülik és gyűrűiket, fülbevalóikat, csecsebecséiket belehelyezik a tálba, általában kenyér- és széndarabok, valamint só összekeverésével együtt. Dalokat kezdenek énekelni és mindenki megpróbálja a letakart tál masszájából kihalászni a maga tulajdonát, lehetőleg arra a dalszövegre, amelynek tartalma szívéhez közel áll és megmutatja milyen férjet szeretne találni az elkövetkezendő évben.⁸

A szövegek tehát egymástól különböző jóslatokat tartalmaznak, többek közt olyanokat mint, gyors házasságot, házasságot egyenrangú vagy magasrangú személlyel, házassági ajánlatot, szerelmi házasságot. De a dalok megfogalmazhatnak például szegénységre, gazdagságra, halálra, betegségre, örömeire vonatkozó jóvendöléseket is.⁹ Refrénjük legtöbbször a „szlava”, tehát „dicsőség” felkiáltással végződnek, ahogy az a *Csészealjak* harmadik és negyedik kórusában is hallható.

Eszerint Stravinsky címadása egy összetett hagyomány megjelölése, amelyből dalszövegei származnak, de talán egy kivétel azért mégis akad közöttük. Az újabb kiadás során, 1932-ben az angol Chester szerkesztői egyszerűsítették a címet, elhagyták a *Csészealjak* megjelölést és a Schott alcímét tették a helyére: *Négy orosz parasztdal*. Azonban a zeneszerző eredeti kéziratán – ami alapján egy genfi orosz gyülekezeti kórus 1917-ben bemutatta a dalokat – még az szerepel, hogy „három ételjósági ének és egy újévi ének”.¹⁰

A második dal címében is szereplő *Ovseny* az orosz mitológiában a jóságos napisten egyik megtestesülésének neve, akit naptári dalokkal szólítottak meg újévkor. Az *Ovseny* szövegét Zaharov is a naptári dalokhoz kategorizálja, bár a karácsonyi időszak verseihez is ugyanúgy sorolható lenne. Hogy Stravinsky az

⁷ A csészealj németül Untertasse.

⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1154.

⁹ I.h.

¹⁰ I.m. 1155.

ételjóslo dalokkal együtt szerepelteti, annak megint csak személyes oka van. A zeneszerző a kéziratot kottának díszes címlapot rajzolt, amin az *Ovsenyt* látványosan külön, a másik három dalt együtt szerepelteti. A borító kíséretében az egész kotta olyan, mint egy zenélő képeslap, amelyet nyilván barátainak, családjának szánt karácsonyi és újévi üdvözlőkre.¹¹

A címadás magyarázatán keresztül egyértelműen látszik, hogy a szövegek tartalmuk alapján a *Les Noces* lakodalmi rigmusai felé hajlanak, akár a tánckantáta szertartásának előzményeként is tekinthetünk rájuk. Stravinsky megjegyzi, hogy a podbljudnije-versekben első olvasatra a ritmus fogta meg,¹² ami igazán nem példanélküli a játékdalok esetében, de a *Les Noces* majdnem végig szótagoló prozódijával összevetve a *Csészealj* szövegkezelése a szokásosnál is feltűnőbb egyezést mutat. Mindez a kórusfaktúra igen hasonló felrakásában is jelentkezik. Az együtt mozgatott, alapvetően szűk szerkezetben felépített szólamok közösen biztosítják a melódia homofon harmonizációját, ellenpontozásra csak belső dallamuk ad lehetőséget. A *Les Noces* témáinak polifon dallami ellenpontját egyébként legtöbbször egy másik tematikus területből kibontott vagy arra előkészített motívum, frázis jelenti. Természetesen a *Csészealj* esetében ilyenre nincs példa.

Hogy a rövid kórusok zenei nyelvezete milyen további rokonságban áll a nagyformákban kidolgozott kantáta anyagával, annak meghatározása éppen abba az akadályba ütközik, amit a két mű formai kereteinek különbözősége teremt. Nem az a döntő kérdés, hogy az alig egy-egy perces, egyetlen motívumból, frázisból kidolgozott formákat miként lehetne egy négy képből álló, összetett zenei szerkezet egyes szakaszaival összehasonlítani.

A *Les Noces* dallamalkotásának lényege abban áll, hogy egy-egy motívum egymás utáni ismételtetésével, variált összegzésével alakít ki nagyobb zenei egységeket, tematikus területeket. Ugyanez a dallamszerkesztési metódus a *Csészealj* tételeiről is elmondható azzal a különbséggel, hogy a kezdőpillanatban megfogalmazott motívumok az első ismétlésekkel dallami frázissá alakulnak. Stravinsky pedig a nagyobb frázisokkal azonnal strófikus dalformát teremt, amelynek szakaszait vagy megegyező sorvégek vagy felkiáltásszerű refrének választják el egymástól. Tehát a négy tétel összetartozását az az egységes formai tulajdonságuk teremti meg, amelyik dalszerűségükért felel.

¹¹ I.m. 1162.

¹² Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 119.

A *Les Noces* esetében azonban az azonos motívumokból felépített, egymástól jól elhatárolható felületek egymáshoz való viszonyítása, arányítása hozza létre a formát, ami a mű egészének teremt tökéletes szerkezetet és amelyen – Wilhelm András gondolatával élve – az azt megalkotó konstrukció szinte boltozatként ível át.¹³ Így nem sokat árul el a két mű sajátosságairól, ha a *Csészealjak* valamely tételét és a *Les Noces* egy-egy mintavételi szakaszát – kétséggel hasonló dallamalkotási felületük okán – egymás mellé helyezzük és önmagában ebből vonunk le következtetéseket.

Közös sajátosságként említendő, hogy a *Csészealjak* a capella kórusaihoz hasonlóan a *Les Noces* vokális szövegei is önálló megjelenéssel bírnak. A tánckantáta zenei anyagának hangszeres része szó szoros értelmében kíséri. Az énekszövegeket támogatja, körülírja vagy harmóniákkal erősíti a dallamokat. Néha ostinato-kíséretet biztosít, néha pedig egy-egy kontrasztáló ellenpontot szövegezők, sok esetben pedig a metrikus vázat hangsúlyozza.¹⁴ De a zenét elejétől végéig az énekszövegek kormányozzák.

1954-ben Stravinsky a *Csészealjak*hoz is hangszeres szövegeket komponált. A négy kürt kísérete mellett a kórus anyaga lényegében érintetlen marad, apró ritmikai változtatásokon kívül csak az ütembeosztáson módosít valamelyest, illetve az első dalt teljes egészében megismétli, a másodikat pedig egy nagyterccel feljebb transzponálja. Mindegyik tétel rövid bevezető fanfárral indul, amely a harmadik dal ritornell-jellegű motívumát is jelenti. A zeneszerző a kürtök önálló megjelenésére egyedül az első dal végén, a főtémából kialakított kis codában ad lehetőséget. Igaz, nem hasonlítható a *Les Noces* befejezésének formai bravúrához, de kizárólag hangszeres játékokra a tánckantátában is csak a darab végén kerül sor.

A kürtszövegek a vokális anyagot részben kiegészítik, hangsúlyozzák, különféle motívumokkal díszítik, de kórusal unisono megszólalásukkal csak a refrének megerősítésében vállalnak szerepet. Leggyakrabban töredék-imitációk sorozatával ellenpontosítják a dallamot, amely ugyan rendkívül impozánssá teszi a faktúrát, de ez a megoldás kevésbé jellemző a játékdalok kíséretére, inkább Stravinsky később kialakított stílusi jegyeit hordozza magán. Részben ez utóbbi

¹³ Wilhelm András: „Igor Stravinsky: Menyegző.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1974/1 január–március*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973): 74–85. 83.

¹⁴ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 237.

miatt és mert a korábbiakban mindig az eredeti művekkel foglalkoztunk, jelen esetben is csak a kórusanyagot tartjuk követendőnek.

6.2. Az ellenpont mestere

A *Csészealjak* feldolgozásának módjához közelebb kerülünk, ha megnézzük a komponálás folyamatát a zeneszerző vázlatain keresztül.¹⁵ Stravinsky úgy másolta ki a szövegeket Zaharov antológiájából, hogy a sorok fölött helyet hagyott. Ide illesztette be az adott vers fő zenei motívumát, amit már a másolással együtt felvázolt. Tehát a lejegyzés vizuális képe már magában hordozta a dalszerkezet csíráját. Ebből a motívumból – egy későbbi alkalommal és egy másik vázlatfüzetben – alakította ki a teljes dallamot, továbbra is egy vonalban, hogy aztán egymásután aláírhasa a szöveg sorait, jelölve a prozódiai eltéréseket. Ezzel véglegesítette a strófikus forma kereteit. A teljes szöveghez igazított dallamot, illetve a zeneszerzői invenció variánsait csak az a végig írt kotta tartalmazza, amelyben a kísérő szólamokat is megkomponálta.

A folyamatból világosan kirajzolódik, hogy Stravinsky cantus firmusként tekint a dallamra, a vele együtt mozgatott szólamokat pedig utólag, ellenpontként írta hozzá. Stravinsky maga is fontosnak tartotta megjegyezni, hogy évekig járt összhangzattanra és ellenpontra egy görög származású Rimszkij-Korszakov tanítványhoz, Vaszilij Karafatihoz, aki zeneszerzéssel is foglalkozott. Ellenpontot, barokk invenciókat és fúgákat, valamint korálharmonizációkat készített nála.¹⁶ Hogy ezeket mennyire tartotta hasznosnak, arról nem volt egyöntetű véleménye. Ám az ellenponttanulással már korábban is megismerkedett, amelyről így vélekedett:

Sokkal jobban vonzott egy általában száraznak és csak pedagógiai célokból hasznosnak tartott tantárgy, az ellenpont. Tizennyolc éves lehettem, amikor foglalkozni kezdtem vele, teljesen önállóan, csupán egy akkoriban forgalomban lévő tankönyv segítségével. Ezt a munkát élveztem, sőt lelkesített, és sohasem fárasztott. Az ellenpont tudományával való első kapcsolatom egy csapásra sokkal tágasabb és termékenyebb mezőt nyitott előttem a zeneszerzés területén, mint amit az összhangzattan megismerése jelentett számomra. Valósággal rávettem

¹⁵ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1159.

¹⁶ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 42–43.

magam az e tantárgy által felvetett sokrétű problémák megoldására. Nagyon élveztem, de csak később értettem meg, hogy e gyakorlatok egyszersmind mennyire fejlesztették ítéletemet és zenei ízlésemet. Ez a munka felélénkítette képzeletemet, és komponálásra ösztönzött, megvetette egész későbbi technikám alapjait, s jól előkészített a formák és a hangszerelés tanulmányozására, amire később Rimszkij-Korszakov vezetésével került sor.¹⁷

A hangközök iránt fokozott érzékenységgel bíró zeneszerző látszólag homofon faktúrája éppen a szólamok önálló, konzekvens dallami tulajdonságai által válik valódi polifon zenévé, ezáltal mozog a többszólamúság e két válfajának határán.

Ezen a ponton vissza kell térünk a *Macskabölcsődalok* utolsó tételének apropóján tárgyalt népi többszólamúság jellemzőihez. A közvetve vagy közvetlenül Balakirev népdalfeldolgozásain keresztül megismert tulajdonságok Stravinsky számára meghatározóak lehettek. A dallam sajátosságaiból kiinduló kíséret szólamszerkesztése, harmonizálása, ritmusa, a jellegzetes szekundsúrlódások, tercelések, kvart- és kvintpárhuzamok, a fődallamból időnként kiváló, majd visszatérő mellékszólamok a *Csészealjak* kórusairól ugyanúgy elmondhatók.

A *csigisza* *Megváltónál* hat hangból kialakított diatonikus dallama végig egyszólamú, harmóniát egyedül a refrénekre csatlakozó másik három szólammal alkot. Négy ismétlődő sorból álló témája szinte kizárólag lépésekben mozog, tercugrás leginkább a kezdőmotívumban található, amelyet ráadásul a második, harmadik sorban Stravinsky elhagy. A forma a népi többszólamú énekek arra a típusára emlékeztet, ahol a szólóénekléshez a csoport megszólalása csak a dallam egy-egy szakaszában társul. Ez a gyakorlat már a XVIII. század végétől megtermékenyítette a népi témájú orosz operák kórusait.¹⁸

A refréneket a tágabb hangközugrások is megkülönböztetik. Az egyik szólam a melodikus kvart elmozdulásokat kvintpárhuzamban imitálja, míg a másik kettő egymással ellentétes irányú lépésekben biztosítja az ugrások talaját. A negyedik szólam – Stravinsky kedvelt módszerének megfelelően – kromatikus váltóhanggal közelíti meg a hangnemi alaphangot. (63. kottapélda).

¹⁷ Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 18–19.

¹⁸ Papp Márta: *Orosz kerékvágás. Tanulmányok az orosz zenéről*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.): 22.

Soprano
(Tenor)

On, — on Saints' Days, — on Saints' Days
Près — de l'é - gli - se du Sau - veur,

Alto
(Bass)

in Chi - gi - sakh on Ya - ou - zo - i, — so 'tis said, so 'tis said,
À Chi - gi - sak sur Ya - ou - zo - i, — Hour - rah! Hour - rah!

63. kottapélda. A csigiszahi Megváltónál első strófája a refrénnel.

Az *Ovseny* végig kétszólamú anyagának eol modalitása fokozatosan bontakozik ki. Az azonos hangról indított ellenpont óvatosan távolodik a szűk ambitusú dallamtól és mindig visszatér hozzá. Az első két sor azonos végződésekkkel tagolt dallama a folytatás összevont motívumaival és a sorvégek és -kezdetek elíziójával válik egyre sűrűbb szövetűvé. Az ellenpontban megjelenő váltóhangok az alaphangnem elmozdításával fokozzák a variációs lehetőségeket, így a modalitást kétszer a dór, a dallami tetőpont pillanatában pedig a fríg irányába hajlítva. (64. kottapélda).

Soprano
(Tenor)

Ov - sen, Ov - sen, Ov - sen! — I'm a -
Ov - sen, Ov - sen, Ov - sen! — Je chas -

Alto
(Bass)

hunt - ing the grouse, —
sai la fai - sane, —

And a hand - ful of mon - ey too, Ov - sen, —
Mais c'est de l'ar - gent que je veux, Ov - sen, —

64. kottapélda. Az *Ovseny* első dallami frázisa és tetőpontja.

A *csuka* a szigorú hangközstruktúra legérzékletesebb példáját nyújtja. Dallamának hangkészlete és annak felhasználása ismerős lehet. Stravinsky a *Renard* „tik, tik” pribautkájának énekszólamát nagyon hasonló módon kezeli. A *csuka* témáját ugyanúgy az *a-h-c-d* tetrachord különféle permutációiból alakítja ki. A *cisz* kromatikus váltóhanggal ebben az esetben a dallami tetőpont körbejárhatóságát fokozza, a tetrachord diatonikus *g* kiegészítésével pedig az alaphang megerősítését szolgálja. A kórus csak a podbljudnije-dalok jellegzetes „szlava” felkiáltásával tagolja a szöveg sorait, az utóbbiak megszólaltatását a zeneszerző három szólistára bízta.

Az ellenpontot jelentő szólamok kizárólag nagy szext távolságban mozognak. Lépésekben járnak be *f-g-a* és *a-h-cisz* trichord hangkészletüket, amelyből éppen meghatározható dúr jellegük. A dallam váltóhangokkal billegtetett moll-karakterével összevetve az egész tétel hangnemi iránya kétértelmű. A hatszor ismételt refrén azonban mindig világos kontrasztjával képviseli a „dicsőség” kifejezés szinte már hagyományos zenei ábrázolását. A hirtelen kiemelkedő magas regiszterhasználaton túl, a *fisz* hang megjelenése sajátos pikárdiai tercként értelmezhető. Ugyanis az erre épített, tiszta kvintekből szerkesztett harmóniában dúr jellegű oldásra talál a korábbi *cisz* kromatikus váltóhang. (65. kottapélda).

SOLO I

And her head was crown'd with a pearl-set di-a-dem, Glo-ry!
Sa tête é-tait or-née d'un ri-che di-a-dême, Vi-vat!

SOLO II, III

SOLO I

While in- stead of eyes two di-a-monds blaz'd. Glo-ry!
Ses yeux, ah! c' - etait deux gros di - a - mants. Vi - vat!

SOLO II, III

Chorus

65. kottapélda. A *csuka* utolsó verssorai, refrénje és zárata.

A tétel végén szerepeltett utolsó „szlava” a korábbi refrének kiegészítéseként, folytatásaként ölt formát, még egyet csavarva a tagolási pontok fényerején. Zárlettá szerkesztésének megoldása különösen logikus és szellemes, mert a tételre jellemző hangközök – az ellenpontoszó szextek és a refrének kvintjei – felhasználásával ér el tercron befejezést.

Az utolsó tétel a korábbi dalok kompozíciós módszereinek egyfajta összegzése. Lényegében egyenként megtalálhatóak benne a kórusok jellemző tulajdonságai, feltételezhetően Stravinsky ezért is helyezte a sorozat végére. A *Pókhas mester* strófái háromszor ismétlődnek, szinte teljesen azonos módon. A szólóénekekkel bevezetett téma az első tétel dallamának variánsa, amelynek egyik eleméhez rögvest csatlakoznak a kórus szövegei. A tercekben, szextekben mozgatott kétszólamú ellenpont a diatonikus feldolgozás elemi eszköze, egyben felfedi az első tétel harmonizálásának lehetőségét is. (66. kottapélda).

The musical score is for the final stanza of 'The Flea and the Lice' (Pókhas mester). It features a solo voice part and a chorus. The solo part begins with a 'SOLO' marking and a key signature of one flat. The lyrics are: 'One half sack of lice and one of fleas; Un, plein de puces, et un plein de poux.' The chorus follows with the lyrics: 'One whole sack, one whole sack, one whole sack Un bois - seau, un bois - seau, un bois - seau'. The chorus continues with: 'Quite full of fleas, one whole sack, One whole sack of fleas, tout plein de puces, un bois - seau tout plein de puces'. The solo part then sings: 'and half a sack of lice. Glo - ry, glo - ry, et un plein de poux. Hour - rah! Hour - rah!'. The chorus concludes with: 'glo - ry, glo - ry, glo - ry, glo - ry! Hour - rah! Hour - rah! Hour - rah! Hour - rah!'. The score is marked 'Largamente' and ends with a double bar line.

66. kottapélda. A *Pókhas mester* utolsó strófája.

Kizárólag ezen a ponton érhető tetten a kórusok egyetlen feltűnő hangnembváltása is. A kezdeti *d-a* tengely tonalitása hirtelen félhanggal feljebb, *esz-b* transzpozícióban robog a „szlava” sorozatából alkotott refrén felé. A kvart-kvintpárhuzamokban haladó dallam és ellenpontjai először egy *esz-dúr* hármashangzatban találkoznak. Majd a szélek repetálása mellett a középső szólam emelkedő hangsora változtat a hangközök struktúráján. Tetőpontján, a másik két szólam elmozdulásával együtt, hagyományos értelemben vett *b-f* váltódominást alkot, amelynek segítségével a refrén *asz-esz* tonalitásába fordul. A refrén négyszólamú szerkesztésében egy valódi domináns-tonikai zárlat ismételtetését halljuk, a két funkció hangjainak keveredésével.

7. Orosz dalok

7.1. Pribautkák antológiája

A korábbi dalok vázlatait, formai elrendezését, dalsorozattá alakítását tekintve egymás mellett, 1914 és 1917 között készültek. A svájci időszak egyik utolsó vokális alkotását Stravinsky mégis valamivel később, 1919 elején vetette papírra. A kettő között eltelt majd kétévnyi időszakban többek közt befejezte a *Les Nocés* particelláját és *A katona történetét*. Nem lehet tehát azt állítani, hogy eltávolodott volna az orosz népi szövegek feldolgozásától.

A játékdalok műfajának és Stravinsky alkotói magatartásának ismeretében feltételezhető lenne, hogy újabb folklorisztikus anyagok és tematikus összefüggések birtokában, ötleteit más formába öntve folytatta a megkezdett sorozatot. A *Négy orosz dal* tételei azonban rendkívül szorosan kötődnek a műfaj korábbi inspirációihoz, szöveges és zenei ötleteihez. Az eltelt idő immáron kellő távolságba helyezte őket ahhoz, hogy a zeneszerző kedvére válogathasson közülük, továbbá alkalmat ad arra, hogy a már kialakított kompozíciós technikákat a legkristályosabb formában közvetítse. Ilyen értelemben az utolsó dalsorozat a svájci dalok valódi összegzése, szintézise. Egyedül a ciklus záródarabja válik el valamelyest a másik háromtól. Ebben Stravinsky már kaput nyit egy olyan zenei gondolkodás felé, ami talán csak jóval későbbi műveiben talál folytatásra.

A *Négy orosz dal* összegző jellegét külső inspiráció is befolyásolhatta. Stravinsky utal rá, hogy 1919 telén egy gyönyörű hangú horvát szopránénekesnő, Maja de Strozzi-Pečić felkérésének tett eleget azzal, hogy dalsorozatot komponált számára.¹ A játékdalok tematizált narratívájának összefüggéseit ezúttal felváltotta az előadó központi szerepe, akit a zeneszerző egy impozáns mű megszólaltatásával állíthat színpadra. Stravinsky kompozíciós módszerei nem változtak, inkább felhasználásuk léptékében, sokféleségükkel emelkedtek kifejezetten egy dalciklus formai követelményeinek szintjére, ami a tételek összetartozásának alapját határozza meg.

Mindazonáltal a dalok meglehetősen vegyes együttest alkotnak és szinte tételesen felsorolhatók azok a tulajdonságaik, amelyeket korábbról hordoznak

¹ Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 74.

magukon. Stravinsky már a verseket is több helyről gyűjtötte össze – Zaharov és Kirejevskij antológiájából –, az utolsó dalhoz pedig egy olyan kötetet forgatott, ami kisebb orosz vallási felekezetek spirituális szövegeit tartalmazta.²

A ciklusban általában véve találkozhatunk állatmesével, körjáték énekével, értelmetlen mondókával, kiszámolóval, ételjósó dallal, a pravoszláv egyházi stílust is megidéző siratóval. Dallamalkotásának jellemzői között továbbra is megtalálhatóak a diatonikus – de az utolsó dal esetében az erősen kromatikus – hangsorok, illetve a móduszok széles skálájához váltóhangokkal, az acciaccaturák sokféleségévé kialakított kísérek. A metrikus lejegyzés változatos tagolásai között pedig olyan különlegességekre is lelhetünk, mint az ütemvonalak elhagyásával kialakított szakaszok.

Sőt, még a játékdalok komponálásának időszakában megismert – Stravinsky számára oly gondolatébresztő – hangszer, a cimbalom is az inspirációs források részét képezte. Mi több, a zeneszerző kéziratai között megtalálható a dalok fuvola-cimbalom kíséretes változata,³ amelynek befejezetlen hangszereléséről Stravinsky maga is megemlíti, hogy kiindulópontját az utolsó dal jelentette.⁴ A kezdő- és a zárótétel további átíratok kiadásban is megjelentek a már említett, 1954-es keltezésű *Négy dal* részeként, amiben a *Három gyermekmese* két tételével alkotnak ciklust, az ének kíséretének fuvolára, hárfára és gitárra hangszerelt változatával.

Feltétlenül meg kell említeni, hogy a *Négy orosz dal* magyarországi bemutatójára Bartók Béla 1921-es zeneakadémiai zongoraestjén került sor, több más Debussy, Schönberg és Stravinsky mű társaságában, H. Gervai Erzsi szólójával. Ugyanezen a koncerten a *Három gyermekmese* második dalát is megszólaltatták.⁵

A dalsorozat tételei elkészülésük időrendje szerint követik egymást, amire még nem volt példa a játékdalok esetében.

1. Szelezeny (Horovodnaja) – Canard (Rodne) – Gácsér (Körtánc) – 1918. december 28.
2. Zapevnaja – Chanson pour compter – Kiolvasó – 1919. január 16.

² Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 1142.

³ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 575.

⁴ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 120.

⁵ Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Helikon Kiadó, 2006): 191.

3. Podbljudnaja – Le Moineau est assis... – Csészealj – 1919. január 23.
4. Szektantszkaja – Chant dissident – A szakadár éneke – 1919. március 1.

A *Gácsér* állatmeséje eredetileg egy gyermekjáték énekének része, akárcsak a *Három gyermekmese* második dala, a *Ludak, hattyúk...* szövege. Méghozzá egy olyan játékról van szó, amit az orosz gyerekek a mai napig játszanak. Szabályait Stravinsky nem csak saját gyerekkorából ismerhette. Bizonyosan találkozhatott Zaharov részletes leírásával is a verseket tartalmazó gyűjteményben.⁶ Igazából egy „künn a bárány, benn a farkas” típusú körjátékról van szó,⁷ azzal a különbséggel, hogy mindkét főszereplő – jelen esetben a gácsér és a kacska – az éneklő gyermekek alkotta kör közepén helyezkedik el. A gácsér megpróbálja elkapni a kacsát, aki menekülés közben kitörhet a kézfogásukkal akadályozók gyűrűjéből, de vissza is bújhat oda, hogy egy pillanatra menedékre leljen üldözője elől.

A játék szellemes leképezését figyelhetjük meg a dal ingadozó tonálisán keresztül. Az acciaccaturák már nem csak a diatonikus dallam kíséretére jellemzők, hanem magára az énekszólamra is hatnak. Amíg a melódia a kromatikus váltóhangok által létrehozott móduszok felé fordul, addig a hangnemi viszonyítás alapját a zongora képviseli, és fordítva. Így a két szereplő ki-be járkal az alaphangnem köréből, illetve ezáltal az énekszólam kromatikus eltolt transzpozíciókban használja hangkészletét, amelyre a játékdalokban nemigen láthattunk példát.

A zongora bevezetőjében a tonálisitás máris kétfelé húz. A bal kéz negyedelő *c-d* ostinato tengelyéhez képest a jobb kéz dó-pentaton frázisa félhanggal lejjebb, *h*-ről kialakított hangkészletet határoz meg. A belépő énekszólam azonban *d* alaphangról recitálja dallamát, immáron kéz a kézben járva a megkezdett ostinato-kísérettel. A szövegsor vége már következő szakaszának eltérő tonálisitása felé hajlik, de azt megszakítja a hangszeres bevezető szó szerint ismételt frázisa, ütköztetve az elhajló hangsorokat. (67. kottapéllda).

⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1151.

⁷ „Körben énekelnek. Benn a kecske, künn a gazda. Az ének után a gazda kívülről addig »zavarja« (üldözi) a bennlévő kecskét, míg el nem fogja. Ekkor helyet cserélnek, a gazda lesz most kecske, s a körnek más tagja gazda.” Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Gyermekjátékok*. [Dr. Kerényi György (szerk.): *A magyar népzene tára. I.*] (Budapest: Zeneműkiadó, 1951): 528.

Chant. *M. M. ♩ = 116*

Piano. *mf*

(sempre) *(sempre)*

Се - ле - зень, се - ле - зень, Сизъ го - луб - чикъ се - ле - зень, Хох - ла - тый се - ле -
Vieux ca - nard, vieux ca - nard, sors, vieux ca - nard, vieux ca - nard, sors, le hup - pé, sors

-зень!
voir.

67. kottapéllda. A *Gácsér* hangszeres bevezetője és közjátéka, valamint első szövegsora.

A folytatás *asz*-ről indított pentaton sorát az énekszólam veszi át, míg a kíséret faktúrája vált, de továbbra is a *d* alaphangot járja körbe kromatikus ostinatójával. A *h* és *asz* alapú dó-pentaton közös metszetét az *esz* és maga az *asz* hang jelenti. (68. kottapéllda).

Ты вый - ди, се - ле - зень, се - ле - зень, Ты по - смо - три, се - ле - зень,
Sors, vieux ca - nard, vieux ca - nard, vieux ca - nard, sors, vieux ca - nard, et va voir

sub. meno f e legato

68. kottapéllda. A *Gácsér* második szövegsorának kezdete.

A hangkészletek ily módon történő összefonódását Stravinsky a strófa végére tartogatja. Ezt a kavalkádot csak a zongora átvezető anyagában oldja fel, az énekszólam kezdeti hangsorát és ostinato-kíséretét felhasználva. (69. kottapéllda).

69. kottapélda. A *Gácsér* második szövegsorának vége és hangszeres átvezetője.

A második strófával a korábbi móduszok szédítő kergetőzése alábbhagy, pontosabban szélesebb területeket jelölnek ki maguknak és ott gazdagabb hangkészletet alkotnak. Az ének *d*-alapú recitálásának visszatérését a zongora fonódó hangkészletű kommentárjai hangsúlyozzák. A dal formai közepén dallam és kísérete egyaránt H-dúrban mozog, az előbbi h-pentaton bővítésének eredményeként. (70. kottapélda).

70. kottapélda. A *Gácsér* második szövegsorának H-dúr szakasza.

Végül az ének korábbról ismert pentaton anyaga *b* alaphangon, variált elemekkel tart a darab vége felé. A zongora az átvezető anyag kiszélesítésével ismétli kommentárjait, a kísérő ostinato pedig már mindkét dallam acciaccatúráját magába foglalja. A kergetőzés győztese egy hirtelen váltással a h-pentaton lesz, azonban a záróakkord kvinttornyának alaphangját mégis a *d* jelenti. (71. kottapélda).

71. kottapéllda. A *Gácsér* befejezése.

A *Gácsér* dalának izgatott karakterét különleges metrikai beosztása is meghatározza. Stravinsky először alapvetően páros lüktetésű, negyedelő zenei anyagát legtöbbször 7/8-os ütemmutató alá helyezi, amely főleg a dallami sorok végén okoz aszimmetrikus eltolódásokat vagy ritmikai elíziót. A darab második felében a kíséret nyolcadoló, páratlan lüktetése pedig leginkább 2/4-3/4 váltakozásában kerül megfogalmazásra.

A *Kiolvasó* címe magában hordozza műfaját, szövege nehezen értelmezhető, igazi pribautka. A dal formája egyszerű, vokális szólama ugyanerre az egyszerűsége épít, három-három sorát egy hangszeres epilógus zárja. Az első szakasz a zongora fehérbillentyűs anyagára épül, amelynek két ujjal megszólaltatott *d* tremolója egyértelműen a cimbalom idiomatikus játékmódját idézi. Az ütemvonalak nélküli struktúra nem a metrikus szabadság megtestesítője, inkább ráirányítja a figyelmet a sorkezdetek, -végek határmetszésének fontosságára. Az énekszólam szintén *d*-ről indított három, alig variált frázisát a zongora, *c-g-d-a-e* kvintekből szerkesztett akkordjai és az ahhoz csatlakozó glisszandók választják el egymástól. (72. kottapéllda).

72. kottapéllda. A *Kiolvasó* kezdete.

A folytatás kíséretének hangjait a tovább épített kvintek alakítják ki, azzal a különbséggel, hogy *disz* alaphangjuk az immár *e* hangról indított ének kromatikus támasztékát jelenti. A zongora kétkezes tremolója – a *Ludak, hattyúk...* kísérete alapján – már a balalajka hangján szólal meg. A háromszor énekelt sorok prózába váltással érik el tetőpontjukat, amelyet a zongora összevont glisszandói fokoznak. (73. kottapélda).

Più mosso.

Чар - ка го - рьл - ка, Ме - докъ со - строкъ,
Un pe - tit ver re fait ja - mais tort,

73. kottapélda. A *Kiolvasó* második szakaszának kezdete.

A végletekig leegyszerűsített epilógus titka abban áll, hogy a nagyon erősen *d*-központú kezdés után a középrész fokozatosan szabadul meg korábbi alaphangjától. A körülíró váltóhangok pedig egy tisztán pentaton befejezés metamorfózisává válnak. (74. kottapélda).

Lo stesso tempo.

p sempre

74. kottapélda. A *Kiolvasó* epilógusa.

A *Csészealj* az ételjóslo dalok sorozatának újabb állomása és számos tekintetében analóg megfelelője a kórusok harmadik darabjának, A *csukának*. Formájában, hangkészletében, dallamkezelésében, de még befejezésében is azonosítható korábbi társának jellegzetes vonásaival, de némileg azok továbbgondolását tartalmazza.

A megegyező sorokból összeállított dalt ugyanúgy a podbljudnije-énekek jellemző „szlavna” felkiáltásai tagolják.⁸ Abban sincs különbség, hogy a szövegsorok hosszúsága szótagszámuk alapján változik, de abban már igen, hogy a refrén szakaszai is különböző méretű periódusokat alkotnak.

A verssorok ismétlődő frázisait megint az *a-h-c-d* tetrachord különféle permutációiból alakítja ki, amelynek tetőpontját a *cisz* kromatikus váltóhanggal járja körül. A zongorába azonban most nem ellenpontozó szólamok kerülnek. A dallam tulajdonképpen egy olyan heterofon kíséretet kap, amiben a jobb kéz a kisterccel, a bal kéz a nagy terccel létrehozott tetrachordot rajzolja körbe.

A refrének elé – illetve a dal kezdőpillanatába – mindig egy kvintekből szerkesztett hangsúlyos akkord kerül. A *Csuka* dallami kiegészítéséhez képest alaphangja most nem a tetrachord diatonikus, hanem kromatikus alsó váltóhangja, ami egyben összeköti a refrénekben basszuskíséretével. Akárcsak a sforzato *d-a-(e)-h-fisz* kvintakkord hiányzó *e* hangja, ami pedig a „szlavna” dallami pillérhangját képezi. (75. kottapéllda).

M. M. Op. 112

Chant. *mf*

Си - дить ва - ра - бей на чу - жой га - радь - бѣ. (Ѣ).

Le moi - neau est as - sis sur la haie d'aut - rui, (Ѣ).

Piano. *sf* *staccato mf* *sempre simile*

Сла - вна, сла - вна. Гля - дить ва - ра - бей на чу - жу сто - ра - ну. (Ѣ).

Ça - va, ça - va. Le moi - neau re - gar - de où c'est pas chez lui, (Ѣ).

tranquillo non f *sempre come sopra*

75. kottapéllda. A *Csészealj* első két szövegsora és refrénje.

⁸ A korábbi „szlava” kifejezés jelentése „dicsőség”. A „szlavna” pedig valakire vonatkoztatva jelenik meg, tehát jelentése „dicsőséges”.

A dal befejezése jelen esetben nem csak az utolsó refrénben, hanem az azt megelőző verssor frázisában is különbözik. Dallamvonala átveszi a tagolási szakaszok hangkészletét, módosítja azt a kvintakkordok *fisz* hangjával és fényesebb, dūr jellegű periódusra vált, amelyhez a heterofon kíséret is igazodik. Az így kialakított leghosszabb szövegsort az immár dallamában is megegyező leghosszabb refrén zárja. Kíséretének nónakkordjai kiegészülnek a nagytercet biztosító *fisz* hanggal, váltóharmóniái pedig a basszusból átvett *gisz* által alakítanak dūr hármashangzatot. A dallam *e* befejező hangja előtt még utoljára megjelenik a refrének *g* díszítése, a vele egyszerre megszólaló É-dūr akkord bezengetésének köszönhetően azonban valódi pikárdiai terccel zárul a dal. (76. kottapélda).

Сла - (а)-вна сла - вна! Ле-жить вол-чи-ша на по-вѣ-ти-ша, ат-ки-нулъхвостьна
ça va, ça va, et le loup couché sur un tas de bois, qui bou-ge la queue

sempre

poco più f come sopra

Sord.

пѣт-надцать вёрсть. Сла - - вна, сла - вна, сла-(а)-вна(а)славна!
qui ne voit pas, ça va, ça va, ça va ça va!

crescen-do

f

Rod.

76. kottapélda. A *Csészealj* befejezése.

7.2. Az énekmondók dala

A *szakadár éneke* vagy – ahogy az 1954-es hangszerelés címében szerepel – *Orosz spirituálé* szövege nem úgy kötődik a folklór világához, mint a korábbiak. Olyan kisebb vallási felekezetek spirituális verséről van szó, amelyek valamelyest elszakadtak az Orosz Ortodox Egyház fő vonalától. Orosz szektáknak is szokták hívni őket, leghíresebb két ága a hlisztek és a belőlük kivált szkopcok. A hlisztek – természetesen tiltott – liturgiájának részét alkották erősen szimbolista jellegű verseik is, ezekben gyakran fejezték ki vágyaikat rituális körkörös-táncuk, illetve közösségük elszigetelt tagjai iránt.⁹

A szimbolista versek megzenésítése nem volt idegen terület Stravinsky számára. A századforduló progresszív orosz költőjének számító Gorogyeckij vagy Balmont, de a francia Verlaine verseire is komponált már dalsorozatot. Azonban A *szakadár énekét* egészen más inspirálta. 1917-ben, hőn szeretett Gurij fivérének halála,¹⁰ illetve az októberi forradalom győzelme, személyes és anyagi vonatkozásokban is az emigráció tényével szembesítették Stravinskyt.¹¹ E dal a hazájától elszakított – és az orosz kötődéseit részben a játékdalok komponálásán keresztül megélő – zeneszerző honvágyának, személyes búcsúzásának kifejezése.

A dal kíséretének eredeti, központi hangszerét a cimbalom jelentette. A vázlatokból jól kivehető, hogy a *Renardhoz* hasonlóan a hangszer ismét a narratíva részét képezte.¹² A *szakadár énekének* elképzelt előadói – az ukrán területekre Stravinsky fiatalkorában oly jellemző – vak koldus-énekesek, a kobzárok.¹³ Leginkább kobozon vagy bandurán, tehát pengetős hangszereken kísérték magukat, de az is előfordult, hogy erre az orosz tekerőlantot, a kolesznaja lírát használták, amelynek illusztrációját már megfigyelhettük a *Három gyermekmese* második dalának zongoraszólamában. Művészetük különleges auráját vakságuk is befolyásolta, a befelé figyelés és az igazmondás allegóriáját társították hozzájuk.¹⁴ A

⁹ Andreas E. Buss: *The Russian-Orthodox Tradition and Modernity*. (Leiden, Boston: Brill, 2003): 73–84.

¹⁰ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 37.

¹¹ Stravinsky, *Életem*, i.m., 66.

¹² Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1192.

¹³ Sosztakovics említi, hogy a kobzárokat, lirnyikeket, bandurisztákat az 1930-as évek közepén Sztálin egy össz-ukrajnai kongresszusra hívta, majd helyben kivégeztette őket. Lásd: Szolomon Volkov: *Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei*. (Budapest: Európa, 1997): 309. Megj.: A kobzárok, lirnyikek, banduriszták ugyanúgy vak koldus-énekesek, nevüket csak hangszerük különbözteti meg.

¹⁴ Natalie Kononenko: *Ukrainian Minstrels. And the Blind Shall Sing*. (Armonk, New York, London, England: M.E. Sharpe, 1998): 44–65.

zeneszerző nemhogy ismerte játékukat, előadásukat, de 1910-ből közös kép is fennmaradt róla egy kobzár, pontosabban egy lirnyik társaságában, ahogy usztyilugi nyaralója teraszán lejegyzí énekét.¹⁵

Stravinsky a spirituális szöveget tulajdonképpen a kobzások hangján szólaltatja meg, de kezükbe nem autentikus hangszereiket, hanem a cimbalmot adja. A *Renard* kapcsán pedig már szót ejtettünk róla, hogy a guszlit és a pszlatériumot eredetileg zsoltáréneklés kíséretére használták.¹⁶ Eszerint rokonhangszerük, a cimbalom alkalmazása liturgikus szöveg mellett egyáltalán nem tekinthető a hagyománytól való elrugaszkodásnak. A korábban tárgyalt praktikus okok miatt a zeneszerző végül a zongorát választotta a cimbalom helyett, de eredeti zenei anyagát elosztotta az 1954-es hangszerelés hárfa- és gitárszólama között.¹⁷

A *szakadár énekének* melizmatikus, kromatikus dallamvonala egyedülálló a svájci dalok között. Talán csak a *Renardban* találkozhatunk némileg hasonlóval, ha a róka első csalogatóénekére gondolunk, de a dal esetében elmaradnak az idézőjelek, egy valódi siratót hallunk. Formája is eltér a játékdalok bármelyikétől, egymásba ölelkező szakaszai egyenes vonalat képeznek, a végén codával zárva a tételt.

Az ostinato-kísérek alapján négy részre tagolható dal első szakaszában, az énekszólam szinte kizárólag kis és nagy szekund lépésekben járja körbe változó központi hangját. A motívumismétlések, variánsok között találhatunk elvétve tercugrást, de a kromatikus hangkészlet is csupán egy szűkített kvint távolságon belül érvényesül. (77. kottapélda).

77. kottapélda. A *szakadár éneke* kezdő dallama.

¹⁵ Théodore Stravinsky: *Catherine and Igor Stravinsky. A Family Album*. (London: Boosey and Hawkes, 1973): 23. kép.

¹⁶ Farkas Gyöngyi: *A cimbalom története*. (Budapest: Gemini, 1996): 16.

¹⁷ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 1196.

A kíséret ostinatója ugyanúgy szűkített kvintben mozog, egyre bővülő díszítő elemei a dallam vagy a kíséret tartományában mozognak, míg át nem kötnek a következő szakaszra. (78. kottapélda).



78. kottapélda. A szakadár éneke hangszeres kíséretének részlete az első szakaszban.

A második és harmadik rész diatonikus dallamai inkább idézik a játékdalok jellemző hangsorait, de azzal már jóval kevésbé találkozhatunk, hogy kísérő motívumai egy egészhangú skálából építkezzenek. Arra pedig szintén nem láttunk példát, hogy a kíséret kromatikusan ereszkedő lépései az egészhangú hangkészlet kiegészítéseit jelentsék. (79. kottapélda).



79. kottapélda. A szakadár éneke második és harmadik részének szakaszhatára.

A dallamban megjelenő trichord motívumot a zongora is fokozatosan magáévá teszi, többször imitálja, meghozza két szólamban, egymással kvintpárhuzamot alkotva. Ez a megoldás ismerős lehet a kakas imájából a *Renardban*, ahol szintén a dallamból fejlesztett, kvintpárhuzamokban mozgó frázis a pravoszláv kóruszene litániázását idézte. (80. kottapélda).



80. kottapélda. A *szakadár éneke* pravoszláv kóruszenét imitáló harmadik szakaszának részlete.

A dal codája lényegében egyetlen záróharmónia széles kiterjesztése, aminek szerkezete három elkülönülő szólam párhuzamos haladásának eredménye. Hangjaik igazi heterofon struktúrát alkotnak, ahol a látszólag különböző hangkészletek egymás kiegészítő ornamentikáját jelentik. Az egyöntetűség érzetét szolgálja az ütemvonalak elhagyása is. A kottairásnak ezt az eszközét, amely a metrikai pontokat jelöli, Stravinsky mindig rendkívül fontosnak tartotta, a szabályosság fokaként határozta meg.¹⁸ Kései műve, a *Threni* kapcsán ennek elhagyásáról így fogalmazott.

A szólamok nem mindig haladnak azonos ritmusban. Ezért mindenfajta ütemvonal legalább egy sort önkényesen elvágott volna. Ezekben a kánonokban egyébként nincsenek súlyosabb ütemrészek, és a karmesternek csak ki kell számolnia a zenét, úgy, ahogy egy Josquin-mottetát kiszámol.¹⁹

A szólamok különböző ritmusai és azok ütemvonalakkal történő – feltételezhetően – önkényes elválasztása érvényes gondolat A *szakadár énekével* kapcsolatban is. Ahogy az összetartozás fokozott érzetét képviseli, ha a reneszánsz mesterek példáját követve „számolni kell a zenét”. (81. kottapélda).

¹⁸ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. (London: Faber & Faber, 1959): i.m., 24.

¹⁹ I.m. 21. Magyarul megjelent: Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 336.

Bo - gu sla - va, Bo - gu sla - va
 et gloire au Père, gloire au Fils,

ва - вѣ - ки вѣ - ко - вѣ а -
 gloire et re - con - nais - san - ce а

- миль, Те - бя Гос - по - ди бла - га - да - римъ.
 vous, Rois du ciel, aux sie - cles des sie - cles, a - men.

81. kottapélda. A szakadár éneke codája.

Rátételezve a későbbi hangszerelés ütemvonalakkal beosztott változatára, az eredeti ötlet létjogosultsága csak tovább erősödik.

A szakadár énekének kromatikus hangja leginkább majd a zeneszerző időskori műveiben érhető tetten, mint a *Három Shakespeare-dalban* vagy az *In memoriam Dylan Thomas* énekelt szakaszában, de már egészen más kompozíciós technikákkal szabályozva. Stravinsky e dalsorozat után soha nem tért vissza az orosz népi szövegekhez, de kijelenthető, hogy a velük eltöltött évek számos tekintetben határozták meg nem csak a jövő vokális műveinek, hanem egész művészi gondolkodásának, kompozíciós technikáinak alakulását.

8. Menyegző – házasság nélkül

A svájci időszak vokális műveinek egyetlen alkotása került szóba csupán érintőlegesen. Éppen az, ami a játékdalok műfajának apropóját jelentette, amelynek komponálását Stravinsky hosszabb-rövidebb időszakokra ugyan megszakította, de folyamatosan foglalkoztatta. A *Les Noces* parasztlakodalmat ábrázoló gondolata már 1912 elején megfogalmazódott benne, 1914-től pedig – ahogy szöveges forrásai is rendelkezésére álltak a librettó összeállításához – megkezdte a zenei anyag kidolgozását.¹ Többször visszatért a particellához, míg 1917-ben be nem fejezte. Nagyobb gondot jelentett számára a megfelelő hangszerösszeállítás, az ideális hangszerelés kérdése, amelynek végleges formája csak a bemutató előtt, 1923-ban készült el, de addig számos átalakuláson ment keresztül.² Kezdetben *Sacre*-méretű zenekarban, később mechanikus és fúvós hangszerek együttesében gondolkodott,³ de a legtöbb hangszerelési vázlatot az első két kép teljes anyagához készítette el, két cimbalomra, harmóniumra, pianóra és ütőhangszerekre.⁴ Az utolsó pillanatban döntött a négy zongorával és ütőhangszerekkel kísért kórus változata mellett.

A munkafázisok rövid összefoglalása alapján jól megfigyelhető a *Les Noces* állandó, párhuzamos jelenléte a svájci dalok keletkezésének ciklusában. Számos inspirációja és annak kidolgozása, illetve jó néhány elemző szempontja alapján is a játékdalokkal közös vonások jellemzik. Azonban a dal műfaji keretei szerint vizsgálva a *Les Noces* partitúráját egyszerűen nem lehet kézbe venni.

Ennek oka nem elsősorban kantáta jellegében keresendő. A *Renard* műfaji meghatározása első olvasatra legalább olyan távol áll a daloktól, mint arról a *Les Noces* esetében beszélhetnénk. De a burleszk tisztán zenei anyagának szervezése jó néhány elemi kérdésben azonosítható a dalok formaalkotó tulajdonságaival, hovatovább dalok tökéletes összeférelésének eredményeként tekinthetünk rá. Stravinskyt a *Les Noces* komponálásának első pillanatától kezdve, éppen annak sajátos formája izgatta és – ahogy korábban többször elhangzott – már a pripautkák jelentőségének felfedezése előtt megtalálta. Azt is mondhatnánk, hogy a forma

¹ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962): 114–115.

² Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969): 96–97.

³ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 118.

⁴ Igor Stravinsky & Robert Craft: *Themes and Conclusions*. (London: Faber & Faber, 1972): 198.

kialakításának mellékterméke, hogy közben dalokat kezdett komponálni, de visszafelé – a játékdalok műfajának formai kérdései – nemigen hatnak rá.

A *Les Noces* zenéjének talán legfeltűnőbb jellemzője, hogy elképesztően egyöntetű. Nem csak a mű hallgatásának hangzásélménye, a hangszerelés egyedi mivolta kelti ezt a benyomást, bár kétségtelenül igaz Stravinsky állítása, hogy „a hangzásbeli kombináció szükségszerűen és direkt módon *A lakodalom* zenéjéből következett”,⁵ noha ehhez a megoldáshoz rögzös út vezetett. De elmondható az is, hogy a *Les Noces* Stravinsky életművének egyik legkoncentráltabb alkotása. Hangzása, formálása, a zenei anyag kialakítása, a mű minden eleme egymás elválaszthatatlan kiegészítője.

Ennek az egyöntetűségnek legfőbb magyarázata, hogy a *Les Noces* szinte minden motívuma levezethető egyetlen dallami sejtéből, egy egyszerű hangköz-konstrukcióból, amelynek összes permutációjára találunk példát.⁶ Így a zenei anyag majdnem valamennyi frázisa a másik variánsa. „A variánsok azonban nem rendeződnek egyenesvonalú logikai láncba. Az anyag nem fejlődik, hanem összegződik” – ahogy Wilhelm András fogalmaz.⁷ A formát pedig az azonos motívumokból kialakított, jól elhatárolható felületek egymáshoz való viszonyítása, arányítása hozza létre.

Stravinsky tehát a *Les Noces* kompozíciós technikája által éppen azt teremti meg, hogy a darab legkisebb egysége viszonyulni tudjon a legnagyobbhoz, egymással szimbiózisban élve hordozzák a mű egységét. Ilyenre a játékdalok vagy a *Renard* esetében nem láthattunk példát, formai kereteik egyszerűen nem alkalmasak rá, nem is ezt a célt szolgálják. Ez kizárólag a *Les nocés* sajátja, amely egy másik dolgozat témájaként kerülhetne kibontásra.

Habár a *Les Noces* mintapéldaként szolgálhatna arra is, ami miatt alapvetően nem foglalkoztunk a prozódia, az orosz szöveg felhasználásának problémájával a dalok során azon túl, hogy a dolgozat szerzője nem beszél oroszul. Igaz, Stravinsky egyik legörömtelibb felfedezése volt a népi szövegek kínálta lehetőség, miszerint a szöveghangsúlyok énekelve nem esnek egybe a dallam hangsúlyjaival,⁸ ekképpen

⁵ Stravinsky, *Életem*, i.m., 97.

⁶ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 575.

⁷ Wilhelm András: „Igor Stravinsky: Menyegző.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1974/1 január–március*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973): 74–85. 82.

⁸ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 121.

nála a szavak és még inkább a szótagok határozzák meg a zenét.⁹ Megtalálta a módját, hogy végre ne a szavak értelmét kelljen előtérbe helyeznie.

Hogy ezt a lehetőséget milyen eszközökkel használta ki a svájci évek vokális műveiben, arról számos részletes tanulmány született. A teljesség igénye nélkül, csak a legfontosabbakról szólva. Richard Taruskin sokszor idézett monográfiájában külön fejezeteket szán a szöveg és zene viszonyának elemzésére, részletesen foglalkozik a vers- és dallamhangsúlyok, metrumok kölcsönhatásával, Stravinsky egyéni prozódiai megoldásaival mind a játékdalok,¹⁰ mind a *Renard*,¹¹ illetve a *Les Noces* vonatkozásában is.¹² Ebben a tekintetben külön figyelmet érdemel Marina Lupishko tanulmánya, amelynek módszertani alapját az orosz népi rigmusok verslábainak szabályos vagy szabálytalan ismétlődése jelenti. Annak megfelelően vizsgálja a szövegek kifejezetten a svájci dalok dallamaira gyakorolt hatását, hogy a sorok meghatározott számú, homogén verslábakból állnak, vagy hangsúlyos vers lévén, azonos metrikai súlyokkal, de különböző szótagszámmal rendelkeznek.¹³ Peter C. van den Toorn és John McGinness a korszak műveivel foglalkozó könyvében egy teljes fejezetet szentel a *Renard* pribautkáinak vizsgálatára azoknak metrikus szövegelhelyezései, beállításai alapján.¹⁴

Stravinsky a szavakban, szótagokban mindig a muzikális elemet kereste. Még a szavak hangzásrétegét is be tudta vonni kompozíciós eszközei közé, amelyet találóan fonémazenének nevezett, ezért is kötődik a *Les Noces*, a *Renard* és a játékdalok minden darabja szorosan az orosz nyelv hangzásához.¹⁵

A beszéd zenéjét, a hangzók játékát azonban mégsem tekinthetjük a svájci dalok legfontosabb formaalkotó elemének. Tudatos hangszínkompozícióról pláne nem lehet beszélni a főként szótagoló dallami feldolgozások alapján. Stravinsky saját zenéjének már meglévő ritmikai gazdagságát, változatos hangsúly- és motívumteremtő képességét nem a népi szövegek feldolgozása során alakította ki,

⁹ Igor Stravinsky and Robert Craft: *Memories and Commentaries*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1981): 99

¹⁰ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. (Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996): 1198–1236.

¹¹ I.m. 1269–1280.

¹² I.m. 1354–1363.

¹³ Marina Lupishko: „Grib-borovik or Charka-gorelka? Stravinsky’s treatment of Russian folk trochaic tetrameter.” In: Dr Robert Lagerberg (szerk.): *Australian Slavonic and East European Studies. Vol. 25. Nos. 1-2*. (Melbourne: School of Languages and Linguistics, The University of Melbourne, Australia, 2011): 1–37.

¹⁴ Peter C. van den Toorn–John McGinness: *Stravinsky and the Russian Period: Sound and Legacy of a Musical Idiom*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2012): 173–194.

¹⁵ Stravinsky & Craft, *Expositions & Developments*, i.m., 121.

hanem azok tulajdonságaival tudta kiválóan egyeztetni. A szavak hangzásértéke ezért alárendelt viszonyban van a mindenkori zenei anyaggal, így a művekről csak ennek elemzésével mondhatunk el valamit. E dolgozat célja pedig az, hogy a dallam és kíséret kialakításán keresztül mutassa be a dal műfajának formaalkotó sajátosságait egy különlegesnek mondható környezetben, a pribautkák világában.

Függelék



Stravinsky lejegyzí egy lírnyik énekét usztyilugi nyaralója teraszán, 1910-ben.¹

¹ Théodore Stravinsky: *Catherine and Igor Stravinsky. A Family Album*. (London: Boosey and Hawkes, 1973): 23. kép.

Bibliográfia

Asaf'yev, Boris: *A Book about Stravinsky*. Transl. Richard F. French. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.

Bartók Béla: „Der Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik.” *Melos* I/17 (1920. október): 384-386.

—————: „A parasztzene hatása az újabb műzenére.” *Új Idők* XXXVII/23 (1931. május): 718-719.

—————: „Az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. A népzene hatása a mai műzenére.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 102–105.

—————: „Az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. A népzene hatása a mai műzenére.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 138-147.

—————: „Harvard-előadások.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 161–184.

Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Gyermekjátékok*. [=Dr. Kerényi György (szerk.): *A magyar népzene tára. I.*] Budapest: Zeneműkiadó, 1951. 528.

Bartók Béla, Ifj.: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó, 2006.

Berger, Arthur: „Problems of Pitch Organization in Stravinsky.” *Perspectives of New Music* II/1. (1963. Ősz-Tél): 11–42.

Brauer-Benke József: „A tekerőlant története és típusai.” In: Bárdos Zsuzsa (szerk.): *Az Alföld nehéz hűségében. Dolgozatok a 75 éves Szabó Ferenc tiszteletére*. Orosháza: Szántó Kovács János Területi Múzeum, 2010. 103–112.

—————: „Dudatípusok Magyarországon.” *Néprajzi Látóhatár* XIX/4 (2010. október): 66-95.

Buss, Andreas E.: *The Russian-Orthodox Tradition and Modernity*. Leiden, Boston: Brill, 2003.

Eősze László: „Bartók és Kodály levelezése”. In: Uő. (szerk.): *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000. 266.

Farkas Gyöngyi: *A cimbalom története*. Budapest: Gemini, 1996.

Findeizen, Nikolai: *History of Music in Russia from Antiquity to 1800, Vol. 1*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

Hárs Ernő: *Kaleidoszkóp*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2002.

- Kononenko, Natalie: *Ukrainian Minstrels. And the Blind Shall Sing*. Armonk, New York, London, England: M.E. Sharpe, 1998.
- Króó György: *Rácz Aladár*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.
- Lupishko, Marina: „Grib-borovik or Charka-gorelka? Stravinsky’s treatment of Russian folk trochaic tetrameter.” In: Dr Robert Lagerberg (szerk.): *Australian Slavonic and East European Studies. Vol. 25. Nos. 1-2*. Melbourne: School of Languages and Linguistics, The University of Melbourne, Australia, 2011. 1–37.
- Messiaen, Olivier: *The Technique of My Musical Language*. Ford. John Satterfiel Párizs: Alphonse Leduc, 1956.
- Nikiforov, A. I.: „Towards a Morphological Study of the Folktale.” In: Felix J. Oinas, Stephen Soudakoff (szerk.): *The Study of Russian Folklore*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1975. 155–162.
- Papp Márta: *Orosz kerékvágás. Tanulmányok az orosz zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.
- Somfai László: „Igor Stravinsky: A róka.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1978/2 április–július*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 88–95.
- Stravinsky, Igor: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Trans. Arthur Knodel and Igolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.
- : *Életem*. Ford. F. Csanak Dóra. Budapest: Gondolat, 1969.
- Stravinsky, Igor & Craft, Robert: *Conversations with Igor Stravinsky*. London: Faber & Faber, 1959.
- : *Expositions & Developments*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1962.
- : *Dialogues and A Diary*. London: Faber & Faber, 1963.
- : *Themes and Conclusions*. London: Faber & Faber, 1972.
- : *Memories and Commentaries*. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1981.
- : *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.
- Stravinsky, Théodore: *Catherine and Igor Stravinsky. A Family Album*. London: Boosey and Hawkes, 1973.
- Szóllósy András: „Vázlatok Stravinskyról.” In: Révész Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 5–10.

Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996.

Van den Toorn, Pieter C.: *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven, London: Yale University Press, 1983.

Van den Toorn, Peter C.– McGinness, John: *Stravinsky and the Russian Period: Sound and Legacy of a Musical Idiom*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Volkov, Szolomon: *Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei*. Budapest: Európa, 1997.

Walsh, Stephen: *The New Grove Stravinsky*. London: Maxmillen Publishers Limited, 2002.

Warner, Elizabeth A.: *The Russian Folk Theatre*. The Hague: Mouton, 1977.

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

Wilheim András: „Igor Stravinsky: Menyegző.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1974/1 január–március*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973. 74–85.

A kottapéldák forrásainak jegyzéke

Stravinsky, Igor: *Trois pieces faciles*. London: Chester, 1919. J.W.C. 2910.

—————: *Pribaoutki*. London: Chester, 1920. J.W.C. 3825.

—————: *Histoire pour enfants*. London: Chester, 1920. J.W.C. 3830.

—————: *Quatre chants russes*. London: Chester, 1920. J.W.C. 3831.

—————: *Berceuses du chat*. London: Chester, 1923. J.W.C. 3826.

—————: *Renard*. London: Chester, 1928. J.W.C. 60a.

—————: *Three Pieces for String Quartet*. London: Boosey & Hawkes, 1947. B.&H. 16313.

—————: *Four Russian Peasant Songs*. New York: Edward B. Marks Music Corp., 1950. 12734–13.

—————: *Renard*. London: Chester, 1957. J.W.C. 9716.

Stravinsky, Igor & Craft, Robert: *Expositions & Developments*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1962.

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