

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

STRAVINSKY NEOKLASSZIKUS
ZONGORADARABJAI
ÉS AZOK SZERZŐI INTERPRETÁCIÓJA

SIMON DOROTTYA

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA (DSc)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás.....	V
Előszó.....	VII
1. Stravinsky és a zongora.....	1
1.1. Zongoratanulmányok, zongoratudás.....	1
1.2. Előadóművészi pálya, koncertek.....	4
1.3. Partnerek.....	10
1.4. A kortársak véleménye Stravinsky játékaról, Stravinsky véleménye saját előadóművészetéről.....	20
2. Stravinsky zongorakoncepciója.....	25
2.1. A zongora szerepe Stravinsky gondolkodásmódjában és neoklasszikus korszakában.....	25
2.2. Hatások, amelyek meghatározták Stravinsky zongorakoncepcióját.....	30
2.2.1. Kulcsfontosságú személyek Stravinsky zongorakoncepciója kapcsán.....	30
2.2.2. Leschetizky és Philipp hagyatéka.....	33
2.3. Hangszerszerű játékmód, Stravinsky zongorakoncepciója.....	38
2.3.1. Az improvizáció fontosságáról.....	38
2.3.2. Palcerazvityije.....	40
2.3.3. Az ujjrendek szerepe.....	41
2.3.4. Hangszerszerű játékmód.....	48
3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai a zongoráról alkotott felfogása és fennmaradt hangfelvételei tükrében.....	56
3.1. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai.....	56
3.1.1. Zongoraverseny.....	56
3.1.2. Zongoraszonáta.....	59
3.1.3. <i>Szerenád A-ban</i>	64
3.1.4. Capriccio.....	69
3.1.5. Concerto (két szólózongorára).....	72
3.1.6. <i>Tango</i>	76
3.1.7. Szonáta (két zongorára).....	77
3.2. A fennmaradt hangfelvételekről.....	80
Összegzés.....	86
Bibliográfia.....	87

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönetet szeretnék mondani témavezetőmnek, Dalos Annának, a felbecsülhetetlen szakmai segítségért. Olykor biztatással, olykor nagyon egyértelműen megfogalmazott kritikával, olykor csak egy lényeges kérdés feltevésével, de mindig felettébb emberségesen segített abban, hogy ez a dolgozat megszülethessen. Köszönetemet szeretném kifejezni Nagy Péternek, aki a témaválasztás ötletét adta. Továbbá köszönettel tartozom Szabó Ferenc Jánosnak, aki fontos forrásokra hívta fel – már a kutatómunka legelején – a figyelmemet és bármikor készségesen segített, ha kérdéssel fordultam hozzá. Hálával tartozom Juhász Gábornak is, aki önzetlenül, idejét nem sajnálva segített a kottapéldák elkészítésében.

Köszönettel tartozom a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárának munkatársai felé is, akik minden kérésemet és kérdésemet a legnagyobb odaadással igyekeztek teljesíteni. Köszönet illeti továbbá Füstös Katát, Kőrösi Mártát és Óhegyi Júliát, akik minden doktorandusz hallgató bástyájaként végzik munkájukat és terelgetik őket céljaik felé.

Hálásan köszönöm férjemnek, Fejérvári Jánosnak a fáradhatatlan biztatást, a szakmai segítséget és a munkához való nyugodt környezet megteremtését, amelyen rajta kívül szüleim és anyósom is fáradoztak. Köszönöm gyermekeimnek a disszertáció szó hallatán tanúsított megértést és türelmet.

Simon Dorottya

2025.10.19.

Igor Stravinsky, zeneszerző, zongoraművész, karmester. Vajon hogyan fért meg az előadóművészi lét a folyamatos zeneszerzői tevékenység mellett? Hogyan hatott az egyik a másikra? Miért nem zongoristának készült Stravinsky? Majd mégis miért koncertezett több, mint másfél évtizeden át? Ezek a kérdések kezdtek el foglalkoztatni, amikor számomra világossá vált, hogy Stravinsky számomra korábban is vonzó zongorazenéjéből fennmaradtak szerzői felvételek is. Ezért ennek a kérdéskörnek mentén indultam el a kutatás során. Dolgozatom célja Stravinskyt, mint előadóművészt górcső alá venni és előadóművészi tevékenységének a zeneszerzőre gyakorolt hatását vizsgálni.

Stravinsky neoklasszikus korszakában a zongorának kifejezetten jelentős szerep jutott. Nagyjából húsz év alatt (1924–1944) írta zongorazenéjének nagy részét: a Zongoraversenyt (1923–1924), a Zongoraszonátát (1924), a Szerenádöt, melynek pontos címe *Szerenád A-ban* (1925), a Capricciót (1928–1929), a Concertót (1931–1935), a Tangót (1940) és a Szonátát két zongorára (1943–1944). Ebben az időszakban keletkezett a *Duo Concertant* (1931–1932) is, de ez utóbbit annyira speciálisan a hegedű és a zongora együttjátékából adódó akusztikai és hangszeres problémák megoldását keresve írta Stravinsky,¹ hogy nem éreztem szervesen a dolgozatba illeszkedő műnek.

A neoklasszikus stílus kialakulásának története és jellemzése is lehetne egy egész dolgozat témája, ezért úgy láttam logikusnak, ha röviden az előszóban érintem ezt a kérdést. A *Mavrától* (1921–1922) a *The Rake's Progressig* (1947–1951) terjedő időszakot tekintjük Stravinsky neoklasszikus korszakának.² A neoklasszikus kifejezés is magyarázatra szorul, ugyanis ez többet jelent, mint Haydn, Mozart vagy Beethoven stílusához visszatérni, az ő stílusukat felfrissíteni. Ez a korszak Stravinskynál mindenképpen a régi korok zenéje iránti elköteleződésnek tekinthető, mert a „klasszikus” szó itt nem a korszak, hanem egy „rég, modellnek tekinthető, releváns alkotás” értelmében használatos.³ A neoklasszikus irányzat a késő romantikára való válasz.⁴ A túlzó gesztusoktól, a formai torzulástól – tehát a formátlanságtól – való szabadulás vágyából fakad, amely a klasszikus formákban és

¹ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1976.) 353.

² I.m., 308.

³ Martha M. Hyde: „Stravinsky's Neoclassicism.” In: Jonathan Cross (szerk.): *The Cambridge Companion to Stravinsky*. (Cambridge: University Press, 2003.) 98–136. 99.

⁴ Timothy Day: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. (New Haven, London: Yale University Press, 2000.) 161.

szerkesztésmódban leli meg újra az értéket.⁵ Ez Stravinskynál egy másik erős hatáshoz is kapcsolódik, ugyanis az 1920-as évek elején megcsömörlött a Gyagilev-féle színházi világtól, az ott megszokott frivolságoktól, és komoly lelki kríziséből a vallás által keresett kiutat.⁶ Kereste a letisztult formákat, a letisztult kifejezésmódot, így terelődött a neoklasszikus stílus felé és ezért kezdett mélyen emberi témák felé fordulni.⁷ Erre még ráerősített korábbi mestere, Rimszkij-Korszakov (1844–1908) hatása is, akivel nagyon hasonló ízléssel és nézetekkel rendelkeztek, és nagyon hasonlóan gondolkodtak a 18. századról és Bachról.⁸ Az ellenponthoz való vonzalma is mestere szemléletét tükrözi.⁹

Ha egy „neo” stílusú műről beszélünk, akkor egyértelmű, hogy valamilyen régebbi korból származó modell alapján dolgozik alkotója, tehát az intertextualitás vagy az imitáció valamilyen formája meg fog jelenni alkotásában. Tanulmányában Martha M. Hyde négyféle utánzási mintát különböztet meg Stravinskynál. Az első és leggyakrabban használt utánzási módot eklektikus imitációnak nevezi.¹⁰ Ez alatt azt a jelenséget érti, amikor a zeneszerző vegyesen utal régebbi korok különböző komponistáira, szerkezeteire, formáira, technikáira vagy textúráira.¹¹ A második utánzási mintát a tiszteletadó imitáció elnevezéssel illeti. Arra a jelenségre használja Hyde ezt a kifejezést, amikor Stravinsky konkrét zenei anyagot vesz át valahonnan, amelyet saját, modern eszközeivel tesz élővé a 20. század zenéjéhez méltón.¹² Ennek legékezebb példája a *Pulcinella*. A harmadik utánzási mintát heurisztikus imitációnak nevezi. Ezt leggyakrabban a barokk vagy klasszikus formáknál használja Stravinsky.¹³ Nehezen megkülönböztethető az eklektikus utánzástól, mert olyan, mintha abból fejlődött volna ki. Abban az esetben alkalmazza ezt Stravinsky, ha inkább hangsúlyozni szeretné a múlthoz való kötődést semmint elrejteni azt. A negyedik típust dialektikus utánzásnak nevezte el Hyde. Ez egy sokkal intenzívebb, olykor támadó párbeszédbe kezd a mű mintájául szolgáló anyaggal, amely akár addig is elmegy, hogy kritikával illeti azt.¹⁴

⁵ Arnold Whittall: „Neo-classicism”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. (London: Macmillan, 2001.) 753-755. 753.

⁶ Somfai László: „Igor Stravinsky: Zongoraverseny.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 139-148. 147.

⁷ I.h.

⁸ Graham Griffiths: *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*. (Cambridge: University Press, 2013). 13.

⁹ I.m., 127.

¹⁰ Hyde: *Stravinsky's Neoclassicism*, i.m., 102.

¹¹ I.h.

¹² I.m., 110.

¹³ I.m., 114.

¹⁴ I.m., 122.

Nem megkerülhető Stravinsky saját megfogalmazása is neoklasszikus korszakával kapcsolatban. 1927-ben papírra vet egy *Figyelmeztetést*, amelyben fontosnak tartja tisztázni azt a tévedést, hogy a neoklasszikus stílus csupán a klasszikus zenei nyelv hatása alatt írt műveket jelentené:

Sok szó esik manapság a visszatérésről a klasszicizmushoz, a neoklasszikus rovatba sorolva azokat a műveket, amelyekről úgy vélik, a klasszikusnak mondott művek hatására íródtak.

Nehezen tudnám megmondani, helytálló-e ez az osztályozás, vagy sem. Vajon a múlt alkotásainak nyilvánvaló hatását mutató művek közül a figyelemre méltóak nem ásnak-e mélyebbre az úgynevezett klasszikus nyelvezet egyszerű utánzásánál? A nagyközönség és vele együtt a kritika láthatólag bizonyos úgynevezett klasszikus-zenebeli technikai eljárások felületes benyomásainak regisztrálására szorítkozik.

Ez azonban még nem neoklasszicizmus, mert magát a klasszicizmust sem technikai eljárásai jellemezték, amelyek a múltban és minden korszakban változóak, hanem sokkal inkább konstruktív értékei.

Önmagában semmi (például a zenében egy téma vagy egy ritmus) nem elegendő anyag a művész számára egy mű megalkotásához. Nyilvánvaló, hogy az anyagnak szerves rendbe kell illeszkednie, amelyet, mint minden művészetben, a zenében is formának nevezünk. Minden nagy művet ez jellemzett – a dolgok összefüggése, az anyag és szerkezet összefüggése; ez az összefüggés az egyetlen szilárd elem, mert rajta kívül minden megfoghatatlanul egyéni – a zenében zenénkízüli.

A klasszikus zene – az igazi klasszikus zene – lényege a zenei forma, és ez a lényeg, amint mondtam, soha nem lehetett zenénkízüli. Ha azok, akik a legfrissebb zenei irányzat alkotásait neoklasszikusnak bélyegzik, egészséges visszatérést lelnek bennük a zenének ehhez az egyetlen alapjához, a formai lényeghez, ám legyen. Csak bár tudnám, minden esetben külön-külön, vajon nem tévednek-e. Úgy értem, hallatlanul nehéz feladat (s ebben mutatkozhat meg a vérbeli kritikus) ellenállnunk a csalóka látszatnak, amely úgyszólván mindig téves megállapításokhoz vezet.¹⁵

¹⁵ White: *Stravinsky*, i.m., 553.

Arról, hogy milyen fontos Stravinsky számára a zenei forma, már három évvel korábban, 1924-ben is beszél a *Gondolatok Oktettemről* című írásában:

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

Egyáltalán nem csupán művem eltorzítástól megóvásának szempontja indított arra, hogy a zenei kompozíció egyetlen érzelmeltő alapjaként a formához forduljak. Azért fordulok a formához, mert csak az összehangolt zenei érzésekben ismerek és érzek valódi érzelmeltő erőt. [...]

Ez esetben a zene az idővel, a számtalan kivitelezéssel elkerülhetetlenül elszenvedett torzulás természetes útján halad; ezt az utat a mű formája jelöli ki. Így a torzulás nem mond majd ellent a zene szellemének, mert a kivitelező egyetlen útmutatója a forma lesz.¹⁶

Több szempontból is fontosnak éreztem idézni Stravinsky saját szavait. Egyrészt kiderül belőlük, hogy mit tart neoklasszikus stílusa leglényegesebb elemének: a formát. Másrészt teljesen nyilvánvalóvá válik az előadók önkényességétől való félelme, és az is, hogy művei torzulását, amit az előadók okoznak, azzal akarja kivédeni, hogy egy teljesen objektív tényezőt, a formát tekinti a kifejezés lényegi eszközének. A hangfelvételek készítésének igényét is ez a félelem alakította ki benne. Harmadrészt kiderül belőle a zenekritikusokról alkotott véleménye, hozzájuk fűzött viszonya is. Mindhárom szempont tehát fontos tényezője lesz dolgozatomnak.

Ha megvizsgáljuk, milyen műfajokban alkotott Stravinsky neoklasszikus korszakában, akkor világossá válik, hogy rendkívül sokrétű és színes ennek a harminc évnek a termése. A dolgozatban tárgyalt zongoradarabokon, zongoraversenyeken, négykezes műveken túl találunk például vígoperát (*Mavra*, 1921–1922), kamarazenét (Oktett, 1922–1923), opera-oratóriumot (*Oedipus Rex*, 1926–1927), balettet (*Apollon Musagète*, 1927–1928; *A tündér csókja*, 1928; *Kártyajáték*, 1936, *Orpheusz*, 1947), szimfóniát (*Zsoltárszimfónia*, 1930; C-dúr szimfónia 1938–1940; *Szimfónia három*

¹⁶ I.m., 552.

tételben, 1942–1945), hegedűversenyt (Hegedűverseny, 1931), melodramát (*Perszephoné*, 1933–1934), kantátát (*Bábel*, 1944), szólóbrácsára írt darabot (Elégia, 1944), misét (Mise, 1944–1948) és operát (*The Rake's Progress*, 1947–1951) is. A dolgozat csak a zongoraművek vizsgálatára szorítkozik, amelyek azonban lehetőséget teremtenek arra, hogy jobban megértsük a neoklasszikus Stravinsky zeneszerzői gondolkodását. Ezért a disszertáció a műveket ebből a szempontból is elemzi – s nemcsak az interpretációból kiindulva.

Arra a jelenségre is szeretnék kitérni, amikor zeneszerzők zongoráznak és vezényelnek. Több olyan példa is állt Stravinsky előtt, hogy zeneszerzők egyben előadóművészek is. De mivel mindkét tevékenység rendkívül intenzív és általában szigorú napi rutinhoz kötött életmódot igényel, a közönség is nagy becsben tartja és tisztelettel adózik ezen zeneszerző-előadóknak. A magyar zeneszerzők közül Dohnányi Ernő (1877–1960) az, akinek – a Dohnányi Archívum diszkográfiáját végignézve megállapítható – rengeteg zongoradarabjából van saját felvétele és van néhány, amelyen vezényli műveit.¹⁷ Természetesen Szergej Rachmanyinov (1873–1943) is e zeneszerzők közé tartozik. Ő zongoristának készült, de végül zeneszerzőként, zongoristaként és karmesterként is elismert lett.¹⁸ Fennmaradtak felvételek, amelyeken zongorázik, és vannak felvételek, amelyeken vezényel. Paul Hindemithet (1895–1963) is mindenképpen meg kell említenünk, ráadásul ő igen sokrétű személyiség volt: pedagógus, zenetudós, több hangszeren is játszott (hegedű, brácsa) és vezényelt is mindemellett.¹⁹ Továbbá Bartók Béla az, aki a zeneszerzői lét mellett – kiváló zongorista lévén – koncertező művészként is járta a világot. Bartók egyik 1928. áprilisi levele jól mutatja, hogy annak ellenére, hogy „unalmas” – már csak a mennyiséget tekintve is –, milyen túlhajszolt életmódot jelent a zeneszerzés mellett koncertezni: „ez lesz a 11.-ik előadása koncertemnek, már kezdem a dolgot kicsit unni. És általában örülök, hogy ezidén már nincs több szereplés: épen elég volt (kb. 50), nem mintha fárasztó volna, de nagyon unalmas”.²⁰ Ugyanebben az évben Stravinsky is 40. alkalommal játszotta Zongoraversenyét, ezért érezte úgy, hogy itt az

¹⁷ Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken*. https://www.zti.hu/mza-dohnanyi/docs/evkonyv/Kiszely_diszko_2002.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.13.)

¹⁸ Geoffrey Norris: „Serge Rachmaninoff”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. (London:Macmillan, 2001.) 707–718. 707.

¹⁹ Giselher Schubert: „Paul Hindemith”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. (London:Macmillan, 2001.) 523–538. 523.

²⁰ *Bartók Béla családi levelei*. Szerk.: ifj. Bartók Béla (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 434.

„ideje, hogy újabb zongorára és zenekarra írt művel lépjek a közönség elé”.²¹ Bartók is – akárcsak Stravinsky – jelentős hangzó örökséget hagyott az utókorra.

Végezetül szót kell ejtenünk a szerzői hangfelvételek funkciójáról és jelentőségéről. Stravinsky kimondja az *Életemben*, hogy elképzelése szerint hangfelvételeinek az a fő funkciója, hogy „megszabja a jövő számára műve előadásának módját”.²² 1937-ben a Zeneakadémián tartott fölolvása során (mely azután a *Szép Szóban* jelent meg) Bartók is kifejtette véleményét a „gépzenéről”. Ebből kiolvasható, hogy ő másképp gondolkodik a hangfelvételek funkciójáról, mint Stravinsky:

Pótolhatatlan és helyettesíthetetlen fölénye lesz az élőzenének az elraktározott zenekonservekkel szemben. Ez a fölény az élőzene változékonyságában rejlik. Ami él, az pillanatról pillanatra változik: a gépekkel megörögzített zene változatlanra merevedik. Kótairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését. Azonban: maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a sajátmaga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért, mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság. Ha tehát sikerülne is egy zeneszerző műveit egy adott pillanat szerinti elképzelésében valamilyen teljesen tökéletes eljárással teljesen tökéletes módon konzerválni, akkor sem volna ajánlatos ezeket a műveket állandóan csakis így hallgatni. Mert ez idővel unalommal lepné be a művet.²³

Bartók tehát – Stravinskyval ellentétben – az előadói jelenlét erejét is majdnem annyira jelentős tényezőnek tartja, mint magukat a leírt hangokat.

²¹ Igor Sztravinszkij: *Életem*. Ford.: F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969). 142.

²² I.m., 135.

²³ Bartók Béla: *A gépzene*. <https://bartok-irasai.zti.hu/irasok/a-gepzene/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.13.)

Dolgozatom első fejezetében Stravinskyt, mint előadóművészt vizsgálom: zongoratanulmányait, előadóművészi pályáját, partnereit, valamint a kortársak és a sajtó véleményét az előadóművész Stravinskyről.

Disszertációm második fejezetében a zongora szerepét tanulmányozom Stravinsky életművében. Kutatásom fő feladatának azt tekintetem, hogy feltárjam, mely tényezők teszik zongoraszerűvé Stravinsky zongoradarabjait, vagyis, hogy megfogalmazzam Stravinsky zongorakoncepcióját. A harmadik fejezet magukról a zongoraművekről és az azokból fennmaradt szerzői hangfelvételekről szól. Főként zongoratechnikai szempontból elemeztem Stravinsky neoklasszikus korszakának zongorazenéjét, amelynek alapját a második fejezetben megfogalmazott zongorakoncepció adta.

Fő támaszpontom a kutatás során Graham Griffith: *Stravinsky's Piano* című tanulmánya volt,²⁴ mert ez alapján jutottam el dolgozatom fő feladatához, Stravinsky zongorakoncepciójának feltárásához. Valamint Griffiths könyve nyomán találtam rá több értékes forrásra és szakirodalomra is. A Stravinsky-életműben természetesen White Stravinsky-könyve²⁵ segített eligazodni. A magyarul is megjelent könyvek közül az *Életem*²⁶ és a *Beszélgetések*²⁷ is a leggyakrabban forgatottak közé tartozott. A Stravinsky és a sajtó kapcsolatáról szóló kutatásnál Stephen Walsh tanulmánya²⁸ mutatta a fő irányt. A fennmaradt szerzői hangfelvételekkel kapcsolatban pedig a legértékesebb forrásnak Philip Stuart könyve²⁹ bizonyult.

²⁴ Graham Griffiths: *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

²⁵ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1976.)

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

²⁷ Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*. Vál.: Kovács Sándor, ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987.)

²⁸ Stephen Walsh: „Stravinsky and the Vicious Circle: Some Remarks about the Composer and the Press.” In: Wyndham Thomas (szerk.): *Composition, Performance, Reception*. (Farnham: Ashgate, 1998.) 132-144.

²⁹ Philip Stuart: *Igor Stravinsky - The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography*. (New York, Westport, London: Greenwood Press, 1991.)

1. Stravinsky és a zongora

1.1. Zongoratanulmányok, zongoratudás

Stravinsky úgy emlékezett, zenei tehetségét szülei nem ismerték fel. Az egyetlen családtag, aki tehetségesnek tartotta, nagybátyja, Alekszandr Jelacsics volt.¹ Jelacsics – aki Stravinsky anyjának sógora – „lelkes zenebarát volt, s kimondottan a haladó, vagy legalábbis az akkor haladónak tartott zene híve.”² Anyja, Anna Holodovszkaja, „jól zongorázott, tudott lapról olvasni, és legalább valamelyest érdeklődött a zene iránt egész életében.”³ Apja, Fjodor Ignatyevics Sztravinszkij a kijevi, majd a szentpétervári Operaház ünnepelt basszistája volt.⁴:

Úgy hiszem, apám az én zenei lehetőségeimet a maga tapasztalatai alapján ítélte meg, és úgy döntött, hogy a zenei pálya túlságosan nehéz lenne számomra. Nem hibáztatom, hiszen haláláig semmit sem írtam, s bár zongoratechnikám fejlődött, az kétségtelenné vált, hogy nem lesz belőlem e hangszer virtuóza.⁵

Így viszonylag későn, emlékei alapján kilenc évesen kezdett zongorázni, Alexandra Petrovna Sznyetkova kisasszonynál, aki a Konzervatóriumban tanult. „Azt hiszem[,] két évig tanított. Emlékszem, beszélt nekem arról, hogyan készül a Konzervatórium Csajkovszkij temetésére (1893), de nem emlékszem, hogy bármit is tanultam volna tőle” – így nyilatkozik Stravinsky több mint hatvan évvel később.⁶ Fjodor Sztravinszkij precízen vezetett háztartási könyvében azonban nem találunk utalást 1891-ből rendszeres zongoraórákra. Az első bejegyzés erre vonatkozóan 1892 májusából való – ekkor még valóban kilenc éves Stravinsky –, amikor néhány alkalommal az aktuális nevelőnő, O. A. Petrova adott neki órákat.⁷ Ez alapján világít rá könyvében Stephen Walsh, hogy valójában csak 1893 ősztől taníthatta Sznyetkova a gyermeket.⁸ Ez egybeesik Stravinsky azon

¹ Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás.* Vál.: Kovács Sándor, ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987.) 53. Az idézetek magyar fordításait betűhíven közlöm, az esetleges központosítási vagy helyesírási hibákat nem javítom.

² Igor Sztravinszkij: *Életem.* Ford.: F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969.) 13.

³ I.m., 23.

⁴ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei.* Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1976.) 13.

⁵ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 53-54.

⁶ I.m., 55-56.

⁷ Stephen Walsh: *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934.* (London: Pimlico, 2002.) 26.

⁸ I.h.

emlékével, amely Csajkovszkij temetésével (1893 októbere) kapcsolatban egyértelműen megmaradt. Az utolsó, Fjodor Sztravinszkij által írt bejegyzés alapján 1899 áprilisában volt az utolsó zongoraóra Sznyetkovával.⁹ Tehát kamaszévei nagy részében Stravinsky az ő irányításával tanulhatott. Ennek ellenére mégis úgy tűnik – ő maga mindenesetre ezt hangsúlyozta –, nem hagyott benne mély nyomot tanára személyisége vagy tudása.

1899-ben Leokagyia Alekszandrovna Kasperova kezdte tanítani. Meglepő módon – mint arra egy Graham Griffiths által idézett mondat is utal¹⁰ –, Stravinsky úgy érezte, szülei ekkor már reménykedtek abban, hogy zongorista lesz belőle, ezért nem is sajnálták a pénzt az olyan nagyszerű tanárookra, mint Kasperova. Stravinsky nem vágyott arra, hogy zongorista legyen, saját bevallása szerint, a zeneszerzés sokkal jobban vonzotta már ekkor is.¹¹ Apja hatalmas kottatára a rendelkezésére állt,¹² így rengeteg művel ismerkedett meg; kedvelt időtöltése volt a lapról olvasás, emellett vég nélkül improvizált. Azonban nem tudta lejegyezni, amit játszott, és ezt hiányos elméleti tudásának számlájára írt.¹³ Kasperova vezetésével ugyanakkor jelentősen fejlődött hangszeres tudása: „minden ízlésbeli különbözőségünk ellenére, e kiváló muzsikussal új lendületet adott zongorajátékomnak és technikai fejlődésemnek.”¹⁴ Stravinsky több mint hatvan év elteltével így emlékszik egykori tanárára:

Kitűnő zongorista és fafejű volt – ami nem szokatlan kombináció. Ezen azt értem, hogy esztétikai nézetei és rossz ízlése legyőzhetetlenek voltak, zongoratudása azonban magasrendű. [...] Kasperova kisasszony irányítása mellett megtanultam Mendelssohn g-moll zongoraversenyét, számos Clementi- és Mozart-szonátát, valamint Haydn, Beethoven, Schubert és Schumann szonátáit és más darabjait; Chopintól eltoltott, és próbálta elvenni a kedvemet Wagnertól.¹⁵

⁹ I.h.

¹⁰ Idézi Graham Griffiths: *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*. (Cambridge: University Press, 2013). 15.

¹⁰ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 57.

¹¹ I.h.

¹² Fjodor Stravinsky bibliofil szenvedélye által Szentpétervár egyik legnagyobb és legértékesebb magángyűjteményét építette ki. Könyvtára szerepeire való felkészülését is szolgálta. Nemcsak könyveket és kottákat gyűjtött, hanem portrékat és metszeteket is. Papp Márta: „Egy orosz basszista portréja. Fjodor Ignatyevics Sztravinszkij (1843–1902).” In: Kim Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018*. (Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2019.) 83–100. 89.

¹³ I.h.

¹⁴ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 17.

¹⁵ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 57.

1. Stravinsky és a zongora

Griffiths ezzel kapcsolatban felhívja a figyelmet arra, hogy valószínűleg Stravinsky tévesen emlékezett, amikor úgy fogalmazott, hogy ezeket a műveket mind Kasperova irányítása alatt tanulta, mert például a Clementi szonáták a fiatalabb korosztály számára íródtak. Ekkor pedig Stravinsky tanára még Sznyetkova volt. A Schubert és Schumann művek is utalhatnak a fiatal zongoristák repertoárjához tartozó darabokra (*Impromptus, Novelletten*). Található egy feljegyzés apja beszerzési füzeteiben,¹⁶ 1897 novemberéből, amikor egy Chopin-művet megvásárolt Igor fia számára, bár nem jegyezte fel, hogy pontosan melyiket. Nagyon keveset tudunk Sznyetkováról és a vele töltött évekről, az talán mégis kirajzolódik, hogy Stravinsky megszerezte nála azt a technikai tudást, amely egy romantikus – akár Chopin – mű eljátszásához szükségesek.¹⁷

Kasperova tanítási stílusán és esztétikai nézetein a mestere, Anton Rubinstein (1829–1894) hatása erősen érezhető volt: „valósággal imádta hírneves mesterét, és vakon magáévá tette minden véleményét” – emlékezett Stravinsky.¹⁸ Ez megnyilvánult például abban, hogy a pedál használatától tiltotta növendékeit:

Ujjaimmal kellett tartani a hangokat, mint az orgonistáknak – talán ez lett a végzetem, mert sohasem lett belőlem pedálkomponista. De hálával tartozom Kasperovának olyasvalamiért, amit nem is sejtett. Szűklátókörűsége és merev szabályai nagyban hozzájárultak ahhoz a sok keserűséghez, ami egészen húszas éveim közepéig felgyülemlett a lelkemben, akkor kitörtem és fellázadtam ellene, tanulmányaim, iskoláim és családom valamennyi butítása ellen. [...] Ez a várakozás korszaka volt, várakozás arra a pillanatra, amikor mindent és mindenkit, aki kapcsolatban volt vele, pokolba küldhettem.¹⁹

Annak ellenére, hogy Stravinsky ebben az idézetben együttműködésük negatív oldalát domborítja ki, nagyon is sokat köszönhet Kasperovának. Mert nem pusztán azt tanulta meg általa, hogy hogyan érjen el haladó szintű zongoratechnikát, hanem a magas szintű koncentrációra is tanította, amelyre óriási szükség van a gyakorlás során és hosszú órákon át ki is kell tartania.²⁰ Kasperova irányításával rendkívül gyorsan fejlődött a fiatal

¹⁶ Fjodor Sztravinszkij könyv- és kottavásárlásairól fennmaradtak az 1886-tól haláláig vezetett beszerzési füzetek, melyben tételesen vezette a kiadott összegeket. Ezekbe a füzetekbe életének fontosabb eseményeit is feljegyezte, mint például gyermekei születését. Papp Márta: *Egy orosz basszista portréja*, i.m., 86., 89.

¹⁷ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 16–17.

¹⁸ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 17.

¹⁹ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 57–58.

²⁰ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 166.

Stravinsky és teljesen új szemléletet alakított ki benne: komolyan vette zongoratanulmányait és kitartó, nagy önfegyelmet igénylő munkába kezdett, kissé mellőzve a „könnyelmű improvizálgatást”.²¹

Kasperova hatása a zeneszerző Stravinskyn is megfigyelhető. Griffiths rámutat arra, hogy Stravinsky Czerny iránti rajongása Kasperovától eredhet, aki aktív koncertzongoristaként vélhetően nemcsak tanította, hanem – technikája frissen tartásához – maga is játszotta ezeket a Czerny etűdöket.²² Stravinsky jártassága a *Kézügyesség művészetében* visszaköszön több zongoradarabjában is.²³ Nincs nyoma annak, hogy Kasperova után Stravinsky rendszeres zongoraórákat vett volna bárkitől. Figyelme a zeneszerzés felé fordult. Kérésére szülei beleegyeztek, hogy magántanárnál összhangzattant tanulhasson.²⁴

Később, amikor maga játszotta zongoraversenye szólóját (1924), technikai felkészültségéhez hozzájárult Isidor Philipp (1863–1958) kötete – amelyből Stravinsky saját másolattal rendelkezett.²⁵ Ebben néhány kézzel bejegyzett dátum van, amely nagy valószínűséggel azokat az alkalmakat jelöli, amikor Stravinsky személyesen is felkereste Philipp-et 1924 őszén, Párizsban, hogy néhány órában útmutatást kérjen tőle.²⁶ A bejegyzett dátumok alapján négy – de elképzelhető, hogy több – órát is vett tőle európai koncertkörútjának szüneteiben.²⁷

1.2. Előadóművészi pálya, koncertek

„Valahol eljátszottam Négy etűdömet, azt hiszem, 1908-ban, nem tudom, milyen alkalomból.”²⁸ Stravinsky saját elmondása alapján ez volt első nyilvános szólószereplése. Majd hozzátette, hogy zongorakísérőként voltak már korábban is fellépései:

²¹ I.m., 109.

²² Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 79.

²³ I.h., Carl Czerny: *Die Kunst der Fingerfertigkeit* op. 740 (Lipcse: Peters, 2000.)

²⁴ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 18.

²⁵ Isidor Philipp, magyar származású, francia zongoraművész, tanár és zeneszerző. Számtalan, igen jelentős zongoraművész – köztük Soulima Stravinsky –, karmester és zeneszerző tanára. Isidor Philipp: *Complete School of Technic for The Piano* (Bryn Mawr PA: Theodore Presser, 1908) Charles Timbrell: „Isidore Philipp”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. (London: Macmillan, 2001.) 564.

²⁶ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 4.

²⁷ I.m., 261.

²⁸ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 58.

1. Stravinsky és a zongora

Zongorakísérői tevékenységre kizárólag anyagi okok készítettek. Próbákra a zongoristák óránként öt rubelt is megkerestek, és ez az összeg otthoni zsebpénzemhez képest igen jelentékeny volt. Így hát énekeseket kísértem. Tizenkilencedik évemben pedig az ismert gordonkaművész, Eugene Malmgreen kísérője lettem. Malmgreen gordonkájának minden szalonműsorrall eltöltött édes órája tíz rubellal növelte vagyonomat. (Harmincöt évvel később Malmgreen egyik unokahúga, Vera de Bosset lett a feleségem.)”²⁹

Valószínűleg Stravinsky nem is sejtette, hogy egyszer majd zongoraművészként is aktívan részt vesz a zenei életben. Első karmesteri próbálkozására azonban nem kellett annyit várnia, mint a szólista felkérésre. 1914. április 2-án Montreux-ben előadták Esz-dúr szimfóniáját (op. 1), Ansermet vezényletével.³⁰ A koncert egyik próbáján – a Kursaalban – jelen volt Stravinsky is, és Ansermet valószínűleg átadta neki a karmesteri pálcát, hogy maga a szerző vehesse át szimfóniáját a zenekarral. Így legalább egy tételt elvezényelhetett ekkor művéből. Jelenlegi ismereteink alapján, ez volt első karmesteri próbálkozása. Aznap délután Stravinsky már a Párizsba tartó vonaton utazott, így karmesteri szárnypróbálgatásának ekkor nem volt folytatása. Szimfóniája – Oroszországon kívüli – bemutatóján sem tudott jelen lenni.³¹

Élete első nyilvános karmesteri szereplésén – 1915 decemberében – Stravinsky *A tűzmadárt* vezényelte. Gyagilev két próbaelőadást tartott a társulat amerikai útja előtt, és ezen előadások részeként szólalt meg a mű a szerző vezényletével. December 20-án Genfben a szvitet,³² december 29-én, Párizsban a balettet dirigálta.³³ Stravinsky tervei között szerepelt egy 1915 áprilisában, a londoni Queen’s Hallban megrendezett koncert is, amelyen *A tűzmadár* fináléjának átíratát vezényelte volna. A hangverseny azonban a háború miatt megghiúsult.³⁴ Visszatérve genfi karmesteri debütálására, az akkor nyolcéves Theodore Stravinsky is jelen volt az eseményen, amelyre így emlékezett:

A meglepetés, amikor szüleim bejelentették, hogy magukkal visznek, örömmel és büszkeséggel töltött el! [...] Mikor a terem sötét volt, és csak a színpadvilágítás égett, a páholyban mellettem ülő anyámra pillantottam, aki

²⁹ I.h.

³⁰ Walsh: *Stravinsky*, i.m., 231.

³¹ I.h.

³² „*A Tűzmadár* részleteiből írt szimfonikus szvitet dirigáltam.” Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 57.

³³ White: *Stravinsky*, i.m., 47.

³⁴ Walsh: *Stravinsky*, i.m., 242.

nagyon csinos volt világoskék ruhájában. A zenekari árokban, ebben a hatalmas, apró lámpákkal teli fekete üregben hirtelen megjelent apám homályos alakja – könnyű és hajlékony –, kitörő tapssal köszöntötték. Egyetlen ugrással ért a karmesteri pulthoz, meghajolt a hallgatóság felé, megfordult, majd nagy nyugalommal eltörte karmesteri pálcáját. Visszafojtottam lélegzetemet [...], de ő csak egyszerűen kényelmetlenül hosszúnak találta a pálcát!³⁵

A második előadásról így ír Zilotinak egy későbbi levelében Stravinsky: „Magam vezényeltem a párizsi előadáson balettemet, a *Tűzmadárt* [...] óriási sikerrel.”³⁶ Alexander Ziloti (1863–1945) karmester, zeneszerző és zongorista – Liszt tanítványa – volt. Szinte az egyetlen olyan szentpétervári muzsikos az I. világháború előtt, aki mind otthon, mind külföldön jelentős befolyással rendelkezett, így Stravinskyt is pártfogolta.³⁷

1917 áprilisában, Rómában egy szintén Gyagilev által összeállított műsor keretében *A tűzmadár* mellett a *Tűzijátékot* is elvezényelte Stravinsky.³⁸ 1921-ben, Madridban már a *Petruskát* is a szerző vezényletével adja elő az Orosz Balett.³⁹ Oktettjének első előadását 1923. október 18-án, a Párizsi Operában szintén maga dirigálta.⁴⁰ Stravinsky saját bevallása szerint lámpaláztól szenvedett, mert ez volt az első olyan alkalom, hogy saját művének premierjén kellett karmesterként fellépnie.⁴¹ Ráadásul az előadás körülményei sem bizonyultak a legkedvezőbbnek: a hatalmas színpad egy óriási keretnek tűnt a nyolc zenész körül, és csak nehezen sikerült kiegyensúlyozott hangzást elérniük. Bécsben is elvezényelte Stravinsky az Oktettet november 7-én, és mind műve, mind vezénylese igen jelentős sikeréről számolt be utána.⁴² Ezen siker alapján úgy érezte, hogy jobban ki kellene használnia a lehetőséget, hogy akár vezényelheti is saját műveit.⁴³ Szükséges is volt, hogy új irányba mozduljon, mert közel tizenöt évig tartó, rendkívül intenzív együttműködése Gyagilevvel és társulatával épp ebben az időszakban kezdett megbomlani.⁴⁴ Gyagilev 1909-ben figyelt fel Stravinsky zenéjére, és megismerkedésük után szinte rögtön kisebb hangszerelési feladatokkal látta el.⁴⁵ Az utolsó partitúra, amelyet Stravinsky az Orosz Balett

³⁵ I.m., 261. Fordítás: tőlem. A továbbiakban, ha másképp nem jelölöm, a fordítást én készítettem.

³⁶ I.h.

³⁷ I.m., 105.

³⁸ White: *Stravinsky*, i.m., 52.

³⁹ I.m., 64.

⁴⁰ I.m., 73.

⁴¹ Igor Stravinsky – Robert Craft: *Dialogues and A Diary*. (London: Faber and Faber, 1968.) 40.

⁴² I.h.

⁴³ White: *Stravinsky*, i.m., 74.

⁴⁴ I.m., 73.

⁴⁵ I.m., 25.

1. Stravinsky és a zongora

számára írt, a *Menyegző* volt, amit 1923. április 6-án fejezett be.⁴⁶ Ezzel nem szűnt meg teljesen kapcsolata az Orosz Balettel, hiszen Gyagilev később Stravinsky egyéb zenéit is színre vitte.⁴⁷ Ezzel az időszakkal kapcsolatban így ír az ukrán balett-táncos és koreográfus, Serge Lifar (1905–1986): „1923-ban végül láttuk, hogy megtagadta a balettet, vallásos meggyőződése nem engedte többé, hogy művészetét olyan alantas ügy szolgálatába állítsa, amilyen a színházi balett.”⁴⁸

Koussevitzky felkérésével azonban – hogy 1924-es hangversenyei egyikére új művet komponáljon – Stravinsky életében új korszak kezdődött.⁴⁹ Stravinsky egy zongoraversenyt javasolt, majd bele is kezdett a komponálásába. Közben Koussevitzky felajánlotta, hogy a bemutatón maga Stravinsky játssza a szólót. Stravinsky elvállalta a felkérést. Ennek nyomán az elkövetkező körülbelül tizenöt évének jelentős részét szerződéses hangversenykörutak tették ki, a komponálásra a korábbinál jóval kevesebb ideje maradt.⁵⁰ Nem volt magától értődő, hogy Stravinsky elfogadta Koussevitzky ajánlatát:

Eleinte tétováztam, féltem, nem lesz elegendő időm zongoratechnikám tökéletesítésére, gyakorlásra, kellő kitartásom egy szívós erőfeszítést igénylő mű előadásához. De természettől fogva csábít minden, ami tartós erőfeszítést igényel, állhatatos vagyok a nehézségek leküzdésében. Erősen vonzott annak kilátása is, hogy magam kreálhatom művemet, megalapozva így játéktílusát. Végül úgy határoztam, elfogadom az ajánlatot.⁵¹

⁴⁶ I.m., 73., 230.

⁴⁷ I.h.

⁴⁸ I.m., 73. Stravinskyt születése után néhány órával egy oranienbaumi orosz ortodox templomban keresztelték meg. Stravinsky szerint szülei nem voltak hívők, nem is jártak rendszeresen templomba. Ennek ellenére a család szigorúan tartotta az egyházi ünnepeket és a böjtöt. Stravinskytól elvárták, hogy olvassa a bibliát és templomba járjon. Tizennégy-tizenöt évesen kritizálni kezdte az egyházat és fellázadt ellene. Közel harminc évre eltávolodott a vallástól. Harminc év után azonban újra felfedezte a hit fontosságát. Főleg a teológia strukturált gondolkodásmódja vonzotta. Amikor Nizzába költözött családjával, egy bizonyos Nicolas atya megjelent az életükben, sőt az otthonukban, és öt éven keresztül a mindennapi életük része volt. Stravinsky ismét gyakorolta hát az orosz ortodox vallást. Igor Stravinsky – Robert Craft: *Expositions & Developments*. (New York: Doubleday & Company, 1962.) 60–64.

⁴⁹ Stravinsky Rimszkij-Korszakovéknál ismerte meg Serge Koussevitzkyt. Koussevitzky alapította az Edition Russe de Musique-et (Russischer Musikverlag), amely Stravinsky kiadója lett. White: *Stravinsky*, i.m., 22–23. José Bowen: „Sergey Koussevitzky”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. (London: Macmillan, 2001.) 844–845. 845.

⁵⁰ White: *Stravinsky*, i.m., 74.

⁵¹ I.h.

A Zongoraversenynek volt egy szűkkörű bemutatója Polignac hercegnő házában, amelyen a zenekar zongorakivonatát a francia zongorista és zeneszerző Jean Wiener játszotta.⁵² A hivatalos bemutatóra 1924. május 22-én került sor a Párizsi Operában, Koussevitzky egyik hangversenyén. Az új mű *A tűzmadár* és *Sacre* között hangzott el, jelentős sikert aratva.⁵³ Stravinsky öt évre fenntartotta magának a kizárólagos előadási jogot Zongoraversenyére. Körülbelül negyvenszer játszotta el ez alatt az öt év alatt.⁵⁴ Innentől kezdve zongoraművészi, karmesteri és zeneszerzői karrierje összefonódik.

Új műveinek nagyobb részét maga dirigálta első alkalommal. A kritikusok nem mindig fogadták vezényletét olyan lelkesen, mint zenéjét. André Schaeffner (1895–1980), francia etnomuzikológus így írt egy párizsi koncert után róla: „Elfogadott tény marad, hogy Igor rossz karmester. De talán van az a fajta rossz vezénylet, ami jobb a jónál.”⁵⁵ Általában Stravinsky tudatos kifejezéstelensége miatt vezényletét unalmasnak és óvatosságnak találták.⁵⁶ Olin Downes,⁵⁷ a The New York Times kritikusa így fogalmazott: „Kevés olyan zeneszerző van, aki jó előadója saját műveinek. A legkevésbé ékesszóló tolmácsolója Stravinskynak Stravinsky.”⁵⁸ Az 1. táblázat az általa dirigált bemutatókat sorolja fel:

Mű címe	Bemutató helyszíne	Bemutató időpontja	Közreműködők
Oktett	Párizsi Opera	1923. október 18.	
Oedipus Rex (oratóriumként)	Párizs, Sarah Bernhardt Színház	1927. május 30.	Orosz Balett
Apollon Musagète	Washington D.C., Kongresszusi Könyvtár	1928. április 27.	Adolph Bolm (koreográfia), Nicholas Remisoff (díszlet, jelmez), Ruth Page (Terpszikhoré)

⁵² White: *Stravinsky*, i.m., 298. Edmond de Polignac hercegnőnek – eredeti nevén Winnaretta Singer (1865–1943) – olyan pártfogoltjai voltak, mint Debussy, Ravel vagy Stravinsky. Párizsi zenei szalonjában rendszeresen tartott hangversenyeket. Nem egy mű ősbemutatójának helyszínéül is szolgált a hercegnő szalonja. https://en.wikipedia.org/wiki/Winnaretta_Singer (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.18.)

⁵³ I.m., 75.

⁵⁴ I.m., 298.

⁵⁵ Walsh: *Stravinsky*, i.m., 463.

⁵⁶ I.m., 401.

⁵⁷ Olin Downes (1886–1955) amerikai zenekritikus, a The New York Times kritikusa. Jon Newsom: „(Edwin) Olin Downes”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. (London: Macmillan, 2001.) 540–541. 540.

⁵⁸ I.h.

1. Stravinsky és a zongora

A tündér csókja	Párizsi Opera	1928. november 27.	Ballets Ida Rubinstein
Hegedűverseny	Berlin	1931. október 23.	Berlini Rádiózenekar, Samuel Dushkin (hegedű)
Perszephoné	Párizsi Opera	1934. április 30.	Ballets Ida Rubinstein
Kártyajáték	New York, Metropolitan Operaház	1937. április 27.	American Ballet
C-dúr Szimfónia	Chicago	1940. november 7.	Chicagói Szimfonikus Zenekar
Danses Concertantes	Los Angeles	1942. február 8.	Werner Janssen Zenekar
Cirkuszipolka	Cambridge (Massachusetts), Sanders Színház	1944. január 13.	Bostoni Szimfonikus Zenekar
Négy norvégos	Cambridge (Massachusetts), Sanders Színház	1944. január 13.	Bostoni Szimfonikus Zenekar
Balettjelenetek (első hangversenyelőadás)	New York	1945 telén	New York-i Filharmonikus Zenekar
Szimfónia három tételben	New York	1946. január 24.	New York-i Filharmonikus Zenekar
Scherzo à la Russe	San Francisco	1946 márciusa	San Francisco-i Szimfonikus Zenekar
Orpheusz	New York	1948. április 28.	Ballet Society, George Balanchine (koreográfia) Nicholas Magallanes (Orpheusz), Maria Tallchief (Eurüdiké)
The Rake's Progress	Venice, Fenice Színház	1951. szeptember 11.	Milánói Scala ének- és zenekara
Cantata	Los Angeles	1952. november 11.	Los Angeles-i Szimfonikus Zenekar Kamaraegyüttese

Szeptett	Washington D.C., Dumbarton Oaks	1954. január 23.	
Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis	Velence, Szent Márk Székesegyház	1956. szeptember 13.	
Treni: Id est Lamentationes Jeremiae Prophetæ	Velence, Sala della Scuola Grande di San Rocco	1958. szeptember 23.	
Movements	New York, Town Hall	1960. január 10.	Margit Weber (zongora)
Nyolc hangszeres miniatűr	Torontó, Massey Hall	1962. április 29.	CBC Szimfonikus Zenekar

1. táblázat: Azon Stravinsky-művek listája, melyeket a szerző vezényelt a bemutatón

Világosan kirajzolódik a táblázatból, hogy Stravinsky életét neoklasszikus korszakától kezdve nagy mértékben meghatározta a vezénylés. Ennek több oka is lehet. Egyrészt így művei sokkal inkább az általa elképzelt módon szólalhattak meg és szélesebb kör ismerhette meg – a próbák és koncertek révén – a zenei gondolkodását. Ez majd a minél gazdagabb hangzó örökségre (hangfelvételekre) való törekvésében is megmutatkozik. Másrészt anyagi oka is lehetett. Tudható, hogy miközben Stravinsky 1923-ban Zongoraversenyén dolgozott, igyekezett minél több karmesteri koncertlehetőséget is szervezni magának, hiszen világosan látszott, hogy anyagi szükségleteit nem képes fedezni a komponálással.⁵⁹

1.3. Partnerek

Ebben az alfejezetben a zongoraművész Stravinsky életében meghatározó szerepet betöltő karmestereket és kamarapartnereket igyekszem bemutatni. Stravinsky meglehetősen sommás véleményt alakított ki a karmesterekről:

⁵⁹ Walsh: *Stravinsky*, i.m., 382.

1. Stravinsky és a zongora

A karmesterek, akárcsak a politikusok, ritkán eredeti emberek. [...] Másik közös vonásuk a politikusokkal az, hogy a karmesteri pálya karrierre és a személyiség érvényesülésére ad lehetőséget. [...] Az énkórság előfordulása természetesen gyakori, de egy cinkos közönség napja alatt ez úgy nő, mint a trópusi gyom. Eredménye az, hogy a karmesternek olyan pozíciót biztosítanak a zenei közösségben és az üzleti világban, amely nem áll arányban valós zenei értékével. Hamarosan „nagy” karmesterré válik, sőt „a pódium titánja” lesz, és mint ilyen, óriási akadály a igazi muzsikálásnak. A „nagy” karmesterek – akárcsak a „nagy” színészek – hamarosan képtelenné válnak bármi mást játszani, mint önmagukat. És mivel képtelenek a műhöz alkalmazkodni, megfordítva csinálják: a művet idomítják az ő „stílusukhoz”, az ő modorosságaikhoz.⁶⁰

Az idős Stravinsky szavai ezek, s még ha meglehetősen elitélők is, nem tagadható, hogy személyes tapasztalatait foglalják össze. Egy zeneszerzőt különösen érzékenyen érinthet az, ahogyan művének előadója bánik szerzeményével. Stravinsky, ha tehette, erejét és idejét nem sajnálva igyekezett előadóival együttműködni, hogy művei végül az elképzeléséhez legközelebb álló módon szólalhassanak meg.⁶¹

Íme egy Stravinsky idézet a *Petruska*, a *Sacre* és *A csalogány* bemutatójának dirigenséről: „Valamennyi általam ismert karmester közül ő nyújtotta a legkevesebbet a közönség szórakoztatására svédtnagyakorlatok tekintetében, de ugyanakkor ő adta a legvilágosabb jelzéseket – végül is a vezénylés azonos a szemaforozással – a zenekarnak”.⁶² Pierre Monteux-ről van szó, aki éveken át az Orosz Balett karmestere volt.⁶³ Később Stravinsky a karmester vezényletével játszotta Zongoraversenyét Barcelonában.⁶⁴ 1955-ben Stravinsky „afféle éneklő sürgönnyel”, a *Köszöntő prelúdiummal* lepte meg Monteux-t a nyolcvanadik születésnapján.⁶⁵

A Stravinsky pályáján meghatározó szerepet játszó másik karmester, Ernest Ansermet korábban egyetemi matematika professzor volt, majd intenzív érdeklődése a zene iránt odáig vezette, hogy a Montreux-i Kursaal Zenekar karmestere lett.⁶⁶ Stravinsky

⁶⁰ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 375–376.

⁶¹ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 42.

⁶² Bemutatók: White: *Stravinsky*, i.m., 171., 185., 199., Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 381.

⁶³ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 35.

⁶⁴ Walsh: *Stravinsky*, i.m., 409.

⁶⁵ White: *Stravinsky*, i.m., 461.

⁶⁶ I.m., 40.

rendkívül sokat dolgozott együtt a karmesterrel, így szép számmal akad bemutató, amelyet ő vezényelt: *A csalogány éneke*, a *Renard*, a *Menyegző*, *A katona története*, a *Pulcinella*, a *Mavra* nyilvános hangversenyelőadása, a *Capriccio*, a *Zsoltárszimfónia*, a *Mise* és még *A volgai hajóvontatók dalának* első előadása is az ő nevéhez kötődik.⁶⁷ Az *Capriccio* párizsi bemutatójának szólistája maga a szerző volt. A nagy siker után nagymértékben megnőtt az igény az előadóművész Stravinsky hangversenyeire.⁶⁸ Maga Stravinsky így emlékszik Ansermet-re:

Ernest Ansermet az utcán mutatkozott be Clarens-ban, 1911-ben egy napon, és meghívott magához vacsorára. Bár már hallottam róla mint pedagógusról és muzsikusról, külseje – szakálla – megdöbbentett: olyan volt, mint a Varázsló a *Petruskában*. Ansermet hamarosan ezután Montreux-ben a Kursaal Zenekar karnagya lett. [...] Amikor Pierné és Monteux otthagyták az Orosz Balettot 1914-ben, rábírtam Gyagilevet, hogy helyükre Ansermet-t vegye fel. Mint karmester rendkívül ügyes volt a zenekari egyensúly megteremtésében, és emellett értette a francia–orosz új zenét is.⁶⁹

Több ismeretséget Ansermet-nek köszönhet Stravinsky: ő mutatta be a svájci íróknak, C. F. Ramuznak és Rác Aladárnak is.⁷⁰ Az Orosz Balett 1917-es amerikai turnéjáról hazatérve, Ansermet jazz zenei anyagokat – zongorakivonatokat és hangszeres szólamokat – hozott Stravinskynak, aki nagy érdeklődéssel tanulmányozta őket:⁷¹ „valósággal elragadott a

⁶⁷ *A csalogány éneke* bemutató: Genf, 1919. december 6. White: *Stravinsky*, i.m., 207. *Renard* bemutató: Orosz Balett, Párizs, 1922. május 18. White: *Stravinsky*, i.m., 219., 224. *Menyegző* bemutató: Orosz Balett, Párizs, 1923. június 13. White: *Stravinsky*, i.m., 230. *A katona története* bemutató: Lausanne, 1918. szeptember 28. A koncertszvit bemutatóját is Ansermet vezényelte Londonban, 1920. július 20-án. White: *Stravinsky*, i.m., 244., 255. *Pulcinella* bemutató: Orosz Balett, Párizs, 1920. május 15. White: *Stravinsky*, i.m., 262. A *Mavra* első nyilvános hangversenyelőadása Párizsban volt, 1922. december 26-án. White: *Stravinsky*, i.m., 287. *Capriccio* bemutató: Párizs, 1929. december 6. White: *Stravinsky*, i.m., 335-336. *Zsoltárszimfónia* bemutató: Brüsszel, 1930. december 13. White: *Stravinsky*, i.m., 340. *Zsoltárszimfónia* bemutató: Brüsszel, 1930. december 13. White: *Stravinsky*, i.m., 340. *Mise* bemutató: Milánó, 1948. október 27. White: *Stravinsky*, i.m., 427. *A volgai hajóvontatók dala* úgy keletkezett, hogy egy orosz népdalt hangszerelt meg Stravinsky Gyagilev kérésére egy római díszelőadásra, amely 1917. április 12-én volt. Hagyományosan az orosz himnusszal kezdődött volna a koncert, Gyagilev azonban – a közelmúltban lezajlott forradalom miatt – nem akarta, hogy az „Isten, óvd a cárt” megszólaljon. Talán, azért volt ez a gesztus számára fontos, mert monarchistának vallotta ugyan magát, mégis támogatta az orosz kormányváltást. White: *Stravinsky*, i.m., 52., 525.

⁶⁸ I.m., 85.

⁶⁹ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 381–382.

⁷⁰ White: *Stravinsky*, i.m., 45., 47.

⁷¹ I.m., 58., 250.

1. Stravinsky és a zongora

bennük levő igazi népi elem, az addig ismeretlen friss ritmus”.⁷² Amikor Stravinsky zenéje új irányt vett, Ansermet távolodni kezdett tőle, amit Stravinsky rossz néven vett:

Jó barátságban voltam vele mindaddig, amíg hozzájárulásom nélkül húzott egy táncot az *Apollónból*, majd később kihagyott egy részt a *Kártyajátékból*. Néhány évvel ezután bírálgatni kezdte [...] korábbi darabjaim átdolgozását. [...] Még később egyfajta kampányt indított az én új zeném ellen. [...] Persze összevesztünk, de halála előtt újból kibékültünk.⁷³

Ansermet úgy fogalmazott egy alkalommal a *Dumbarton Oaks Concertó*val kapcsolatban, hogy: „megrémulök a kezemben tartott kottától, amelyet reménytelenül üresnek és unalmasnak tartok. Ez az első őszintén rossz dolog, amit Stravinskynál láttam”.⁷⁴ Később Stravinsky maga mondja, hogy mindent elfeledett, csak az együtt töltött vidám órákat nem.⁷⁵

A korábban már említett kiadónál, a Serge Koussevitzky által alapított Edition Russe de Musique-nél a zeneszerzőket társaknak tekintették a vállalkozásban, így azok sokkal nagyobb részt kaptak a jogdíjból, mint amit más kiadónál kaphattak ekkoriban.⁷⁶ Körülbelül negyedszázadig tartott Stravinsky együttműködése a kiadóval. Koussevitzkyhez ezen túl még más szálakon is kötődik Stravinsky. Több mű megszületésénél is fontos szerepe volt, hiszen tőle is érkezett néhány felkérés. A formáról és műfajról maga a szerző dönthetett. A Zongoraverseny és a *Zsoltárszimfónia* is így keletkezett.⁷⁷ Ezen túl, a már említett pillanat – amikor Koussevitzky felkérte a Zongoraverseny szőlőjének játékára – döntő jelentőségű lett a zeneszerző életében, hiszen utána tizennégy-tizenöt éven át hangversenyzongoristaként is kibontakozhatott.⁷⁸ Néhány Stravinsky-mű bemutatója – mint például az Oktett és a Zongoraverseny – Koussevitzky Párizsi Opera-beli hangversenysorozatának keretén belül szólalt meg.⁷⁹ Koussevitzkyvel, mint karmesterrel is több alkalommal dolgozott együtt. Az ő vezényletével mutatták be a

⁷² Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 73.

⁷³ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 382.

⁷⁴ Stephen Walsh: *The Second Exile. France and America, 1934-1971*. (New York: Alfred A. Knopf, 2006.) 79.

⁷⁵ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.h.

⁷⁶ White: *Stravinsky*, i.m., 29–30.

⁷⁷ I.m., 74., 340.

⁷⁸ I.m., 298.

⁷⁹ I.m., 73., 75.

Fúvósszimfóniákat, a Zongoraversenyt és az Ódát.⁸⁰ A *Sacre* első koncertelőadásainak egyikét is ő dirigálta.⁸¹ Stravinsky nem volt túl jó véleménnyel karmesteri munkájáról:

Koussevitzkyt mint művem karmesterét 1921-ben, Londonban ismertem meg, ahol *Fúvósszimfóniámat* kivégezte. [...] Húsz évvel később rendelt nálam egy művet felesége, Natalie emlékére, de ennek az Ódának általa történt megszólaltatása újabb szerencsétlenség volt. A trombitás rosszul olvasta a kulcsot a III. tételben, nem transzponált, és egy nagyszekunddallal alacsonyabban játszotta szólamát. Ami még rosszabb, az utolsó oldalon két partitúrasort egy sorba másoltak, és így is játszották, ilyen módon egyszerű terc építkezésű darabom akkora kakofóniával ért véget, hogy néhány évvel később az avantgarde-nál bizonyos tekintélyt szerezhett volna nekem. A stílusnak ez a hirtelen megváltozása nemcsak hogy nem tűnt fel Koussevitzkynek, de utóbb bevallotta nekem, hogy jobban szerette „az eredeti verziót”.⁸²

1924-es európai hangversenykörútjának két állomásán, Lipcsében és Berlinben Stravinsky Wilhelm Furtwängler vezényletével játszotta Zongoraversenyét.⁸³ Habár a berlini újságok nagy sikerről számoltak be – mint olvasható volt: „Stravinsky nem pusztán a zene Charlie Chaplinje” –, a szerzőben mégis más nyomot hagyott az esemény.⁸⁴ Hosszú évekkel később így emlékezett vissza rá:

Furtwängler, amikor Zongoraversenyemet a vezénylete alatt játszottam Lipcsében és Berlinben, hírneve tetőpontján állott (mint „a nagy hagyomány utolsó sarja”, bár a régiek azt állították, hogy a kicsik között volt az első). Borzalmasan vezényelt, még rosszabbul, mint Koussevitzky a bemutatón, ami meglepett, mert az ő nemzedékéhez – sőt még a régebbiekhez – tartozó más muzikusok nehézség nélkül irányították a zenekart.⁸⁵

Willem Mengelberggel is játszottak együtt a már említett hangversenykörút keretén belül. Akkor Stravinsky a legnagyobb karmesterek egyikeként tartotta számon

⁸⁰ I.m., 272., 294., 397.

⁸¹ I.m., 194.

⁸² Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 381.

⁸³ Walsh: *Stravinsky*, i.m., 398.

⁸⁴ I.h.

⁸⁵ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 378.

1. Stravinsky és a zongora

Mengelberget.⁸⁶ 1925. február 5-6-án New Yorkban kétszer eljátszották a Zongoraversenyt.⁸⁷ Később, amikor már a Capricciót próbálták együtt, Stravinsky elmondása alapján nem volt zökkenőmentes a közös munka:

Nem őrök valami kedves emlékeket Mengelbergről sem. A Capriccio első próbáján lehetetlen tempóban kezdett vezényelni. Azt mondtam, nem tudok ilyen tempóban játszani, de ezt részletesebben el kellett volna magyaráznom, mert nem tudta, úgy értettem-e ezt, hogy ő túl gyors, vagy hogy túl lassú. Nagy zavarba jött, majd önigazoló szónoklatba kezdett: „Uraim, ötven éve vagyok karmester, azt hiszem, állíthatom, hogy felismerem egy zenemű helyes tempóját. Monsieur Stravinsky ennek ellenére azt szeretné, ha így játszanánk: tik, tik, tik, tik. És mutatóját ide-oda mozgatta, Mälzel igen hasznos találmányának kigúnyolásaképpen.”⁸⁸

Az nem derül ki az idézetből, hogy hogyan tudtak együtt dolgozni a továbbiakban. Ennek alapján Mengelberg eléggé megvetően gondolkodhatott Stravinsky zeneiségéről, hiszen úgy értelmezte Stravinsky hozzászólását, hogy a zeneszerző primitív módon a metronómhoz igazodik. Vagy a zongorázását érezte kifejezéstelennek-iskolásnak? Vagy egyáltalán nem értette a darabot...

Bruno Walterre így gondolt vissza Stravinsky: „lelkes, barátságos és csaknem túlzottan kedves volt”.⁸⁹ Másutt így fogalmazott:

Zongoraversenyem előadása Bruno Walterrel Párizsban, 1928-ban gyönyörűség volt, annál inkább, mert nem számítottam rá. Nem vártam ettől a más korból származó „Romantikertől”, hogy végig tudja számolni az én szaggatott időmértékeimet, vagy – ismervén azt a szokását, hogy egy szimfónia melléktémájánál lassít – nem reméltem, hogy megtartja az én metronomikus tempóimat. És mégis ugyanolyan ügyesen igazodott hozzám, mint bárki más, akivel valaha is játszottam ezt a darabot.⁹⁰

⁸⁶ Walsh: *Stravinsky*, i.h.

⁸⁷ I.m., 404.

⁸⁸ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 379.

⁸⁹ I.m., 380.

⁹⁰ I.h.

Itt Stravinsky maga is megfogalmazza azt, ami a Mengelberggel közös munka során is felmerült: a „metronomikus tempó” kérdését. Tehát Mengelbergnek igaza volt, Stravinsky metronómmal/metronómban gondolkodott.

Zongoraversenyét Otto Klemperer vezényletével is eljátszotta Stravinsky 1929 nyarán.⁹¹ Pozitívan emlékezett vissza karmesteri munkájára: „Klemperer tempói olykor szertelenek voltak; a húszas években száguldottak, most pedig hajlamosak az ábrándozásra. [...] Ugyanakkor zenei megsejtései gyakran elképesztően helyesek voltak”.⁹² Közös fellépésük a „szertelen tempók” időszakára esett.

Rendkívül fontos szerep jutott Stravinsky életében Samuel Dushkinnak (1891–1976), a lengyel származású amerikai hegedűművészek. Ismeretségük Willy Strecker (1884–1958), a mainzi Schott's Söhne német zeneműkiadó képviselője révén jött létre.⁹³ 1931 elején, Winterthurban Strecker megkérdezte Stravinskyt, hogy lenne-e kedve hegedűre komponálni valamit, hozzájárulván ezzel a repertoár bővítéséhez.⁹⁴ Azt is hozzátette, hogy Dushkin személyében rendkívüli előadóra találna és a komponálás folyamán teljesen rendelkezésére állna, minden technikai útmutatást megadna.⁹⁵ Stravinsky elfogadta a vonzó ajánlatot, hiszen így alkalmat nyílhatott elmélyülten tanulmányozni a hegedű speciális technikáját.⁹⁶

Stravinsky sosem hallotta korábban Dushkint hegedülni, annyit tudott róla, hogy Auer Lipót növendéke volt.⁹⁷ Auer egyike volt azon előadóművészeknek, akik legmélyebben hatottak Stravinskyra szentpétervári évei alatt.⁹⁸ Első találkozásuk alkalmával mindkét fél tartózkodó volt. Dushkin azért, mert Stravinskyról az a hír járta, hogy nehéz ember és különösen furcsa azokkal, akiket nem kedvel.⁹⁹ Stravinsky pedig az alábbiak miatt:

Megismerkedésünk előtt kissé bizalmatlan voltam iránta, bármennyire sokat adtam olyan finom és művelt ember ajánlására, mint Strecker barátom. Hegedűvirtuóz volta miatt tartottam tőle. Tudtam, hogy ez a pálya olyan kísértéseket és veszélyeket jelent, amelyeknek nem mindig tudnak ellenállni

⁹¹ White: *Stravinsky*, i.m., 82.

⁹² Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 379–380.

⁹³ White: *Stravinsky*, i.m., 82., 86.

⁹⁴ I.m., 86.

⁹⁵ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 148.

⁹⁶ I.h.

⁹⁷ White: *Stravinsky*, i.m., 87.

⁹⁸ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 60.

⁹⁹ White: *Stravinsky*, i.h.

1. Stravinsky és a zongora

azok, akik erre az útra lépnek. Ha be akarnak futni, a gyors siker hajszolására kényszerülnek, engedniük kell a közönség igényeinek, amely legtöbbször szenzációs hatáskeltést vár tőlük. Ez az állandó igyekezet természetesen hat ízlésükre, repertoárjukra és az előadott darab felfogásának módjára is.¹⁰⁰

A találkozás ennek ellenére a lehető legjobban végződött. Stravinsky megnyugodhatott, hogy Dushkin nem a kor tipikus hegedűvirtuóza, mert bár nagyszerű technikával rendelkezik, de rendkívül érzékeny és mestersége gyakorlásában kivételes módon önmegtartóztató.¹⁰¹

A Hegedűverseny komponálásával kezdetét vette az intenzív közös munka, amelynek során szoros barátság alakult ki közöttük.¹⁰² Dushkin feladata az volt, hogy tanácsokat adjon arra vonatkozóan, hogy Stravinsky zenei ötleteit hogyan tudná a hegedűn legjobban alkalmazni. Együtt vitatták meg Dushkin javaslatait az éppen elkészült részekkel kapcsolatban.¹⁰³ Volt példa arra is, hogy Dushkin megpróbálta rávenni Stravinskyt, hogy egy általa kitalált hegedűfutamot illesszen bele művébe. Erre Stravinsky reakciója a következő volt: „Maga egy Lafayette Áruház-beli eladóra emlékeztet engem. Azt mondja: »Hát nem briliáns, hát nem gyönyörű? Nézze ezeket a csodás színeket, mindenki ezt hordja«. Én azt mondom: »Igen, briliáns, gyönyörű, mindenki ezt hordja – nekem nem kell.«¹⁰⁴ Egy másik példa együttműködésükre: egyszer együtt ebédeltek Stravinskyval, amikor a szerző hirtelen előhúzott egy papírdarabot, amelyre egy akkord volt feljegyezve: d'-e''-a'''. Stravinsky megkérdezte, hogy játszható-e, mire Dushkin azt válaszolta, hogy nem, hiszen még sosem látott akkordot ilyen tág felrakásban. Stravinsky csalódott volt. Hazaérve Dushkin próbálgatni kezdte az akkordot és csodálkozva tapasztalta, hogy ebben a fekvésben az e-a undecima viszonylag könnyen játszható, a hangzás pedig felvillanyozta. Nyomban hívta Stravinskyt, hogy elűjságolja tapasztalatait. A Hegedűverseny mind a négy tételét különböző köntösben ez az akkord indítja. Stravinsky úgy fogalmazott, hogy ez az „útlevél” Hegedűversenyéhez.¹⁰⁵

Dushkin a lehető legjobban alárendelte magát Stravinskynak a közös munka során. Ezzel a hozzáállással nem kisebb jelentőségű figurává vált a Hegedűverseny

¹⁰⁰ Sztravinszkij: *Életem*, i.h.

¹⁰¹ I.m., 149.

¹⁰² Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 188.

¹⁰³ White: *Stravinsky*, i.m., 88.

¹⁰⁴ I.h.

¹⁰⁵ I.m., 349.

megszületésénél, mint Joachim Brahms hegedűversenyénél vagy Székely Zoltán Bartókénál – hívja fel a figyelmet disszertációjában Kruppa Bálint.¹⁰⁶

A Hegedűverseny berlini bemutatója után Európa számtalan városába meghívást kaptak Dushkinnal. A turné során Stravinsky megállapíthatta, hogy a hangversenyek színvonala mindenhol a zenekaron és a próbák számán múlt. Ez adhatta az ötletet, hogy Dushkinnal kamaraművekből összeállított műsorral induljanak hangversenykörútra, hiszen így nincsenek kiszolgáltatva a zenekaroknak.¹⁰⁷ 1931 végén hozzá is látott egy öt tételes hegedű-zongoraszónáta-féle mű komponálásához, amelyben a két hangszer szerepe egyenrangú. Ez lett a Duo Concertant.¹⁰⁸ Kamarakonzertjeik műsorát csupa Stravinsky-darabból állították össze. A Duo Concertant mellé Stravinsky-műveket írtak át hegedűre és zongorára. Tudatosan használtam többesszámot, hiszen Dushkin aktívan részt vett az átiratok elkészítésében. Több régebbi Stravinsky-mű átiratánál – például az *Orosz tánc* a *Petruskából*, a *Berceuse A tűzmadárból* vagy a *Chanson Russe a Mavrából* – Dushkin feladata volt, hogy az eredeti partitúra alapján a hegedűszólamot elkészítse, amihez ezután írta meg Stravinsky a zongoraszólamot. Az eredmény általában nagyban eltért az eredeti kompozíciótól.¹⁰⁹

Stravinsky egyik 1935-ös denveri koncertjük előtt tartotta meg első nyilvános angol nyelvű beszédét, amelyben így fogalmazott: „Samuel Dushkin és én egyesítettük erőnket a hegedű–zongorakettős korlátozott, de magasrendű és erőteljes műfajában, hogy zeném lényegét szolgáljuk, és boldogok vagyunk, hogy művelt közönség előtt védhetünk egy nekünk kedves ügyet.”¹¹⁰

Stravinsky számos zongoristával játszott együtt. José Iturbi (1895–1980), a spanyol karmester, zongorista és csembalista volt az, aki egy lausanne-i hangversenyen 1919. november 8-án bemutatta a *Piano-Rag-Musicot*, továbbá ugyanezen hangversenyen Stravinsky partnere volt a *Három könnyű darabban* és az *Öt könnyű darabban* is.¹¹¹ Adèle Marcus (1906–1995), amerikai zongoraművésszel a háború alatt többször is eljátszotta a Concertót (két szólózongorára) az Egyesült Államokban.¹¹² A Szonátát (két zongorára)

¹⁰⁶ Kruppa Bálint: *Stravinsky és a hegedű – három megközelítés*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020. 35.

¹⁰⁷ White: *Stravinsky*, i.m., 89.

¹⁰⁸ I.m., 90.

¹⁰⁹ I.h.

¹¹⁰ I.m., 94.

¹¹¹ I.m., 216., 224., 260.

¹¹² Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 202.

1. Stravinsky és a zongora

mindössze egyszer játszotta Stravinsky nyilvánosság előtt, akkor Nadia Boulanger – a család barátja, és fia, Soulima tanára, a neves zeneszerzéstanárról – volt partnere.¹¹³

Mégis, akivel legtöbbet játszott együtt, az második fia, Sviatoslav Soulima Stravinsky volt. Soulima Lausanne-ban született – mert 1910 nyarát a Stravinsky család Európában töltötte, és úgy határoztak, hogy nem térnek vissza a szülésig Oroszországba – 1910. szeptember 23-án.¹¹⁴ A már említett Nadia Boulanger növendékeként ígéretes tehetségnek bizonyult.¹¹⁵ 1933 novemberében, Barcelonában mutatkozott be a közönségnek, ahol a *Capriccio*-t játszotta apja vezényletével.¹¹⁶ Egy évvel később, Párizsban a *Capriccio* mellett a Zongoraversenyt is eljátszotta, szintén Stravinsky dirigálása mellett.¹¹⁷ A kézzongorás Concertóról úgy nyilatkozik Stravinsky, hogy akár zenekarra is íródhatott volna, mert méreteit és arányait tekintve szimfonikus alkotás.¹¹⁸ De megszületésének más célja volt: „Kellett egy koncertdarab nekem és fiamnak, és úgy kívántam a zenekart beépíteni, hogy akár el is hagyhassam.”¹¹⁹ Így a turnék során olyan városokban is játszhattak, amelyeknek nem volt zenekara. A komponálás folyamatában Soulima ekképpen vett részt:

A komponálást Voreppe-ben kezdtem, és ott fejeztem be az első tételt, nyomban azután, hogy elkészültem a Hegedűversennyel. De nem folytattam a komponálást, mert nem hallottam a második zongorát. Komponálás közben egész életemben mindig kipróbáltam zenémet, zenekari mű vagy bármi más volt is az, négykezes formában, egy billentyűsoron. Ezt a lehetőséget kizárja, ha a másik játékos a másik zongoránál ül. Amikor [...] folytattam a Concertót, megkértem a Pleyel céget, építsen számomra kettős zongorát, két szorosan összeillesztett háromszög alakú ládika formájában. Ezután fejeztem be Pleyel-stúdiómban a Concertót, ütemről ütemre ellenőrizve fiammal, Soulimával a másik billentyűsoron.¹²⁰

¹¹³ I.m., 200.

¹¹⁴ White: *Stravinsky*, i.m., 28.

¹¹⁵ I.m., 94.

¹¹⁶ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 154.

¹¹⁷ I.h.

¹¹⁸ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 200.

¹¹⁹ I.h.

¹²⁰ I.m., 201.

A bemutatót Párizsban tartották, ezt követően – még a háború előtt – sokszor előadták Európában és Dél-Amerikában.¹²¹ A francia Columbia cég számára hanglemezfelvételt is készítettek, amely a háború miatt nem került forgalomba.¹²² Soulima apja néhány darabjából átiratokat is készített, például a pianolára írt Etűdöt két zongorás változáttá írta át, a *Zsoltárszimfóniának* és a *Perszephonénak* pedig elkészítette a zongorakivonatát.¹²³ Végül Soulima felhagyott a hangversenyzongorista pályával és az Illinoisi Egyetem zenei tanszékén helyezkedett el, mint zongoraprofesszor.¹²⁴

1.4. A kortársak véleménye Stravinsky játékaról, Stravinsky véleménye saját előadóművészetéről

„Minden országban a szenzáció kedvéért és egyéb okokból a tudósítók és az újságírók mindent eltorzítanak” – mondta Stravinsky, amikor a sajtó problémaköre került szóba unokahúgával való beszélgetésük során.¹²⁵ Ha csak erről lenne szó! Stravinskynak alapos indoka volt arra, hogy meglehetősen rossz véleménnyel legyen a sajtóban megjelenő zenekritikákról és a kritikusokról magukról is, már-már megrögzötten gyűlölte őket.¹²⁶ Hogy miért érzett így, annak történeti és pszichológiai tényezőit Stephen Walsh tárja fel egyik tanulmányában. A legfontosabb annak felismerése, hogy Stravinsky élete jelentős részében (1914-től) idegen kultúrákban és társadalmakban alkotott, amelyekben folyton igazolnia kellett jelenlétét. Ráadásul nem is önként vállalta ezt, mert hosszú évekig kényszerű száműzetésben élt.¹²⁷ Első párizsi sikerei után saját hazájában is kívülállóként tekintettek rá, az említett sikerekre pedig rögtön ellenségesen reagált az orosz sajtó. További fájó pont volt számára, hogy több negatív kritikát addigi közeli barátja, Andrej Rimszkij-Korszakov, a zeneszerző fia fogalmazott meg.¹²⁸ Az egész Rimszkij-Korszakov család – akivel mestere haláláig szívélyes kapcsolatot ápolt Stravinsky – zenéje ellen

¹²¹ White: *Stravinsky*, i.m., 370., 374.

¹²² Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 202.

¹²³ White: *Stravinsky*, i.m., 242., 346., 369.

¹²⁴ I.m., 135. 1950-től, 1978-ig tanított az Illinoisi Egyetemen zongorát. Allan Kozinn: „Soulima Stravinsky, Composer, Pianist And Educator”, 84. <https://www.nytimes.com/1994/11/29/obituaries/soulima-stravinsky-composer-pianist-and-educator-84.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.07.)

¹²⁵ K. J. Sztravinszkaja: *Stravinskyról*. Ford.: Fantó Lilla. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 99.

¹²⁶ Stephen Walsh: „Stravinsky and the Vicious Circle: Some Remarks about the Composer and the Press.” In: Wyndham Thomas (szerk.): *Composition, Performance, Reception*. (Farnham: Ashgate, 1998.) 132–144. 133.

¹²⁷ I.h.

¹²⁸ I.h.

1. Stravinsky és a zongora

fordult *A tűzmadár* sikere után.¹²⁹ A Rimszkij-Korszakov család személyes sérelme lehet, hogy Stravinsky balettjei ekkora nemzetközi sikert arattak ott, ahol Rimszkij-Korszakov színpadi művei maximum helyi hírnevet szereztek a mesternek. Azt érezhette a család, hogy Stravinsky kiszorította saját mesterének műveit a köztudatból.¹³⁰ Walsh arra jutott, hogy Stravinsky áldozattá vált, a mélységesen konzervatív orosz zenei élet féltékeny provincializmusának áldozatává. De ez a féltékenység nemcsak szakmai, hanem személyes vonatkozású is volt.¹³¹ Florent Schmittnek¹³² írt levelében így fogalmaz ezzel kapcsolatban Stravinsky:

Jól tudod, hogy csodálatra méltó hazámban nem becsülnek. [...] Azt mondják a kritikusok, akiket külföldi sikereim bosszantanak, hogy semmi eredeti nincs bennem, hogy nem vagyok az avantgárd feje (ami gonosz), éppen ellenkezőleg, a sznob elméletek farkincája vagyok. És mindezt azután, hogy a *Petruskát* (amit még koncerten sem játszottak eddig Oroszországban) megelőző műveimet hallották csak.¹³³

Az is ingerelhette szülőhazájának kritikusait, ahogy bánni kezdett a zenei anyagokkal, ahogy műfajokat és stílusokat kevert, ahogy szakított az addig mélységesen tisztelt tradíciókkal. Ezáltal kívül került azon a körön, amelyből származott. Nem csoda hát, hogy Stravinsky nem reagált túl jól azokra a kritikákra, amelyek művészete gyökértelenségét hangsúlyozták.¹³⁴ Ő maga is csípősen tudott fogalmazni, mint az kivehető a Walsh által idézett 1913-as londoni *Daily Mail* interjúból: „Jelenleg pang az orosz zenei élet. Ki nem állhatnak ott engem. Ugyanazon a napon mutatták be Szentpéterváron a *Petruskát*, mint itt, és látom, hogy az újságok mind a porcelánok összezúzásához hasonlítják zenémet.”¹³⁵ A kortárs orosz zenei élet tehát nem fogadta be Stravinsky műveit. A zeneszerző szerencsére találkozott azért nyitottabb közeggel is: a londoni kritikusok általában nem utasították el azonnal új műveit, csak azért, mert egészen szokatlan stílust

¹²⁹ White: *Stravinsky*, i.m., 23.

¹³⁰ Walsh: *Stravinsky and the Vicious Circle*, i.m. 133.

¹³¹ I.h.

¹³² Florent Schmitt (1870-1958), zeneszerző. 1910 júniusában alakult ki barátságuk Stravinskyval. Schmitt rendkívül lelkesedett *A tűzmadár*ért. Barátságuk végül megszakadt, Schmitt a harmincas években nyíltan ellenségessé vált Stravinsky zenéje iránt. Robert Craft: „Correspondence with Florent Schmitt”. In: Uő. (szerk.): *Stravinsky. Selected Correspondence*. Vol. 2. London: Faber and Faber, 2008. 104.

¹³³ I.m., 105.

¹³⁴ Walsh: *Stravinsky and the Vicious Circle*, i.m., 142.

¹³⁵ Idézi Walsh: i.m., 138.

képviseltek.¹³⁶ Mindazonáltal jó néhány évet kellett várnia, hogy egy új művének premierje után mind a hallgatóság, mind a sajtó egyöntetű lelkesedést tanúsítson. A *Capriccio* 1929-es párizsi bemutatója után így írt Willi Streckernek¹³⁷: „Nemrégén Párizsban voltam, ahol *Capriccóm* premierjét játszottam Ansermet vezényletével. Tulajdonképpen eddigi műveim közül egyik sem részesült ilyen pozitív fogadtatásban.”¹³⁸

Nem sok olyan kritikát találni, amely Stravinskyt, mint karmestert vagy zongoristát mutatja be. De azért néhány megjegyzésből is sikerülhet képet alkotnunk arról, hogy aki koncerten látta-hallotta, arra milyen benyomást tehetett mint előadóművész. A már említett Olin Downes a Carnegie Hallban hallotta a Zongoraversenyt 1925 februárjában. Stravinsky volt a szólista és Mengelberg vezényelte a New York-i Filharmonikusokat.¹³⁹ Downes így ír a zeneszerző játékáról: „Már csak a ritmusa miatt is, és Stravinsky előadásának csodás virtuozitása okán is, úgy tűnt, hogy végtelen sebességgel, erővel és precizitással rendelkezik, és valójában önmagában is egyenrangú zenekarnak hatott.”¹⁴⁰ Nem úgy tűnik tehát, mintha Stravinsky zongorajátékában bármilyen hiányosságot érzett volna a kritikus, sőt csodás virtuozitásról beszél, meg sem kérdőjelezve azt, hogy Stravinsky zongoratudása elegendő-e ahhoz, hogy megbirkózzon egy ekkora feladattal.

Tudva azt, hogy Stravinskynak – kitartó gyakorlással – mindössze nyolc hónap jutott arra, hogy koncertező művésszé fejlessze magát (1923-1924-ben), ez a kritika meglehetősen hízeglő.¹⁴¹ Saját bevallása szerint, Stravinskynak a legnagyobb feladatot új szerepében nem a technikai kihívások jelentették, hanem a lámpaláz leküzdése, amelyen a megszokás és az állandó erőfeszítés tudott csak segíteni: „s így úrrá váltam az egyik leggyötrőbb érzésen, amit csak ismerek” – emlékezik vissza.¹⁴² Lámpaláza okait boncolgatva arra jutott, hogy leginkább a memóriazavartól tartott:

Mint zongoraművész nem tudtam volna karriert csinálni – nem volt hozzá adottságom –, mivel hiányzott belőlem mindaz, amit én „az előadó emlékezetének” nevezek. Meggyőződése, hogy zeneszerzők és festők

¹³⁶ I.h.

¹³⁷ A 20. század elején Ludwig Strecker és Willi Strecker testvérpár volt az igazgatója a Schott kiadónak. Stravinsky több igen korai művét is kiadták, többek között a *Scherzo Fantastique*-t, a *Tűzijátékot*, és a *Tűzmadárt* is. Stravinsky életre szóló barátságot kötött a testvérpárral. schott-music.com/en/about/history (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.11.10.)

¹³⁸ Robert Craft: „Excerpts from Stravinsky's Letters to B. Schotts Söhne”. In: Uő. (szerk.): *Stravinsky. Selected Correspondence*. Vol. 3. London: Faber and Faber, 2008. 221.

¹³⁹ Walsh: *Stravinsky*, i.m., 404.

¹⁴⁰ Idézi Walsh: *Stravinsky*, i.h.

¹⁴¹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 104.

¹⁴² Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 104.

1. Stravinsky és a zongora

szelektálva memorizálnak, az előadónak ezzel szemben „az egészet, úgy, amint van” kell tudniok befogadni, akárcsak egy fényképezőgép; sőt, azt hiszem, egy zeneszerző első memóriabeli benyomása már kompozíció. De fogalmam sincs, más zeneszerző előadók panaszkodnak-e ilyenfajta nehézségekről. [...] Előadói memóriám másvalami, de a maga módján ez is megbízhatatlan.¹⁴³

Áttérve zongorázásának technikai részéről előadói minőségére, először is azzal kell tisztában lennünk, hogy milyen attitűddel ült Stravinsky színpadra, milyen volt számára az ideális előadó. Véleménye szerint a zenét közvetíteni kell, nem pedig interpretálni, hiszen az interpretálás révén inkább az interpretátor személyisége lesz meghatározó a szerző szándékainak felmutatása helyett.¹⁴⁴ „Az előadó értéke éppen azon a képességen mérhető le, hogy mennyire látja meg, mi van a partitúrában, s nem azt keresi benne makacsul, amit szeretne, ha benne lenne” – fogalmazott.¹⁴⁵ Stravinsky mélységesen csodálta a klasszikus balettet, mert lenyűgözte „rendjének szépsége és formáinak arisztokratikus szigora.”¹⁴⁶ Úgy érezte, ez illik a legjobban a művészetről alkotott felfogásához: „A klasszikus tánc az én szememben a tudatosság győzelme a csapongás, a szabályé az önkényesség, a rendé a véletlenszerűség felett” – írja az *Életemben*.¹⁴⁷ A Stravinsky által használt tempójelzések éppen emiatt nagyon egyértelműek, nem engednek meg nagy kilengéseket, annak ellenére, hogy Stravinsky a 20. század eleji, Rubinstein által fémjelzett szabad játékmód hagyományába született bele.¹⁴⁸

A Pleyel cég felkérése – hogy írja át műveit mechanikus zongorájára, a pleyelára – éppen illeszkedett ahhoz a szándékához, hogy rögzítse műveit az előadó „kétes értékű szabadságától” mentesen, hogy a közönség pontos képet tudjon alkotni a szerző szándékairól.¹⁴⁹ George Antheil (1900-1959), amerikai zeneszerző így ír Stravinsky zongorázásáról a pianolán ezzel kapcsolatban:

Másnap meglátogattuk Pleyelnél, a nagy zongora-áruház termeiben, ahol Chopin is sűrűn gyakorolt. Stravinsky maga játszotta a *Menyegzőt*, ezúttal

¹⁴³ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 59.

¹⁴⁴ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 71.

¹⁴⁵ I.h.

¹⁴⁶ I.m. 92.

¹⁴⁷ I.h.

¹⁴⁸ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m. 23.

¹⁴⁹ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 93.

elektromos pianolán. Ez a változat még jobban tetszett, mint az, amelyet előző este hallottunk. Precízebb volt, hűvösebb, keményebb.¹⁵⁰

Tehát Antheil minden tekintetben pozitívumként tekint a hűvös és kemény hangszeres játéokra. Talán ezt tartja az objektivitás zálogának.

Azt, hogy milyen hatással volt a közönségre és a kortárs zeneszerzőkre Zongoraversenye és játéka, nagyszerűen visszaadja Pásztory Ditta 1926. március 18-án írt levele Özv. Bartók Bélánénak, amely minden bizonnyal Bartók véleményét tükrözi:

Hétfőn volt a Sztravinsky koncert. – Most már tudom egész pontosan, hogy mi az új irány. Képzeld el Mama magadnak olyan muzsikát, amibe semmi érzelmes rész nincs, amibe sehol nem találsz olyan részt, amitől könnyes lesz a szemed. Tudod ez olyan csupa ritmus, csupa kalapácsoló, csupa hangszines valami. Mondhatom, hogy igazán magával ragadja az embert az egész úgy, ahogy van. Stravinsky egy nagyszerű genialis ember, és nagyon-nagyon élvezték azt az estét, igazán úgy vitte magával az embert abba az ő lüktető ritmusú, csudálatosan szép hangszinezésű gép-muzsikájába [...].¹⁵¹

Tehát nyoma sincs annak, hogy Stravinsky technikai tudását kétségbe vonnák Bartókék. Somfai László úgy fogalmaz a Zongoraversenyről szóló tanulmányában, hogy Stravinsky valósággal iskolát teremtett ütőhangszer-szerű, száraz, precíz játékaival, ami nem csekélység, tekintve, hogy olyan csodálatos zeneszerző-zongoristákkal hasonlíthatta össze játékát a közönség, mint Bartók vagy Prokofjev.¹⁵² A Stravinsky-féle játékmód sok mindenkire hatással lehetett. Bartók 1926-os éve, amely zongoraművek tekintetében igen termékeny volt, ezt egyértelműen bizonyítja.

¹⁵⁰ White: *Stravinsky*, i.m., 72

¹⁵¹ *Bartók Béla családi levelei*. Szerk.: ifj. Bartók Béla (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 375.

¹⁵² Somfai László: „Igor Stravinsky: Zongoraverseny.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 139–148. 141.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

2.1. A zongora szerepe Stravinsky gondolkodásmódjában és neoklasszikus korszakában

Ahhoz, hogy megértsük Stravinsky elköteleződését a 18. század iránt, fel kell ismernünk elköteleződését a zongora iránt is.¹ Tanulmányában Griffiths arra jutott, hogy Stravinsky számára a zongora egyenesen a létfontosságú életerőt jelentette, amely szakmai és személyes identitásának meghatározásához elengedhetetlen volt.² Ezért fogalmazott Stravinsky így:

Ám akár zongoraművész vagyok, akár nem, maga a hangszer életem középpontja, zenei felfedezéseim bázisa. Minden hangot, amit leírok, ezen próbálok ki, és minden hangviszonylatot külön-külön újból és újból meghallgatok. Olyan ez a folyamat, mint a lassított mozgás vagy a madarak éneklésének csökkentett sebességű hangfelvételei.³

De vajon honnan ez a ragaszkodás hangszeréhez? Stravinsky egészen korán, egészen egyéni kapcsolatot alakított ki a zongorával.⁴ Gyermekként gyorsan belejött a kottaolvasásba, így hamar egyik kedvenc időtöltésévé vált az apja könyvtárában megtalálható operapartitúrák olvasgatása.⁵ A zongora és a zenekari hangzás kapcsolata tehát már a kezdetektől jelentős szerepet foglalt el Stravinsky életében, hiszen a zeneirodalom megismerése a zongorán keresztül vált lehetségessé számára. „Képzeltetik, mennyire örültem, hogy mikor először színházba vittek, éppen olyan operát adtak, amelyet már zongora mellett megismertem. [...] Ekkor hallottam életemben először zenekart is.”⁶ Már abban az időszakban három különböző szerep jutott a zongorának, amikor Rimszkij-Korszakov szárnyai alatt nevelkedett az ifjú zeneszerző: a komponálás gyakorlati segítője és ösztönzője – hiszen számtalanszor tudatosan használta a zongorán való improvizálást kreatív alkotói kedvének serkentésére⁷ –, szólóhangszer és egyben hasznos eszköz is volt

¹ Graham Griffiths: *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*. (Cambridge: University Press, 2013). 37.

² I.m. 255.

³ Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*. Vál.: Kovács Sándor, ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987.) 60.

⁴ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 4.

⁵ Igor Sztravinszkij: *Életem*. Ford.: F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969). 11.

⁶ I.h.

⁷ Igor Stravinsky – Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. (London: Faber and Faber, 1958., 1959.) 16.

akkor, amikor egy-egy szólam kíséretként életre szeretne volna kelteni a zenekar hangzását.⁸ Hamar világossá vált, hogy Stravinsky komponálási módszerének az alapját képezi majd a zongora:

Ennek kapcsán Rimszkij-Korszakov mondását szeretném idézni: később, mikor már a tanítványa voltam, megkérdeztem tőle, 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.⁹

Valószínűsíthető az is, hogy a zongorára való komponálást mestere eleve ösztönözte.¹⁰ Ám visszatérve a nagyobb apparátusra való komponáláshoz, hozzá kell fűzni: nem kis feladatot ró a komponistára, ha zenekari műveit zongora mellett írja, hogy elfedje ezt aényt. Talán ezt nevezhetjük a hangszerelés igazi művészetének.¹¹

Korai ellenpont- és Bach-tanulmányai nagyban befolyásolták neoklasszikus stílusa kialakulásának útját.¹² Természetesen Stravinsky számára is – mint oly sok más zeneszerző esetében – Bach zenéje a legmeghatározóbb minta és inspiráció. Visszaemlékezéseiben Klemperer azt írja, hogy Bach prelúdium és fűgák-sorozata mindennapi kenyeke volt Stravinskynak.¹³ Ez nem is csoda, hiszen a *Wohltemperiertes Klavier* ideáltipikusan mutatja be hogyan kell ellenpontot írni billentyűs hangszerre. Sokatmondó az a tény, hogy saját, kézzel (ceruzával) átmásolt példányt is készített magának belőle.¹⁴ A fűgára több minden miatt is támaszkodhatott: sokszor ez adta az inspirációt kreatív alkotói kedvének,¹⁵ továbbá megtalálta benne azt az érzelmi semlegességet, amely véleménye szerint az objektív zenei előadásnak az alapja. A fűga „tisztá forma, amelyen belül a zene nem jelent többet önmagánál” – mondja Stravinsky.¹⁶ Azt is hozzáteszi, hogy a komponista ezen korlátok között tudja igazán kibontakoztatni alkotói szabadságát. Saját bevallása szerint annál

⁸ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 13.

⁹ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 10–11.

¹⁰ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 31.

¹¹ I.m., 64.

¹² I.m. 37.

¹³ Otto Klemperer: *Emlékeim Mahlerről és másokról*. Ford.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1963.) 33.

¹⁴ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 308.

¹⁵ I.m., 122.

¹⁶ I.m., 121.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

nagyobb ez a szabadság, minél szűkebb kereteket jelöl ki magának és minél több akadállyal veszi körül magát.¹⁷ Adorno (1903–1969) kicsit csípősebben fogalmaz ezzel kapcsolatban, mert szerintem ez már egyenesen a „tiltásban lelt perverz öröm”.¹⁸ De nemcsak Bach kontrapunktikus művei szolgáltak mintául számára, hanem Beethoven fűgái is jelentős hatást gyakoroltak rá.¹⁹ Ráadásul Beethovenhez fűződő kapcsolata szorosabbra fűződött azáltal, hogy ugyanazt az attitűdöt vélte felfedezni nála, amit saját maga is képviselt:

Elsősorban felismertem, hogy a zongorának szuverén ura. A hangszer inspirálta zenei gondolatait, s határozta meg zenéjének lényegét. A zeneszerzők kapcsolata a hangzó anyaghoz kétféle lehet. Egy részük zongorára ír muzsikát, a másik viszont zongoramuzsikát ír. Beethoven kétségkívül ehhez a második kategóriához tartozik. Nevezetesen egész óriási terjedelmű zongorairodalmi termésére a „hangszer” nyomta rá a bélyegét, s én ezt értékelem benne legjobban. A csodálatos „lantos” jellege dominál egyéniségében, s ez nem téveszti el hatását a zene iránt fogékony hallgatókra.²⁰

Stravinsky korán felismerte, milyen élményszerű kihívás számára az ellenpont, amely neoklasszikus stílusában is – zongorazenéjében különösen – igen koncentráltan van jelen. De még a késői, szeriális műveinél is jelentős szerepet tölt be, tehát szinte egész alkotói korszakát átszövi és meghatározza az ellenponthoz való vonzódása és ragaszkodása.²¹ Így beszél erről ő maga:

Az ellenpont tudományával való első kapcsolatomban egy csapásra sokkal tágasabb és termékenyebb mezőt nyitott előttem a zeneszerzés területén, mint amit az összhangzattan megismerése jelentett számomra. Valósággal rávettem 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

¹⁷ Igor Stravinsky: *Poetics of Music. In the Form of Six Lessons*. (New York: Vintage Books, 1960.) 68.

¹⁸ Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája*. Ford.: Csobó Péter György. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017.) 160.

¹⁹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 123.

²⁰ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 105–106.

²¹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 3.

alapjait, s jól előkészített a formák és a hangszerelés tanulmányozására, amire később Rimszkij-Korszakov vezetésével került sor.²²

Figyelemre méltó, hogy Stravinskynál – neoklasszikus korszakában különösen – a zongora-zenekar relációja mennyire sokrétű. Annyira izgatta fantáziáját a zongora elhelyezése a zenekarban vagy éppen a zenekarral szemben, hogy zongorát tartalmazó művei szinte mind más-más kort idéznek meg, más-más műfajjal kísérleteznek.²³ A *Petruskában* a zenekar része a zongora, a *Zongoraverseny* a klasszikus zongoraversenyeket eleveníti meg, a *Capriccio* a 18. századi ripieno-concertino viszonylaton alapul, a két szólózongorára komponált *Concerto* műfaja pedig egyenesen Stravinsky találmánya,²⁴ hiszen úgy tudta, addig senkinek sem jutott eszébe két szólózongorára versenyművet írni.²⁵ Látható, milyen sokrétű zeneszerzőről van szó a zongora alkalmazását illetően.

Neoklasszikus korszakában, amely a *Mavrától* (1921–1922) a *The Rake's Progressig* (1947–1951) tartó időszakra tehető,²⁶ valamivel több mint negyven művet írt, amelyek közül tizenhét tartalmaz zongorát vagy szólózongorára készült. A következő két táblázat Stravinsky ezen műveit veszi sorra:

Cím	Műfaj vagy apparátus	Keletkezés ideje
Zongoraverseny	versenymű zongorára és fűvós zenekarra (+ timpani, + bőgők)	1923 közepe – 1924 április
Zongoraszonáta	szonáta szólózongorára	1924
Szerenád A-ban	szólózongora mű	1925 április – ősz
Capriccio	versenymű zongorára és zenekarra	1928 december – 1929. november 9.
Duo Concertant	versenymű hegedűre és zongorára	1931 december – 1932. július 15.
Concerto	versenymű két szólózongorára	1931 ősz – 1935. november 9.

²² Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 19.

²³ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 240.

²⁴ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1976.) 558.

²⁵ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 240.

²⁶ White: *Stravinsky*, i.m., 308.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

Tango	szólószongora mű	1940
Szonáta	szonáta két zongorára	1943–1944

2. táblázat: Stravinsky szólószongorára illetve szólószongorákra írt neoklasszikus műveinek listája

Cím	Műfaj vagy apparátus	Keletkezés ideje	Megjegyzés
Oedipus Rex	opera-oratórium	1926. január 11. – 1927. március 14.	1 zongora
Négy etűd	zenekari mű	1914 – 1928. október 2.	1 zongora
Zsoltárszimfónia	szimfónia vegyeskarra és zenekarra	1930 január – augusztus 15.	2 zongora
Perszephoné	melodráma	1933 május – 1934. január 24.	1 zongora
Scherzo à la Russe	zenekari mű	1943/44.	1 zongora
Balettjelenetek	zenekari mű	1944. augusztus 23. (befejezés dátuma)	1 zongora
Szimfónia három tételben	szimfónia zenekarra	1942-1945	1 zongora
Ebony Concerto	jazz-brandre és szimfónikus zenekarra írt mű	1945. december 1. (befejezés dátuma)	1 zongora
The Rake's Progress	opera	1947 – 1951	csembaló vagy zongora

3. táblázat: Stravinsky azon neoklasszikus műveinek listája, melyek zongorát is tartalmaznak

A táblázatokban 17 zongora- vagy zongorás mű szerepel összesen. Ez a Stravinsky neoklasszikus korszában befejezett megközelítően 40 műhöz viszonyítva is jelentős szám. A táblázatok alapján kijelenthető, hogy a zongora annyira meghatározó Stravinskynak ebben a korszakában, hogy szólószongorás művein (2. táblázat) túl zenekari darabjainak jelentős részében is szerepelteti (3. táblázat). Ez persze nem unikális, hiszen a 20. században egyre gyakrabban fordul elő, hogy a zongora nem szólóhangszerként jelenik

Simon Dorottya: Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és azok szerzői interpretációja

meg egy zenekar mellett, hanem a zenekar része (például Bartók Béla: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (1936), Carl Orff: *Carmina Burana* (2 zongora és egy cseleszta, 1935-1936) vagy Richard Strauss: *Ariadné Naxosban* (harmónium, cseleszta, zongora, 1912). Stravinsky korábbi műve, a *Menyegző* (1914-1923) azonban felteszi a koronát a maga négy zongorát igénylő partitúrájával.²⁷

2.2. Hatások, amelyek meghatározták Stravinsky zongorakoncepcióját

2.2.1. Kulcsfontosságú személyek Stravinsky zongorakoncepciója kapcsán

Talán meglepő lehet, hogy ki az a két tanáregyéniség, akiről mindenképpen szót kell ejtenünk, ha fel szeretnénk tární Stravinsky zongorakoncepciójának eredetét. Mindkét tanáregyéniségnek a módszeréről gyakorlati tudása volt Stravinskynak, s ez a tudás beépült gondolkodásmódjába, azaz formálta azt. Neoklasszicizmusának alapelveit részben ezen tudásra építette.²⁸

Egyikőjük Isidor Philipp, akiről már esett szó az első fejezetben. Philipp a párizsi Conservatoire-ban egy Chopin-tanítvány, Georges Mathias (1826–1910) osztályában tanult, de Saint-Saëns is a tanárai közé tartozott, aki azután élethosszig tartó mentora és barátja lett.²⁹ Ezen túl játszott Rubinsteinnek és Csajkovszkijnak is. 1903-tól 1934-ig a Conservatoire nagyhírű tanára volt.³⁰ Nagyon valószínű, hogy fontainebleau-i kollégája és barátja, Nadia Boulanger közbenjárásával jutott el Stravinsky Isidor Philipphez.³¹ Bár néhány alkalomnál többször nemigen játszott neki, hatással volt gondolkodásmódjára. Előadóművészi pályájának indulásakor Stravinskynak olyan emberre volt szüksége, aki megfelelően össze tudta rendezni a technikáját, nem csupán a Zongoraverseny előadásaira, hanem egész zongoraművészi karrierjére.³² Philipp éppen megfelelő választás volt számára, hiszen nem egy olyan tanáregyéniségre volt ebben a pillanatban szüksége, mint például Alfred Cortot, akinek egyénisége, inspiráló képessége, komplex tanítási módszere a növendékei zenei gondolkodásmódját igyekszik kialakítani, hiszen Stravinskynak már kiforrott elképzelése volt a jó előadóról és arról, hogy hogyan szeretné műveit hallani.

²⁷ I.m., 230.

²⁸ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 125.

²⁹ I.m., 174.

³⁰ Charles Timbrell: „Isidore Philipp”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan, 2001. 564.

³¹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 174.

³² I.m., 181.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

Szokatlanul élesen szétválasztotta tehát a technikát az interpretációtól.³³ Stravinskynak pontosan Philipp tudására volt szüksége. Két évtizeden keresztül ragaszkodott a Philipp-féle napi rutinhoz – vagyis játszott a gyakorlatait –, hogy koncertzongoristaként meg tudja állni a helyét.³⁴ A *Complete School of Technic for The Piano*³⁵ híve lett. Még a komponálásnál is hasznát vette és előadóművészi képességeit is fejleszthette általa.

Annak ellenére, hogy mennyit köszönhet Philippnek, Stravinsky a nyilvánosság előtt egyszer sem említette őt mestereként vagy segítőjeként.³⁶ Ez érthető is, hiszen ekkor már ünnevelt zeneszerző volt. Ezt a szerepet pedig nem lett volna szerencsés megzavarni azzal, hogy tanítványi minőségben is mutatkozik, sejtetve azt, hogy hiányosságai vannak a zongorajátékkal kapcsolatban, egy olyan hangszerrel kapcsolatban, amelyre szóló- és versenyműveket komponál.³⁷ Bár különösen neoklasszikus művein érhető tetten Philipp hatása, mégsem nevezhetjük kreatív alkotói társnak vagy példaképnek, mert ahhoz kevés a közös pont kettejük művészetében.³⁸ Griffiths felhívja a figyelmet a Philippel kapcsolatos diszkréció kapcsán arra, hogy a sajtó és a közönség felől is nagy nyomás érkezhett Stravinsky felé, hisz mégiscsak egy orosz zeneszerző-zongoraművészről van szó, akinek hazájában Rahmanyinov és Prokofjev művészete folytán igen magasra került a mérce.³⁹ Stravinsky tisztában is volt vele, hogy Zongoraversenyét és zongorázását egyaránt megkerülhetetlen módon az övékéhez mérik majd.⁴⁰

A másik kulcsfontosságú ember, akiről szót kell ejteni: Theodor Leschetizky,⁴¹ lengyel zongoraművész, tanár, karmester és zeneszerző. Vele nem volt közvetlen kapcsolata Stravinskynak, de mégis meghatározta gondolkodásmódját. Amikor

³³ I.m., 298.

³⁴ I.m., 184.

³⁵A *Complete School of Technic* egy átfogó, magyarázatokkal és a gyakorláshoz szükséges instrukciókkal ellátott, technikai gyakorlatokat tartalmazó kötet. A következő fejezeteket tartalmazza a kötet: Bevezetés, Rugalmasság és az ujjak függetlenítése, Gyorsaságot fejlesztő gyakorlatok, Kromatikus skálán alapuló gyakorlatok, Vegyes gyakorlatok, Skálák, Kromatikus skála, Különböző modellek a skála gyakorláshoz, Skálák váltott kézzel, Az ujjak nyújtása és függetlenítése, Gyakorlatok rövid felbontásokkal, Felbontások, Tört akkordok, Tercek, Kvartok, Szextek, Dúr és moll skálák tercben, Dúr és moll skálák szextben, Kromatikus skála kettős fogással, Kettős fogások és oktávok csuklóból, Legato oktávok, Oktávok váltott kézzel, Akkordok, Tört oktávok, Trillák, Tremolo, Repetíció, Glissando, Gyakorlatok az ujjak erősítésére. Isidor Philipp: *Complete School of Technic for The Piano* (Bryn Mawr PA: Theodore Presser, 1908)

³⁶ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 174.

³⁷ I.h.

³⁸ I.m., 184.

³⁹ I.m., 297.

⁴⁰ I.m., 137.

⁴¹ Leschetizky (1830-1915) nemcsak zongoristaként, hanem karmesterként is jelentős hírnevet szerzett magának németországi, ausztriai és oroszországi turnéi által. Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 292.

Leschetizky Bécsbe költözött családjával, Czerny tanítványa lett.⁴² Korábban már láthattuk, hogy Czerny is meghatározó élményt jelentett Stravinsky számára, ezért itt szeretnék röviden kitérni erre a hatásra is. Zongoraversenyének bemutatójára készülve nemcsak Philipp gyakorlatait játszotta, hanem Czernyét is. Az *Életemben* ő maga fogalmazza meg, hogy mi volt ezzel a célja:

Mindenekelőtt arra törekedtem, hogy hajlékonnyá tegyem ujjaimat, ezért végigjátszottam egy sor Czerny-etűdöt, ami nemcsak nagyon hasznos volt, de igazi zenei élvezetet is jelentett számomra. Czernyt mint kiváló pedagógust és mint vérbeli muzsikust mindig egyaránt nagyra tartottam.⁴³

Az a tény is bizonyítja, hogy Czernyre, mint muzsikusra is felnézett Stravinsky, hogy a *Wohltemperiertes Klavier* Czerny-féle kiadását használta.⁴⁴

Visszatérve Leschetizkyhez: 1852-től 1878-ig Szentpéterváron élt, ahol a konzervatórium – amelyet 1862-ben Anton Rubinsteinnel együtt alapított – zongoratanakának vezetője lett. 1878-ig, egészen bécsi „hazatéréséig” töltötte be ezt a pozíciót.⁴⁵ Schnabel, aki maga is Leschetizky tanítványa volt, egy helyen megjegyzi, hogy közel 1800-an tanultak Leschetizkynél az évek során.⁴⁶ Rubinstein és Leschetizky erős pedagógiai tradíciót alapoztak meg Szentpéterváron, amely tradíciót Kasperova, Stravinsky tanára is tovább élte.⁴⁷ Leschetizky fontosnak érezte, hogy nyomtatásban is megjelenjenek a zongorajáték művészetével kapcsolatos nézetei, de a megírásukat másra bízta.⁴⁸ Két jelentős művet kell ezzel kapcsolatban megemlítenünk: Malwine Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*⁴⁹ és Marie Prentner: *Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique*.⁵⁰ Stravinsky Kasperova tanítványa volt akkor, amikor a Leschetizky metodikáját összefoglaló írásokat publikálták. Leschetizky tanítási módszere a köztudatban egyet jelentett a nemzeti tradícióval, ami nemcsak a tanítás/tanulás, hanem

⁴² James Mehuen-Campbell: „Theodor Leschetizky”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. (London: Macmillan, 2001.) 584–585. 584.

⁴³ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 103.

⁴⁴ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 249.

⁴⁵ James Mehuen-Campbell: „Theodor Leschetizky”, i.m., 584.

⁴⁶ Artur Schnabel: *My Life and Music*. (New York: St Martin's Press, 1964.) 124.

⁴⁷ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 155.

⁴⁸ I.m., 156.

⁴⁹ Malvin Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*. (New York: Schirmer, 1902.)

⁵⁰ Marie Prentner: *Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique*. (Mineola, New York: Dover Publications, 2005.)

2. Stravinsky zongorakoncepciója

az előadóművészet szempontjából is meghatározó volt.⁵¹ Kasperova is nagy valószínűséggel az ő koncepcióját alkalmazta az ifjú Stravinsky technikájának fejlesztésénél.⁵² Valószínűsíthető tehát, hogy Stravinsky rengeteg Leschetizkytől származó gyakorlattal ismerkedett meg tanulóévei alatt.⁵³ Ez olyannyira határozta meg a zongorához való viszonyát, hogy a zongoraszerűséggel kapcsolatos saját elképzeléseinek megfogalmazása is ezen a tradíción belül történt.⁵⁴

2.2.2. Leschetizky és Philipp hagyatéka

1909-ben Leschetizky maga beszélt arról, hogy mit tekint a legfontosabb szempontnak ahhoz, hogy valaki nagyon magas színvonalon megtanuljon zongorázni:

Természetesen van az elején egy módszerem. Aki messzire szeretne jutni, annak el kell sajátítania a helyes kéztartást és megannyi, általam használt módot, ahogy a hangszerhez érni lehetséges, és amely hangszínek végtelen változatát eredményezi majd. Az ujjaknak megingathatatlanul szilárdnak, a csuklónak pedig mindeközben könnyednek és hajlékonynak kell lennie.⁵⁵

Ebből kiolvasható, hogy tanításának alapja nemcsak a helyes technika száraz elsajátítása volt, hanem az igényes, hangszínekre érzékeny figyelem kialakítása is célja volt. Egyszóval megtanította hallani a növendégeit. Malwine Brée a *The Groundwork of the Leschetizky Method*-ban hosszan ír arról, hogy a különböző hosszúságú ujjaknak milyen pozícióban és milyen erővel kell billenteniük a fekete, illetve a fehér billentyűkön ahhoz, hogy teljesen kiegyenlített legyen a zongorajáték. De végül mégis a fül kell hogy legyen az, ami az ujjak feladatát szabályozza – írja Brée.⁵⁶ De hogyan vezette rá tanítványait a helyes kéztartásra Leschetizky? Természetesen saját gyakorlatai révén. Akkordgyakorlataiban az akkordok úgy vannak felépítve, hogy determinálják a helyes kéztartást.⁵⁷ Az öthangos akkordokból némelyik annyira feszített, annyira tág felépítésű, hogy nem lehet másként elérni és megszólaltatni, csak akkor, ha a csukló is igazodik a pozícióhoz (1. kép).

⁵¹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.h.

⁵² I.m., 165.

⁵³ I.m., 152.

⁵⁴ I.m., 163.

⁵⁵ Idézi: Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 159.

⁵⁶ Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*, i.m., 5.

⁵⁷ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 160.



1. kép: Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*-ban található, egyik Leschetizky saját kezével illusztrált, kellemetlenül tág felépítésű akkord a Leschetizky-féle akkordmenetből⁵⁸

Koncepciójának alapköve, hogy ezeket az akkordokat elő is készítse a zongorista oly módon, hogy a leütésük előtt már megszületnek fejben és kézben is.⁵⁹ Tehát már azelőtt érzi az ujjában a játékos az akkordot, hogy a kezét kinyitotta volna. Fontos, hogy a játszandó hangokhoz vezető út közben – már a levegőben – felvegye a kéz a pozíciót.⁶⁰ Ez sokkal precízebb, tisztább és rendezettebb zongorajátékot eredményez. Leschetizky minden fejezetnél külön kitér arra is, hogy a kéz feszülését milyen módon lehet elkerülni. A lassú akkordjátéknál például megemlíti, hogy két akkord között akkor tud a kéz pihenni, ha lazán, ökölformát képezve tartjuk. Egyszer maga Leschetizky mondta, hogy „ha volna egy módszerem, akkor az az akkordok fejben történő körvonalazásán, előkészítésén alapulna.”⁶¹ Mindez azt is jelzi, nem érezte úgy, hogy az általa kifejlesztett és alkalmazott tanítási módszer valóban egy módszer lenne.

⁵⁸ Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*, i.m., 42.

⁵⁹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.h.

⁶⁰ Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*, i.m., 35.

⁶¹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.h.

2. Stravinsky zongorakoncepciója



1. kottapélda: A Brée könyvében található Leschetizky-féle akkordgyakorlat kivonata

Egyik leghíresebb tanítványa, Artur Schnabel szerint is tévedés, hogy Leschetizky módszeréről beszél számos tanítványa és tanársegédje. Hiszen ő maga sosem hallotta technikáról beszélni azalatt, míg nála tanult. Szerinte ez több, mint módszer: ez a tanítványokban lakozó életerő előcsalogatása. Ráadásul mestere mindig a hallás és nem pedig az ujjak felől közelítette meg a zenét.⁶² A Leschetizky-féle akkordok⁶³ (1. kottapélda) gyakorlása alapvető lépés afelé, hogy az ujjak rátaláljanak arra, hogy mennyi súlyt és erőt kell adniuk, hogy teljesen kiegyenlített hangzást érjenek el.⁶⁴ Ráadásul még nyújtják, tágitják is a kezét.⁶⁵ Így fogalmaz ezzel kapcsolatban Leschetizky: „Ezen akkordok csoportja minden hangnemben játszandó. Értékes gyakorlat készíthető belőle az ujjak rugalmassága szempontjából.”⁶⁶ Itt meg kell jegyeznünk, hogy a gyakorlatok minden hangnemben való megszólaltatása Isidor Philippnél is központi elem. Philipp javaslata a gyakorlataihoz az volt, hogy minden hangnembe ugyanazzal az ujjrenddel transzponálja a zongorista (2. kottapélda).⁶⁷ Tehát Philipp abszolút figyelmen kívül hagyja, mi kényelmes a játékos számára, de ez természetesen nem véletlen, hiszen a kényelmetlen és zongoraszerűtlen ujjrendekkel történő játék is a kéz nyújtását és nagyobb mértékű flexibilitását segíti elő. Azáltal fejlődik a zongorista, hogy az életszerűtlen ujjrendekkel is sikerül zeneileg helyes értelmezéssel megvalósítania az anyagot.

⁶² Schnabel: *My Life and Music*, i.m., 125.

⁶³ Malwine Brée egy 25 akkordból álló, C hangra felépített akkordenetet ad meg a *The Groundwork of the Leschetizky Method*-ban. Minden akkordot Leschetizky saját kéztartásának fényképével illusztrál. Gyakorlási javaslata alapján az akkordokat először egyszerre, majd törve kell játszani. Eleinte egy oktávon belül, később nagyobb távolságot bejárva, futamként is gyakorlandó. Hogyha a C-re felépített akkordokkal elsajátította a játékos mindezt, akkor sorban, minden hangnemben javasolja az akkordenet játékát. Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*, i.m., 35–48.

⁶⁴ Erről részletesen a *Néhány általános szabály* című fejezetben ír Brée. Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*, i.m., 5.

⁶⁵ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 161.

⁶⁶ I.m., 165.

⁶⁷ Isidor Philipp: *Exercises in Extension for the Fingers*. (Philadelphia: Theodore Presser Co., 1906.) 4.



2. kottapélda: Philipp gyakorlata a *Complete School of Technic*-ből, melyben dúr és az összhangzatos moll skálát minden hangnemben a C-dúr skála ujjrendjével kéri⁶⁸

Mint már említettük, Kasperova nagy valószínűséggel Leschetizky örökségét vitte tovább. Ennek ellenére néhány olyan pont világosan kirajzolódik a forrásokból, amely alapján nem egyezik véleményük bizonyos kérdésekben. Például a pedál használatával kapcsolatban Leschetizky más állásponton van, mint Kasperova, aki – ahogy arról már esett szó az 1.1. alfejezetben – mondhatni eltöltötte Stravinskyt a pedál használatától. Leschetizky ezzel szemben a pedált a szokásos funkciókon túl – mint például a távolabbi hangok összekötése vagy a hangzás erősítése – különleges hangzások és effektusok létrehozásának eszközeként is használja, de megjegyzi, hogy mindig csak nagyon tudatosan, előre eltervezve és azt gyakorolva, de végül a fül által ellenőrizve történhet mindez.⁶⁹

A 19. század elején nagyobb hangsúlyt fektettek a virtuozításra és az extrém gyorsaságra, mint előtte. A virtuóz zongoratechnika megszerzésének alapja a skála- és az arpeggiójáték volt. Ez a nézet még divatos volt, amikor Leschetizky kialakította új szemléletét, amely nyomán a játékos nemcsak fejleszti technikáját, de a gyakorlatok révén rá is talál a helyes kéztartásra.⁷⁰

Philipp módszerének a klasszikus zongoratechnika elsajátítása adja az alapját, amely Stravinsky számára otthonos terep volt.⁷¹ De, ami igazán illett Stravinsky kompozíciós technikájához és különleges improvizációs képességéhez, az a vég nélküli kísérletezés, amely Philipp tanítási módszerének rendkívül meghatározó eleme.⁷² Buzdítja

⁶⁸ Philipp: *Complete School of Technic for The Piano*, i.m., 26.

⁶⁹ Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*, i.m., 62.

⁷⁰ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 160.

⁷¹ I.m., 173.

⁷² I.m., 173–174.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

is a gyakorlatait játzókat a hangsúly áthelyezésre és a ritmikai variációkkal történő kísérletezésre is, hogy gazdagítsa gyakorlásukat.⁷³ A *Complete School of Technic* előszava előtt ez áll mottóként:

Gyakorolj lassan, minden merevség nélkül, intelligenciával és odafigyeléssel!
Gyakorolj teljesen szabad karral és laza kézzel! Gyakorolj különböző ritmusokkal, különböző mozdulatokkal, különböző billentéssel és különböző árnyalatokkal! Gyakorolj türelemmel – és mindig türelemmel.⁷⁴

A „bemelegítés”, az ujjgyakorlatok játéka akár kreatív kísérletezés is lehet, ha az egyéb paramétereket is állandóan változtatja a zongorista. Philipp többek között ilyen ötleteket is ad: a bal kezet lehet két oktávval mélyebben játszani, mint a jobb kezet, vagy, hogy például a gyakorlatokat pedállal vagy pedál nélkül is ki lehet próbálni.⁷⁵ Véleményem szerint ez azért hasznos, mert minden apró változtatás, amely kizökkenti a zongoristát a megszokott játékmódból, az éberén tartja figyelmét, és nem engedi, hogy egy sokat játszott darab automatikussá váljék. Nem is gondolná az ember, hogy egy olyan egyszerű változtatás, mint két oktávval arrébb játszani az egyik kéz szólását, teljesen szokatlan érzést kölcsönöz a játékosnak és nem engedi, hogy csökkenjen a fókusz.

Stravinsky eleve rendkívül érzékeny volt a miniatűr változásokra, például a hangmagasság, a ritmika, a hangsúlyok vagy a harmóniai mező változásaira, amelyeket figyelve különleges zenei pillanatok részesei lehetünk.⁷⁶ Ezt jól példázza Edwin Evans, amerikai író alábbi története:

Taxiba ültünk Stravinskyval, és London kihalt utcáin bolyongva épp akkor értünk a Szent Pál Székesegyházhoz, amikor a harangok zúgtak. Stravinsky megállította a taxit, és figyelmesen hallgatta a „változásokat”, időnként hangokat feljegyezve egy boríték hátuljára. Felettébb lelkes volt a szekvenciák kimeríthetetlen variációitól, melyekben – elmondása alapján – a leggyönyörűbb zenét hallotta.⁷⁷

⁷³ Philipp: *Exercises in Extension for the Fingers*, i.h.

⁷⁴ Philipp: *Complete School of Technic*, i.m., 3.

⁷⁵ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 183.

⁷⁶ I.m., 170.

⁷⁷ Stephen Walsh: *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*. (London: Pimlico, 2002.) 236–237.

Simon Dorottya: Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és azok szerzői interpretációja

Ezen pillanatok kiélezése nemcsak neoklasszikus, hanem szeriális zenéjére is jellemző.⁷⁸ A Stravinskyban már kialakult értékrendhez tehát teljesen illett a Philipp-féle módszer.⁷⁹

Philipp is tesz javaslatokat azzal kapcsolatban, hogy hogyan lehet elkerülni a kéz feszítését. A *Complete School of Technic* előszavában azt javasolja például a hosszú és gyors futamok gyakorlásánál, hogy a játékos lassan és szüneteket/pihenőket beiktatva gyakorolja az adott futamot, hogy biztosan elkerülje az izmok merevvé válását. Ezeket a pihenőket fokozatosan ritkítva egyszer csak eléri a játékos, hogy futamai simák és könnyedek legyenek.⁸⁰

Tetten érhető a két „iskola” közötti hasonlóság, hiszen Philipp gyakorlatai között is találni a Leschetizkyéhez hasonló akkordmeneteket, amelyek hasonló célt szolgálnak: a kéz nyújtását, az ujjak függetlenítését és a kezek által jól és előre megformázott akkord pozíciók begyakorlását.⁸¹ Stravinsky tisztelete Kashperova és Leschetizky, valamint Czerny és Philipp iránt tehát azt jelzi, hogy bár nagyon különböző egyéniségekről van szó, mégiscsak van egyfajta kapcsolat közöttük, amely átível kulturális különbségeiken.⁸²

2.3. Hangszerszerű játékmód, Stravinsky zongorakoncepciója

2.3.1. Az improvizáció fontosságáról

Leokagyia Alekszandrovna Kasperova nem engedte, hogy Stravinsky hosszan elmerüljön az improvizációban.⁸³ A szentpétervári zenei közegre jellemző szigorú, metodikán alapuló tanulmányokkal szemben az improvizációra úgy tekintettek, mint egyfajta anarchikus jelenségre.⁸⁴ Ezt legjobban Stravinsky saját szavai festik le:

Gyorsan belejöttem a kottaolvasásba, világos lett előttem a kottakép, és hamarosan improvizálni támadt kedvem; nagy buzgalommal láttam neki, s hosszú időre ez lett legkedvesebb időtöltésem. Improvizációim nem lehettek különösebben érdekesek, mert gyakran szememre hányták, hogy rendszeres gyakorlás helyett csak az időt fecsérlem velük. Nekem persze más volt a véleményem, és nagyon dühös voltam. Ma ugyan megértem és elfogadom, hogy

⁷⁸ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.h.

⁷⁹ I.m., 183.

⁸⁰ Philipp: *Complete School of Technic*, i.m., előszó

⁸¹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.h.

⁸² I.m., 184.

⁸³ I.m., 152.

⁸⁴ I.h.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

kilenc-tízéves kisfiúktól fegyelmezett munkát kívánnak, mégis azt kell mondanom, hogy az improvizálásra fordított sok munka nem volt egészen haszontalan, mert egyrészt a zongora jobb megismeréséhez segített hozzá, másrészt zenei gondolatokat ébresztett bennem.⁸⁵

Mindezek ellenére a fiatal Stravinsky életében az improvizáció jelentős helyet foglalt el a továbbiakban is. Egy Crafttal folytatott beszélgetése során így emlékezik vissza ezzel kapcsolatban egyik első élményére: „Amint felértem a zongorát, megpróbáltam olyan hangközöket kikeresni, amelyeket már hallottam, és közben nekem még jobban tetsző hangközöket találtam. Ez máris zeneszerzővé tett.”⁸⁶ Ebből kiolvasható, hogy nála az improvizáció a komponálási folyamatnak is része, hiszen kísérletezésre ösztönzi. Ezt ő maga is megfogalmazza: „Nem szabad ujjainkat lebecsülnünk, nagy ihletőerőt adnak, és egy hangszerrel kapcsolatot teremtve olyan tudatalatti ötletek születnek nekik köszönhetően, amelyek nem keltek volna életre egyébként.”⁸⁷ A *Chroniques de ma vie*-ben a *Piano-Rag-Music* komponálásával kapcsolatban is beszél Stravinsky a zongorázás fizikai örömről, amelyet a White-könyv kifejezőbb, Révész Dorrit-féle fordításában idézek: „Az egész műben az izgatott leginkább, hogy a különböző ritmikus epizódokat maguk az ujjak diktálták. Ujjaim annyira élveztek, hogy gyakorolni kezdtem a darabot; nem mintha nyilvánosan játszani akartam volna [...], csak egyszerűen a magam öröme.”⁸⁸

Stravinskynak maga a folyamat – jelen esetben a komponálás folyamata – fontosabb az eredménynél, és a gondolkodás fontosabb a megértésnél.⁸⁹ Hiszen szerinte, ha megértettünk valamit, azzal már a végére is jártunk a dolognak.⁹⁰ Az improvizáció nemcsak mint cselekvés ösztönözte, hanem sokszor magát a zene születésének folyamatát írta meg műveiben. Ez zene a zenéről, sőt, zenei folyamat a zenei folyamatról – véli Griffiths.⁹¹

Sokszor a zongoránál kitalált, ujjak által ihletett fordulatok megjelennek a zenekari szólamokban is, ami nem pusztán a zongora iránt érzett rajongását, hanem Stravinsky zeneszerzői leleményességét jelzi. Így hasznosítja érett zeneszerzőként a már gyermekkorában megmutakozó különleges képességeit. Ahogy Griffiths összegzi: ez azért

⁸⁵ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 10.

⁸⁶ Igor Stravinsky – Robert Craft: *Memories and Commentaries*. (London: Faber and Faber, 1960.) 3.

⁸⁷ Igor Stravinsky: *An Autobiography*. (New York: WW Norton & Company, 1962.) 82.

⁸⁸ Idézi White: *Stravinsky*, i.m., 260–261.

⁸⁹ Griffiths: *Stravinsky*, i.m., 124.

⁹⁰ Robert Craft: *Stravinsky. Chronicle of a Friendship 1948–1971*. (New York: Alfred A. Knopf, 1972.) 263.

⁹¹ Griffiths: *Stravinsky*, i.m., 124.

óriási lépés, mert a mikro, zongoraszerű fordulatok makro hangszeres kompozíciókká alakulnak.⁹²

2.3.2. Palcerazvityije

Stravinsky 1900 augusztusában, szüleinek írott levelében már használta a maga által megalkotott palcerazvityije szóösszetételt.⁹³ Ebben a levélben beszámol arról, hogy szívesen veti bele magát újra abba, amit a palcerazvityije kifejezés takar.⁹⁴ A szó a palce /palec (ujjak) és a razvityije (kiterjesztés) szóból származik, és szó szerinti jelentése: az ujjak fejlesztése, az ujjak lehetőségeinek kiterjesztése.⁹⁵ Tizennyolc éves ekkor Stravinsky és Kasperovánál tanul. Az első fejezetben már szó esett arról, hogy Kasperova hatására új szemlélettel tekintett zongoratanulmányaira: komolyan vette technikája fejlesztését, és nagy elszántsággal, kitartóan gyakorolt.⁹⁶ A zeneszerzés is érdekelte már ez idő tájt, bizonyos művekből készített ekkor átiratokat zongorára.⁹⁷ Tehát mind zongoristaként, mind pedig zeneszerzőként fontos neki a palcerazvityije.

De miért alkotott saját kifejezést? Nyugodtan írhatta volna például, hogy alig várja, hogy visszatérjen kedves ujjgyakorlataihoz. Valószínű azonban, hogy összetettebben gondolkodott technikai fejlődésének menetéről. Walsh egyszerűen az ujjak nyújtásának (finger stretchings) fordítja a kifejezést.⁹⁸ Griffiths ellenben jóval hangsúlyosabbnak érzi azt, hogy Stravinsky saját szóösszetételt alkalmaz, így azon a véleményen van, hogy a palcerazvityije nem csupán ujjgyakorlatok elsajátítását fedi le, hanem ennél jóval többet jelenthet: a zongoraszerűsége és a komponálással kapcsolatos attitűdjére is utalhat.⁹⁹ Griffiths szerint a fokozatosság elvét is magában foglalja a kifejezés: a fejlődés sokszor az apránként egyre szövevényesebbé váló és egyre bonyolultabb zenei anyagban mutatkozik meg. Sőt az akár egy tételen keresztül feltartóztathatatlanul, mechanikusan áramló zenei anyag – amilyen például a *Szerenád A-ban* Rondoletto tétele – is a palcerazvityije hatásának köszönhető.¹⁰⁰

⁹² I.m., 147.

⁹³ I.m., 109–110.

⁹⁴ I.m., 110.

⁹⁵ I.h.

⁹⁶ I.m., 166.

⁹⁷ White: Stravinsky, i.m., 17.

⁹⁸ Walsh: Stravinsky, i.m., 47.

⁹⁹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 110.

¹⁰⁰ I.h.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

Tanulmányában Griffiths arra a következtetésre jut végül, hogy Stravinskynál – különösen neoklasszikus zongoradarabjainál, de igazából bármilyen hangszerösszeállításra komponál is – a palcerazvityije a mozgatórugó, a zongora pedig a kiindulópont.¹⁰¹

2.3.3. Az ujjrendek szerepe

Stravinsky zongoradarabjainak vázlataiban számos ujjrend található. Jobban megvizsgálva ezeket, feltűnő, hogy ezek sok esetben nem az előadóknak szánt javaslatok egy-egy kényesebb helyen, hanem a mű értelmezését hivatottak segíteni. Felvetődik a kérdés, hogy ezek vajon magában a komponálás folyamatában is segítették-e a szerzőt. Robert Craft egy alkalommal meg is jegyzi, hogy összehasonlítva a Zongoraszonáta vázlatait a kiadott kottával, arra a megállapításra jutott, hogy az ujjrendek Stravinsky komponálási folyamatának részei, de később úgy tünteti el őket, mint építő az állványokat.¹⁰²

Jól példázza Stravinsky egyik nyilatkozata a *Tavaszi áldozat* megírásával kapcsolatban, hogy a komponálási folyamatban nála mennyire fontos szerepe van a zongoránál való játéknak: „igen gyorsan írtam, egészen az Áldozati táncig, amelyet el tudtam ugyan játszani, de kezdetben nem tudtam, hogyan írjam le”.¹⁰³

A Zongoraszonátát 1924. augusztus 4. és október 21. között komponálta Stravinsky, de már négy hónappal korábban, április 13-án felvázolta egy szólózongorára elképzelt darab kezdő ütemeit (1. fakszimile).

¹⁰¹ I.m., 117.

¹⁰² Idézi Griffiths: i.m., 131.

¹⁰³ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 117.



1. faksimile: A Zongoraszonáta kezdő ütemeinek vázlatai (Biarritz, 1924. április 13.)¹⁰⁴

Ez a vázlat három oldalas és harminckét ütemnyi zenét tartalmaz.¹⁰⁵ Már ebben találhatók tintával írt ujjrendek, amelyek valószínűleg a művel együtt születtek (2. faksimile), a halványabb ceruzás bejegyzések pedig feltehetőleg későbbi átvizsgálás eredményei, amelyek talán csak augusztus elején kerültek bejegyzésre.¹⁰⁶



2. faksimile: A Zongoraszonáta I. tételének vázlata a 17. ütemtől

¹⁰⁴ Stravinsky: *Sein Nachlass. Sein Bild.* (Basel: Kunstmuseum Basel/Paul Sacher Stiftung, 1984.) 102–103.

¹⁰⁵ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 132.

¹⁰⁶ I.m., 133.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

A Zongoraszonáta 1925-ös kiadásának (Boosey & Hawkes) közreadója Albert Spalding (1888–1953). Ő a kor ünnevelt hegedűművésze, emellett zeneszerző és szerkesztő volt. Különös, hogy hegedűsként milyen határozott elképzelése volt a Zongoraszonáta előadását segítő, értelmező ujjrendekről. A rejtélynek nagyon egyszerű a megoldása, maga Stravinsky igazít el abban a kérdésben, miért is lett számos művének Spalding a szerkesztője:

A szerzői jogi törvények és törvénytelenések igazságtalanságai bonyolult fejezettel bővítik ki „életem” fejezetét, és azt követelik, hogy zeneszerzői tevékenységem egy részét újraértelmezzem. Mindazok, akik azt képzelik, hogy műveim gazdaggá tesznek engem, nem veszik figyelembe, hogy mindaz, amit 1931 előtt írtam (1934-ben lettem francia állampolgár, és ez az állampolgárság a szerzői jogokat visszamenőleg három évre terjesztette ki), az Egyesült Államokban védelem nélkül volt és maradt: az Egyesült Államok és a Szovjetunió nem írta alá a berni szerzői jogi egyezményt. Nem kapok jogdíjat *A tűzmadár* előadásai után, ami – mint e század egyik legnépszerűbb zeneműve – „milliomossá” tehetne engem (habár, istenemre mondom, nem vágyom rá, hogy azzá legyek).

A tűzmadár, a *Petruska* és a *Tavaszi áldozat* kalózkidrásban jelent meg az Egyesült Államokban, és ingyen adták elő ott az elmúlt harmincöt évben. E három balett után írt darabjaimat próbáltam megvédeni azáltal, hogy amerikai kiadóval szignáltattam darabjaimat – megalázó lépés, bár Albert Spalding, aki volt olyan szíves, és ideadta a nevét, nyilvánvalóan nem igazi kiadó volt. Ez a hadicsel azonban csak az 1920-as évek kevésbé gyakran előadott darabjaira vonatkozott, kalózmásolók számára tehát nem lett volna kifizetődő. Amikor 1945-ben amerikai állampolgár lettem, csaknem valamennyi 1931 előtt komponált darabomat átírtam. [...] De a népszerű és jövedelmező korai három balettet még mindig sokkal többet játsszák a régi kalózkidrásokból.¹⁰⁷

Nagyobb szabású műveiből tényleg készített revideált változatokat, ilyen például az Oktett (1922-1923, rev.: 1952),¹⁰⁸ a Concerto (1923-1924, rev.: 1950),¹⁰⁹ az *Oedipus Rex* (1926-1927, rev.: 1948),¹¹⁰ az *Apollon Musagète* (1927-1928, rev.: 1947),¹¹¹ *A tündér csókja*

¹⁰⁷ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 111.

¹⁰⁸ White: *Stravinsky*, i.m., 294.

¹⁰⁹ I.m., 298–299.

¹¹⁰ I.m., 319.

¹¹¹ I.m., 326-327.

(1928, rev.: 1950)¹¹² és a Capriccio (1928-1929, rev.: 1949).¹¹³ Ám ezekben csupán apró változtatások találhatók, olyanok, mint metronómszámok módosítása, a frazeálás vagy dinamika pontosítása, az eredeti partitúra sajtóhibáinak és hiányainak javítása, illetve pótlása.¹¹⁴ A Concerto 1950-es revideált változatában például annyi az eltérés csupán a zongoraszólam anyagában, hogy a 7. és 29. próbajelnél lévő ütemek első ütésén hozzáadott oktávok jelennek meg.¹¹⁵

A nyilatkozatból érzékelhető, hogy Stravinskyt nagyon is foglalkoztatja művészetének anyagi oldala, és szeretné megkapni a művei után járó szerzői jogdíjat, hiszen több darabja igen népszerű és rengeteget játszá. A szerző szavai világossá teszik azt is, hogy kizárólag saját utasításait találjuk a hivatalosan és látszólag Albert Spalding által közreadott kottában.

Edited by
ALBERT SPALDING - New-York

I

IGOR STRAVINSKY
10 24

Piano

p e legatissimo

M.D.

stacc.

copra

sotto

quasi trillo

sempre stacc.

3. kottapéllda: A Zongoraszonáta első 14 üteme (Boosey & Hawkes)

¹¹² I.m., 334.

¹¹³ I.m., 339.

¹¹⁴ I.m., 327., 339.

¹¹⁵ I.m., 299.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

Tisztán elkülöníthető, hogy Stravinsky mikor és milyen céllal használ ujjrendeket, azaz mikor jelennek meg a komponálási folyamat részeként és mikor előadói instrukcióként. A Zongoraszonáta legelején az ujjrend az utóbbi szerepet tölti be (3. kottapélda). Az I. tétel kezdetének néhány üteme nehézséget okozhat az előadónak. Ennek értelmezését és megkönnyítését olyannyira fontosnak tartotta Stravinsky, hogy a kezdő ütemekben nem kevesebb, mint hatvannégy ujjrendet közölt.¹¹⁶ A vázlatokban nem hogy ujjrendet nem találunk ennél a résznél, hanem az első öt unisono ütem is csak egy szólamban van lejegyezve (1. faksimile). Ebből világossá válik, hogy a komponálás során Stravinsky nem a kiadó fejével gondolkodik, nem leendő előadóival törődik, hanem zenét ír. Az első hat unisono-legatissimo ütem ujjrendje a dallam rajzolatának értelmezését segíti, amely bár triolákban mozog, de nem egyenletesen lüktet. Az ujjrend által létrejövő pozíciók világosan mutatják az összetartozó hangokat. A legkülönösebb a 6. ütem második negyedére beírt jobb kéz ötödik ujj, de még inkább a bal kéz első ujj. Ez az ujjrend kikényszeríti azt a frazeálást, amellyel az előadó vélhetően a legközelebb kerül ahhoz a hangzáshoz és tagoláshoz, amit Stravinsky elképzelt.

Nagy segítség lehet a játékosnak, amikor egy értelmezési kérdésnél a beírt ujjrenddel maga a szerző adja meg a felmerült problémára a választ. Az, hogy ezek miért tűnnek sokszor igen kellemetlennek, vagyis hogy a szerző miért nem a legkényelmesebb megoldást ajánlja fel, azt igen pontosan megfogalmazza Heinrich Neuhaus – aki úgy tűnik, ebben a kérdésben tökéletesen egyetért Stravinskyval – *A zongorajáték művészetében*:

Az az ujjrend a legjobb, amellyel a lehető leghívebben lehet megszólaltatni az adott zenét és amely a legpontosabban egyezik annak értelmével. Ez egyúttal a legszebb ujjrend is lesz. Ezzel azt kívánom mondani, hogy a fizikai kényelem elve, az adott kéz kényelme másodrendű elv, mely alá van vetve az elsőnek, a fontosabbnak. Az első elv olyan kényelmet, olyan *zenei és gondolati* „rendszer” jelent, amely időnként egyenesen ellent mond a fizikai kényelemnek.¹¹⁷

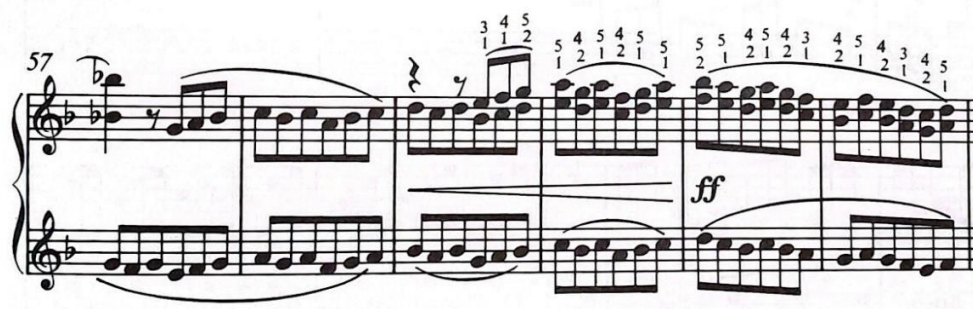
Már Beethovennél is találhatunk olyan rendkívüli ujjrendeket, amelyek a pontosabb kifejezést és a helyes artikulációt szolgálják.¹¹⁸ Jó példa rá az op. 2. no. 1.-es f-moll szonáta

¹¹⁶ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 134.

¹¹⁷ Heinrich Gustaw Neuhaus: *A zongorajáték művészete. Egy pedagógus feljegyzései*. Ford.: Legány Dezső. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961). 106.

¹¹⁸ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 252.

Menuetto tételének jobb kéz szólama a 59. ütemtől. (4. kottapélda), ahol különösen meglepő a 60. ütem ujjrendje:



4. kottapélda: Beethoven: f-moll szonáta, a *Menuetto* tétel az 57. ütemtől

Jöjjön egy másik említésre érdemes példa az előadónak szánt bejegyzésekre: a Zongoraszonáta 97. ütemétől a bal kézben található ujjrend szintén egyedi megoldással él (5. kottapélda). Első olvasatra meglepő az „aisz” hangra tett első ujj, de érthető. Az biztos, hogy tagolást eredményez, hiszen nem lehetséges az „aisz” és az azt megelőző „fisz” összekötése ezzel az ujjrenddel. Ugyanakkor a gyors játékot nem akadályozza pozícióváltással, mert ha az első és második ujj érkezik meg „eisz”-„fisz”-re, akkor az első ujj alátett pozícióba kerül, amely pozíciót meg tudja tartani a kéz, ha utána az „aisz”-ra is első ujjat tesz. Ehhez még hozzáadódik az a tény is, hogy az első ujjal megütött „aisz” sokkal határozottabb hangot eredményez, mintha például harmadik ujjal, laposan közelítettük volna meg. Lehet, hogy Stravinsky ellensúlyozni szeretne volna a jobb kéz szólamát a bal kéz folyamatából kiugró hangokkal? Ha feltesszük, hogy ez volt a célja, akkor erre rímel a 96. ütem azonos helyén kért második ujj, ahol sokkal kényelmesebb lenne harmadikat tenni, viszont, ha teljesítjük a szerző kérését, az másmilyen „aiszt”-t eredményez, mint a kényelmes ujjrenddel játszott. Ez is jól példázza azt a jelenséget, amikor az ujjrendnek nem a kényelmes játék elérése a célja, hanem a zeneszerző elképzeléséhez leginkább illő artikuláció kikényszerítése.



5. kottapélda: A Zongoraszonáta I. tétel a 95. ütemtől

2. Stravinsky zongorakoncepciója

Az áprilisi vázlat írásakor a bal kéz arpeggio kíséretének egyik apróbb részletével (18-20. ütem) feltűnően gondosan foglalkozik Stravinsky. Nem rest három ütemen keresztül minden hang alá beírni az ujjrendet (2. fakszimile). Ez biztosan nem az előadók igényeit szolgálja, hiszen ez a rész nem jelent technikai kihívást egy zongoristának. Nem meglepő módon, itt nem tartja fontosnak a szerző, hogy egyáltalán valamilyen ujjrendet is közöljön az első kiadásban. Úgy tűnik, a bal kéz egész egyszerűen egy harmóniát követ végig, egyféle ujjrenddel. Az f-h-d hármashangzat a 4-2-1 pozícióval kapcsolódik össze, így a felbontást végig ez az ujjrend követi. De miért annyira fontos ez, hogy már a vázlatokban is tintával jelenjen meg? Lehetséges, hogy ezt a mozgássort akarta általa tudatosítani?

Az (5)-4-2-1 ujjrend jelenléte a 18-21. ütemben a következőképpen alakult az első kiadásig: az 1924. április 13-i keltezésű vázlatok után az augusztus 4-i dátummal ellátott vázlatfüzetben is megjelenik, bár az utolsó "f" hangon lévő negyedik ujj ötödikre módosul benne. Az 1924. október 24-i megjelölésű tisztázatlanban is ugyanaz az ujjrend található, mint a vázlatfüzetben. Fél évvel később, 1925 májusában jelent meg először a Zongoraszonáta, amelyben viszont már egyetlen ujjrend sincs a 18-21. ütemben.¹¹⁹

A Zongoraszonáta utolsó tétele fűgaszerkesztésű, témája a bal kéz 5-4-2-1 pozíciójából származik. Itt már nincs szükség ujjrendekre, hiszen az ujjak már tudják a dolgukat. A kísérő szólamból tematikus anyag születik.¹²⁰ Figyelemreméltó, hogy sem a második, sem a harmadik tételben nem találunk ujjrendeket, az első tétel viszont hemzseg tőlük. Közvetlenül a Zongoraszonáta után ismét szóló zongorára komponált Stravinsky és megírta a *Szerenád A-ban* című négytételes darabot, amelynek második (Romanza) tételében egy helyen és harmadik (Rondoletto) tételében két helyen található csupán ujjrend. Alapvetően kevés előadói utasítást találunk az említett művek kottájában. Lehetséges, hogy a letisztult kottakép benyomását is fontosnak tartja Stravinsky? Hiszen az is hat az előadókra.

Sok esetben egy ujjrend annyira következetesen kapcsolódik egy zenei gondolathoz, mint maguk a hangok. Joggal vitatja tehát monográfiájában Graham Griffiths Craft azon állítását, miszerint Stravinsky végül nélkülözheti ujjrendjeit, hiszen azok egy-egy zenei ötlet kísérői, végig a komponálás folyamán.¹²¹ Olyan értelemben persze eltüntetni

¹¹⁹ I.m., 135.

¹²⁰ I.m., 138.

¹²¹ I.m., 134.

őket, hogy a nyomtatott kottában már nincsenek jelen. Mindez azért lehetséges, mert a vázlatok funkciója más, mint a kiadott kottáé. Az (5)-4-2-1 újrend összefonódik a zenei anyaggal, és Stravinskynak, mint zeneszerzőnek jelent valamit. Nem valószínű, hogy az előadó feladatának megkönnyítése vagy a tanulási folyamat lerövidítése a célja, hiszen akkor megjelent volna a nyomtatott kottában is.

2.3.4. Hangszerszerű játékmód

Igazán egyéni, hogy mely zeneszerzőre mely tanárok, tanulmányok és élmények vannak jelentős hatással. Minden zeneszerző-zongorista találkozott ujjgyakorlatokkal és a technika fejlesztésével, de nem mindenki művészetében foglal el később olyan kitüntetett helyet, mint Stravinskynál. Stravinsky zenei világához és zenei nyelvéhez illik a mechanikus, a szélsőséges érzelmektől mentes zenei anyag. Griffiths egyenesen Stravinsky technika iránti bűvöletéről beszél, ami egyértelműen része művészetének és jellemzője Stravinsky egyéni hangjának.¹²² Ez ráadásul összekapcsolódik nála a pedagógiával is. Már neoklasszikus korszaka előtt komponált néhány gyermekeknek szóló művet: a *Három könnyű darabot* (1914/15) zongorakettőszre írta, könnyű alsó szólammal,¹²³ az *Öt könnyű darabot* (1916/17) szintén zongorakettőszre, csak itt a felső a könnyű szólam.¹²⁴ Ezt már saját, idősebb gyermekei részére készítette, Theodore-nak és Mikának.¹²⁵ A *Gyermekkeringő* szintén 1917-es keletkezésű.¹²⁶ 1921-ben komponálta az *Öt ujj* című, nyolc kis gyermekdarabból álló szólózongorára írt sorozatát.¹²⁷

Az első fejezetben már szóba került Bach, mint példakép, akihez Stravinsky nemcsak a kontrapunkt kapcsán kötődik, hanem a zenéhez való attitűdjében is: mind Bach, mind Stravinsky billentyűs művein érezhető a művészetén túl a pedagógiai szándék is.¹²⁸ Stravinsky zongorakompozíciói a pedagógiai tradícióban gyökereznek.¹²⁹ Sokszor előforduló jelenség nála például egy kisebb egység apró változtatásokkal történő ismételtetése. Ennek eredete is a technika fejlesztéséhez vezethető vissza: a megfelelő technikai felkészültséghez kitartó gyakorlás szükséges, azért, hogy a zongorista az izmait

¹²² I.m., 40.

¹²³ White: *Stravinsky*, i.m., 216–217.

¹²⁴ I.m., 224–225.

¹²⁵ I.m., 224.

¹²⁶ I.m., 227.

¹²⁷ I.m., 278–279.

¹²⁸ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 121.

¹²⁹ I.m., 108.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

– a különböző gyakorlatok révén – megtanítsa „emlékezni” arra, hogy mely hangszín eléréséhez milyen mozgásra van szüksége. Ehhez legjobb a különböző gyakorlatokat az egyes technikai elemek permutációjával gyakorolni: például crescendo, diminuendo, fortepiano, sforzando stb. Ezek persze önmagukban nem jelentenek sokat, csak a zongorista dinamikai kontrolljával kapcsolatos képességeit fejlesztik.¹³⁰ A lényeg azonban a magas ismétlésszám, akár csak a sportolóknál vagy táncosoknál, hiszen a cél ugyanaz: az izomzat fejlesztése és minél nagyobb fokú hajlékonyság elérése.¹³¹ Ehhez vég nélküli ismétlés, türelem, fegyelem, kitartás és sok-sok gyakorlás szükséges.¹³² Stravinsky szerint nem tudjuk elérni a meglegedettség állapotát anélkül, hogy ne küzdenénk érte.¹³³

Szemléletes Stravinsky 1936-os, Willy Streckernek, a mainzi Schott's Söhne zeneműkiadó egyik tulajdonosának írt levele, amelyben aggodalmát fejezi ki a *Capriccio* előadása előtt, hogy milyen nagy mértékben támaszkodott izommemóriájára: „A tervezett koncert – amelyen *Capricciót* játszom – felettébb aggaszt. Régóta nem játszottam a *Capricciót*, és sok órámba fog telni, mire ujjaim újra memorizálják. Órákba, melyek nem állnak rendelkezésemre.”¹³⁴ Változó – mert a képességektől függ –, hogy egy előadóművész milyen arányban támaszkodik a fotografikus memóriájára, az izommemóriájára és a hallására. A levél alapján Stravinskynál igen fontos helyet foglal el az ujjak érzete, hiszen nemcsak zeneszerzőként, de előadóként is nagyban támaszkodik rá.

A balett világát jól ismerve, Stravinsky előtt világos volt, milyen kemény munkával és milyen szigorú napi rutinnal érik el a táncosok azt a teljesítményt, amit a közönség végeredményképpen kap. Talán párhuzamba állítható ez egy koncertező művész felkészülési folyamatával, különösen Stravinskynál, aki előtt példává válhatott Vaclav Fomics Nyizsinszkij (1889–1950) is, aki már-már önsanyargató volt, ha a napi rutinjáról volt szó.¹³⁵ Megdolgozott azért, hogy legendás táncossá váljon. Talán ennek hatására is érezte fontosnak Stravinsky, hogy ne csak ujjait tartsa formában gyakorlással, hanem egész testét is karbantartsa és fejlessze.¹³⁶ Így ír Ansermet-nek 1923 júliusában: „Dolgozom művemem, amit zongorára és néhány egyéb hangszerre írok, és jól haladok a munkával. Emellett minden reggel tornázom és déltől egyig napozom.”¹³⁷

¹³⁰ I.h.

¹³¹ I.h.

¹³² I.m., 118.

¹³³ Stravinsky: *Poetics of Music*, i.m., 51.

¹³⁴ Robert Craft és Igor Stravinsky: *Selected Correspondence*. Vol. 3. (London: Faber and Faber, 1985). 240.

¹³⁵ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 290.

¹³⁶ I.m., 188.

¹³⁷ Robert Crft és Igor Stravinsky: *Selected Correspondence*. Vol. 1. (London: Faber and Faber, 1982). 170.

Volt egy koreográfus, akivel igazán nagyszerűen együtt tudott dolgozni és gondolkodni Stravinsky. Ez a koreográfus nem más, mint George Balanchine (1904–1983).¹³⁸ Ami összekötötte őket, az a zongora volt, mert mindkettőjüknek ez volt a képzelet, a fantázia felpozíciójának eszköze, majd ez volt az eszköz a zongora révén életre kelt ötletek feldolgozására is. Stravinskynál a zongora magát a zenét jelentette, Balanchine-nál pedig magát a koreográfiát. Balanchine is remekül improvizált.¹³⁹ Meggondolandó, hogy a zongora nemcsak egy zeneszerzőnek adhat inspirációt – sőt annál is többet, a magját egy alkotásnak –, hanem éppúgy egy koreográfusnak is.

Stravinsky határozott elképzeléséhez – amelyet művei interpretálóival szemben állított fel – illik az a fajta lejegyzés, amely egészen pontosan megadja az ujjak helyét és feladatát. Hiszen a komponistához hű előadáshoz precizitás és igényesség kell. Hasonlóképpen működik ez, mint a koreográfus és táncosai közötti munka, amelyben a koreográfus megadja a pontosan elképzelt gesztusokat és mozdulatokat táncosainak.¹⁴⁰

Stravinsky neoklasszikus korszakának egyik meghatározó műfaja a versenymű. Négy versenyművet is írt és mind a négy ezen korszakának gyümölcse. A már korábban idézett 1935-ös előadásában beszél a versenyművek koncepciójáról:

Manapság az e címet viselő művek már nem alkalmazkodnak a koncertónak ehhez a koncepciójához, éspedig már jó ideje. A concerto egyetlen versenytárs nélküli hangszerre készült művé vált, amelyben a zenekar általában a kísérő szerepére korlátozódik.

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

Ahogy a kíséret legtermészetesebb megfogalmazása harmóniai rendet követ, úgy a versengő koncertálás a maga természetének megfelelően kontrapunktikus elrendezést kíván. Ez utóbbi elvet alkalmaztam új művemben, amelyben a két zongora egyenrangúként verseng egymással, vállalva a

¹³⁸ Gulbat Toradze: „Balanchivadze”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. (London: Macmillan, 2001.) 522–523. 522.

¹³⁹ Griffiths: Stravinsky's Piano, i.m., 186.

¹⁴⁰ I.m., 252.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

koncertálás szerepét – és pontosan ez az, ami feljogosít arra, hogy koncertónak minősítsem.¹⁴¹

Tehát Stravinsky a concerto eredeti jelentéséhez tért vissza versenyműveinél. Egy versenymű talán leglátványosabb szintézise a technikának és a kifejezésnek.¹⁴² Egy versenyműnél természetes az, hogy a bravúros technikával rendelkező játékosnak van lehetősége megcsillogtatni tudását, hiszen ezek a művek a technikai felkészültséget igyekeznek kidomborítani. Ezért nem meglepő, ha sok versenyműnél az ujjgyakorlatok szolgálnak mintául. Griffiths hangsúlyozza, hogy Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjaira vagy zongorát tartalmazó darabjaira – tehát nemcsak a versenyművekre – igaz, hogy törekednek a technikai tudás szemléltetésére.¹⁴³ Bár ezt a szemléltetést egy kicsit más úton érte el Stravinsky, mint a nagy elődök, például Chopin vagy Liszt. Annak ellenére, hogy ugyanolyan fontos volt számára is a technikai tudás, annak megcsillogtatása nem a 19. századi versenyművek mintája alapján történt. A virtuóz szólista szólamát nem a megszokott módon – például csillogó oktávmenetekkel, virtuóz akkordokkal vagy bámulatosan gyors aprótechnikával – formálta látványossá, hanem mint egy zongoraetűdben, a kitartás és a kitartó munka érzékeltetésével.¹⁴⁴ Stravinsky zongoraszerűsége másképpen nyilvánul meg tehát, mint például Chopin vagy Liszté – a nagy etűd-komponistáké.¹⁴⁵ Stravinskynál kompozíciós elemként is tekinthetünk arra, hogy a zongoristát elmélyült munka közben festi le.¹⁴⁶

Jogosan vetődik fel a kérdés, miért jelenik meg a hangversenyekre szánt művekben az előadásra való felkészülés munkafolyamata. Másképp fogalmazva: miért ír szándékosan kellemetlen játszánivalókat Stravinsky? nem a zenéért játsszuk a darabot? ehhez nem a legkényelmesebb és legkifejezőbb módokat érdemes választania az előadónak? A válasz talán a pedagógiai szándékban keresendő.¹⁴⁷ Hiszen miért ne törekedhetne egy művészeti alkotás arra, hogy az egyben az előadónak hasznos gyakorlat is legyen? Véleményem szerint ez nem teszi értéktelenebbé a művet. Sőt! Komoly művészi kihívás: több funkciót is betöltő, de mégsem erőltetett alkotást létrehozni. Ezzel kapcsolatban apró jelnek is vehetjük, hogy a *Zongoraszónáta* első és utolsó tételében például pusztán metronómszámot

¹⁴¹ White: *Stravinsky*, i.m., 559.

¹⁴² Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.h.

¹⁴³ I.m., 109.

¹⁴⁴ I.m., 137.

¹⁴⁵ I.m., 255.

¹⁴⁶ I.m., 178.

¹⁴⁷ I.m., 255.

ad meg Stravinsky, még egy tempóra, játékmódra utaló szó (például Andante, Moderato stb.) sincs feltüntetve a tételek elején. Ez a neoklasszikus stílus letisztultságán túl a technikai gyakorlatok lenyomatát is jelzi Stravinsky neoklasszikus zongoramuzsikájánál.¹⁴⁸ Az pedig, hogy Stravinsky a gyakorlás folyamatát jeleníti meg, hasonlít a regény a regényben, a színház a színházban vagy a festmény a festményen jelenséghez. A zene a zene keletkezéséről és a zenélés a zenélés létrejöttéről azonban elrugaszkodottabb, kevésbé egyértelmű és kevésbé megfogható jelenség. Nem is feltétlenül kell felismernie a hallgatónak. A közönségben ülő zenészekkel egy cinkos összekacsintás – már aki felismeri benne a szerző szándékát –, a laikusoknak pedig egyszerűen lenyűgöző zene.

Adorno felhívja a figyelmet, hogy a zene a zenéről jelenség már Spohnnál (1784–1859) is fellelhető.¹⁴⁹ Itt Spohr két szimfóniájára utal Adorno: az op. 86-os, *A hangok felszentelése* alcímmel ellátottra, amely a hangok keletkezéséről szól,¹⁵⁰ valamint az op. 116-os szimfóniájára, amely történelmi szimfónia, mert több zenei korszakot idéz meg a tételek során.¹⁵¹ Tehát nem előzmény nélküli jelenségről van szó. Továbbvinni azonban nem kis feladat. Adorno álláspontja az, hogy Stravinskynál a műben rejlő zenei anyag nem döntően fontos. Helyette „a darabokra hullott, elidegenített zenei nyelvből [...] összeállít egy második, álomszerűen regresszív zenei nyelvet”.¹⁵² Adorno inkább a kiüresedést, az egység darabokra hullását látja az egész folyamatban. Szerinte „szembeötlő a rokonság a zenéről szóló zene komponálásának történeti aspektusa és annak összeomlása között, amit egykor »dallamnak« neveztek.”¹⁵³ Ez azonban továbbmegy azon a jelenségen, hogy Stravinsky a zene születését vagy egy próbafolyamatot ábrázolja. Adornónál a „zene a zenéről” tágabb – és többnyire meglehetősen negatív – értelmezést nyer. Ő a régebbi korok zenéjéhez való „regresszív” visszanyúlást érti alatta, amelynek legjellegzetesebb megjelenési formája Stravinsky neoklasszikus korszaka. Minden bizonnyal Griffiths is – annak ellenére, hogy nem utal rá – Adorno miatt vizsgálta közelebbről ezt a jelenséget.

Visszatérve Stravinsky neoklasszikus zongoramuzsikájának jellemzőire: zongoradarabjaiban előfordul egy jelenség, amelyre nem igazán akad példa sem a zeneirodalomban, sem a technika fejlesztésére szolgáló gyakorlatok között, tehát

¹⁴⁸ I.m., 106.

¹⁴⁹ Adorno: *Az új zene filozófiája*, i.m., 190.

¹⁵⁰ Clive Brown: „Louis Spohr”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. (London: Macmillan, 2001.) 198–211. 203–204.

¹⁵¹ I.m., 204.

¹⁵² Adorno: *Az új zene filozófiája*, i.m., 191.

¹⁵³ I.m., 190.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

nyugodtan tekinthetünk rá saját találmányaként. A bal kézben található nagy távolságok, nagy és kellemetlen ugrások többször előfordulnak Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjaiban, főleg a versenyműveiben.¹⁵⁴ (6. kottapélda) Feltételezhető, hogy ez a találmány is a kéz flexibilitásának növelését, a kéz nyújtását segíti elő, ráadásul a bal kézben, amelyre általában ügyetlenebb kézként tekintünk.



6. kottapélda: a Zongoraverseny III. tételének zongoraszólama a 70. próbajel utáni ütemtől

Sokszor a kompozíciós folyamat célja Stravinskynál a centrum megtalálása.¹⁵⁵ A centrum felé terelődés leírása pedig magát a kompozíciót jelenti. Így beszél erről Stravinsky:

A komponálás számomra azt jelenti, hogy bizonyos hangközviszonyok alapján sorba rendezek bizonyos számú hangot. Ez egyenesen annak a centrumnak a kereséséhez vezet el, amely felé a munkámban szereplő hangok sorozata konvergál. Így, ha a centrum már adott, akkor már csak meg kell találnom azt a kombinációt, amely oda vezet.¹⁵⁶

Stravinsky maga mondja, hogy a diatónia csak egy lehetőség arra, hogy a zenét a már említett pólus felé mozdítsuk el, és a tonalitás funkciója teljesen alárendelt ezen pólus vonzerejével szemben.¹⁵⁷ Tehát sokszor nem is a hangnem, hanem a centrum – amely egy árva hangot jelent – megtalálása a cél. Nem véletlen, hogy 1925-ben, közvetlenül a Zongoraszonáta után komponált, ismét szólózongorára írt négytételes művének ezt a címet adta: *Szerenád A-ban*. Itt nem A-dúrra vagy a-mollra kell gondolnunk, mert ennél sokkal

¹⁵⁴ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 176.

¹⁵⁵ I.m., 117.

¹⁵⁶ Stravinsky: *Poetics of Music*, i.m., 39.

¹⁵⁷ I.m., 37.

összetettebb módon jut el az „A” hang jelentőségéhez. White megfogalmazása szerint az „A” hang a tonális pólus, amelyből fakad a zene és ahová egyben törekszik is.¹⁵⁸

Íme egy példa arra, mennyire speciális Stravinsky gondolkodásmódja, hol jelennek meg benne a fent említett elemek és hol lehet tetten érni a nagy elődök hatását. A *Szerenád A-ban Rondoletto* tételének letisztult kottaképe Bach kétszólamú invencióit juttatja eszünkbe. Stravinsky ilyen jellegű tételeinek eljátszásánál ugyanolyan magas szintű koncentrációs képességgel kell rendelkeznie a zongoristának, mintha Bachot játszana. Bármily kényelmes játszánivaló is a *Rondoletto* – mert bizony kényelmes, a nehézséget esetében nem a kellemetlen játszánivaló adja –, nem bízhatja magát ujjaira a játékos, mert rengeteg a hasonló fordulat, de mindig van azért egy pici változtatás. Egy pillanatnyi figyelemkiesés is elég, hogy másfelé kanyarodjon az ember, mint ahová kellett volna. A szellemi állóképesség itt sokkal fontosabb, mint a fizikai állóképesség.¹⁵⁹

Ez Bachnál általában ugyanígy van: nagyon koncentrált figyelmet és tudatosságot igényel az előadótól billentyűs műveinek játéka. A *Rondolettónál* azonban nincs akkora jelentősége, mint egy kétszólamú invenciónál, hogy milyen formában halljuk először a témát, mert Stravinskynál egy valami biztos, a változás. Ő már a negyedik ütemben játszik a témával. Mintha improvizálna. Ugyanakkor lehetne ez egy gyakorlási folyamat ábrázolása is, hiszen a kísérletezés, a mindig mindent (hangsúlyok, dinamika, ütemmutató stb.) megváltoztatás elve felfedezhető benne. Tehát egyszerre van jelen a kontrapunktikus szigor és a kísérletező kedv is. Bár másban rejlik zongoraszerűségének titka, mint a romantikus elődöké, mégis a *Rondoletto* ugyanazt a hatást el tudja érni, mint például Chopin op. 25. no. 2-es f-moll etűdje: vesz egy mély levegőt a zongorista és, mint egy virtuóz örökmozgó (perpetuum mobile), „kilélegzi” a tételt/etűdöt. Annak ellenére megvan ez a hatás a *Rondolettóban*, hogy Stravinsky két aprócska zárlatot is belesző a tételbe. A tétel végén pedig megkomponálva lassul a Stravinsky-féle örökmozgó: tizenhatodok, majd triolák, majd nyolcadok, azután a negyedek megállapodnak végül az „A”-n. Ráadásul a kétszólamúság az említett Chopin-etűdnél is fennáll, nemcsak az említett Bach invencióknál.

Somfai László a Zongoraversenyéről írt tanulmányában kifejti Stravinsky zeneszerzői- és előadói sikerének kulcsát, amellyel mondhatni új iskolát teremtett. Az új stílus legfőbb ereje a lemondásokban, az önfegyelemben, a gazdaságosságban, a

¹⁵⁸ White: *Stravinsky*, i.m., 304.

¹⁵⁹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 237.

2. Stravinsky zongorakoncepciója

romantikában oly magas szintre fejlődött zongoraművészet billentési és árnyalási skálájáról való lemondásban, egyszóval a klasszicitásban gyökerezik.¹⁶⁰ Somfai rávilágít arra is, hogy az előadó fantáziájára és formálókészségére mennyire jótékonyan hat ez a fajta fegyelem.¹⁶¹

¹⁶⁰ Somfai László: „Igor Stravinsky: Zongoraverseny.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 139–148. 141.

¹⁶¹ I.m, 142.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai a zongoráról alkotott felfogása és fennmaradt hangfelvételei tükrében

3.1. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai

3.1.1. Zongoraverseny

A második fejezetben már szó esett Stravinsky négy versenyművéről. A Zongoraverseny különleges hangszerösszeállítása magyarázatra szorul: versenymű zongorára és fúvósokra. Az 1924 januárjában megjelent *Gondolatok Oktettemről* című írásában Stravinsky kifejti, miért alkalmasabbak a fúvóshangszerek zenéje pontosabb kifejezésére. Stravinsky úgy gondolja, a vonós hangszerek pontatlanabbak és kevésbé hűvösek, viszont a fúvós hangszerekhez képest finomabb árnyalatokat lehet megvalósítani általuk, de ezek a tulajdonságok mind „érzelemkeltőek”, ami éppen nem célja Stravinskynak.¹ Az érzelemkeltést a zene architektúrájának felmutatása révén képzelel el, nem pedig az árnyalatok révén, mert így kisebb a kockázata annak, hogy az előadóművészek előadásában torzul a mű.² Ezért szinte teljesen mellőzi a vonós hangszereket Zongoraversenyében. A fúvóshangszerek mellett csak a bőgők és timpani szerepel a zenekarban. Ha hangszerelési kérdésről van szó, akkor Rimszkij-Korszakov hatása mindenképpen jelentős Stravinsky zenekari kompozícióinál. Mestere *A hangszerelés alapelveiben* írja, hogy ha egyetlen vonóshangszer-csoportot adunk a fúvóshangszerekre írt zenéhez, az csillogóbbá teszi azt.³ Ráadásul a bőgők jól össze tudnak olvadni a timpanival és kevésbé törik meg a fúvóshangszerek egyenesebb, egyértelműbb hangzását.

A Zongoraverseny sokkal inkább gyökerezik a barokk concertókban, mint a klasszikus vagy akár a romantikus versenyművekben, hiszen sokkal inkább van szó benne a zenekarral való együttműködésről, mintsem a zongorát a zenekarral szembe helyező szerkesztésmódról.⁴ Stravinsky a *Beszélgetésekben* említi, hogy például a pontozott ritmusokat a Zongoraverseny bevezetőjében stiláris utalásnak szánja, hiszen a pontozott ritmusok jellegzetes 18. századi ritmusok.⁵

¹ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1976.) 550.

² I.m., 552.

³ Nikolay Rimsky-Korsakov: *Principles of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964.) 35.

⁴ Graham Griffiths: *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*. (Cambridge: University Press, 2013). 283.

⁵ Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*. Vál.: Kovács Sándor, ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987.) 331.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

Mind a zongoristának, mind a zenekarnak kevés önálló anyaga van az első tételben. Viszont hihetetlenül sok hangzáskombinációt hoz létre a zongora és a zenekar.⁶ És ha már a barokkból merítkezik Stravinsky, akkor a forma is a barokkhoz köthető: toccataszerű az első tétel. A három tagú forma egy lassú, Largo, gyászzene-szerű zenekari bevezetőből, egy gyors, Allegro szakaszból és ismét egy lassú, de már a szólistával kiegészült Maestoso (Largo del principio) részből áll. Az Allegro szakaszban a zongorista szinte végig három szólamot vezet, mintha egy háromszólamú invenciót játszana.⁷ Somfai László a Zongoraversenyről szóló tanulmányában mutat rá arra, micsoda ereje van annak, amikor egy ennyire egységes zenei anyagot, mint amilyen ez az Allegro szakasz, vagy amilyen a Szerenád *Rondolettója* is, csupán egy egységes billentési stílus árnyalataival játszva kell formába öntenie a játékosnak.⁸

A második tételben is egyértelmű a barokk minta. A kezdő ütemek (7. kottapélda) – amelyek csak a zongorán szólalnak meg – az éles fülű hallgatóban könnyen felidézhetik Bach a-moll hegedű szólószonátájának Andante tételét (8. kottapélda), mert a két tételnek nemcsak a struktúrája hasonló, hanem még a hangnemük (C-dúr) is azonos. Ária-szerű a felépítése: a felső szólam, azaz az „énekes szólista” mellett a kíséret egyenletes nyolcadokban lüktet.



7. kottapélda: A Zongoraverseny II. tételének kezdő ütemei



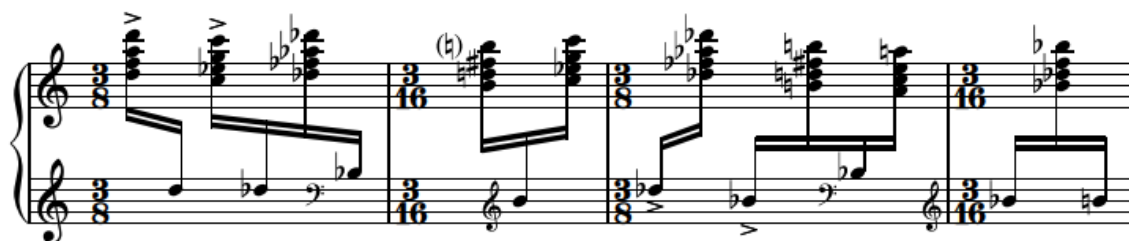
8. kottapélda: Bach: a-moll hegedű szólószonáta Andante tételének kezdő ütemei

⁶ Somfai László: „Igor Stravinsky: Zongoraverseny.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 139–148. 142–143.

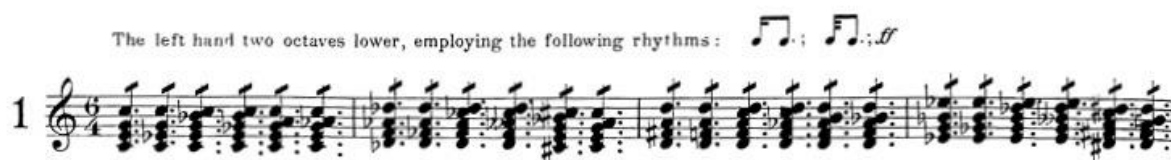
⁷ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 121.

⁸ Somfai László: „Igor Stravinsky: Zongoraverseny”, i.m., 142.

A barokk mintán túl a technika fejlesztésére szolgáló gyakorlatok is visszaköszönnek a Zongoraversenyben. Az első tételben a 39-től a 40-es próbajelig tartó szakaszban (9. kottapélda) – amelyben a zongora egyedül marad – a Leschetizky-féle akkordmenet, illetve Philipp akkordgyakorlatai (10. kottapélda) is felsejlenek. A korábban már említett extrém nagy és gyors bal kéz ugrások is megvannak ebben a szakaszban.

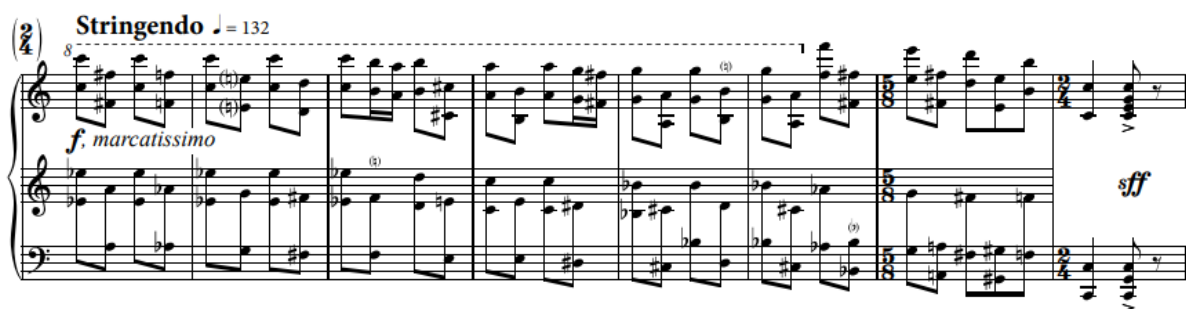


9. kottapélda: a Zongoraverseny I. tételének zongoraszólama a 39. próbajeltől



10. kottapélda: Philipp akkordgyakorlatának első négy üteme a Complete School of Technic-ből

A darab fináléjának *Stringendo* befejezésében (11. kottapélda) is megtalálhatók a már említett nagy ugrások, annyival nehezítve az előadó feladatát, hogy mindkét kézben egyszerre, oktávokban és gyors tempóban kell nagy távolságokat leküzdenie. És még csak nem is unisono a két kéz anyaga, tehát egyszerre kétfelé kell extrém figyelmet fordítania a zongoristának.



11. kottapélda: A Zongoraverseny fináléjának (Stringendo) befejezése

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

A III. tételben további utalásokat találunk a technika fejlesztésére szolgáló gyakorlatokra: például decima skála (a 80. próbajel előtt) vagy a repetícióra épülő szakasz (a 75. próbajeltől).

A 78-tól a 79. próbajelig (12. kottapélda) tartó rész is egyértelműen az ujjgyakorlatokban gyökeredzik. Annyi zeneszerzői furfang azonban van ebben a szakaszban, hogy először tükörmozgással, egymás felé mozog a két kéz, majd a jobb kéz egyszer csak visszakanyarodik, tehát azonos irányba haladnak tovább, innentől már klasszikus szekvenciát létrehozva. Pontosan az ilyen apró trükkök azok, amelyekhez kell a zeneszerzői kreativitás, hogy élő anyag jöjjön létre, és ne ujjgyakorlatként hasson.



12. kottapélda: A Zongoraverseny III. tételének zongora szólama a 78. próbajeltől

3.1.2. Zongoraszonáta

A Zongoraszonátát 1924-ben, közvetlenül a Zongoraverseny után írta Stravinsky. Az *Életemben* ő maga mesél arról, miért éppen a szonáta műfajára esett a választása: „A szonáta kifejezést eredeti értelmében, a sonare szóból származtatva használtam, szembeállítva a cantare szóval, amelyből a kantáta ered. Ezért, bár az elnevezést átvettem, nem érzem, hogy kötve vagyok a 18. század óta szentesített formához.”⁹ Az első tételt elemezve mégis egy, a szonátaformához közelálló szerkezet, a szonátarondó rajzolódik ki, amelynek szakaszait az alábbi képlettel lehet leírni: A-B-A-C-A-B-A. Tehát nem a hagyományos szonátaformához, de mégis egy konvencionális szerkesztésmóddhoz igazodik Stravinsky.

Egy 1924. november 22-én, Varsóban készített interjúban így nyilatkozott ekkortájt komponált zenéjéről:

⁹ Igor Sztravinszkij: *Életem*. Ford.: F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat, 1969). 105.

Legutóbbi műveim nem tartalmaznak semmilyen külső művészi elemet. [...] A Zongoraverseny és a Zongoraszonáta [...] az elejétől a végéig abszolút zene. Száraz, hideg és tiszta, mint az extra száraz pezsgő. Semmi édeskés érzetet nem ad, nem lazít el úgy, mint ezen nedűk egyéb formái, hanem éget. Elmúltak azok az idők, amikor gazdagabbá szerettem volna tenni a zenét. Ma inkább megkonstruálni szeretném.¹⁰

Ez a nyilatkozat is megerősíti Stravinsky azon állítását, hogy számára a forma és a konstrukció vált hangsúlyossá ebben az időszakban. A Zongoraszonáta első tételében – akárcsak majd a Szerenádban – a centrumból (ez esetben a „C” hangból) kiindulás és az ahhoz való visszatérés a tétel fő szervezőeleme. A vázlatokban Stravinsky a Preludio – így, olaszosan írva – címet adta a tételnek (1. fakszimile). A bachi minta alapján jogosan vetődik fel a kérdés, hogy vajon fuga is következett volna Stravinsky eredeti elképzelése szerint vagy sem? Griffiths felhívja a figyelmet ezzel kapcsolatban a *Zsoltárszimfóniával* vonható párhuzamra, annak premierjén ugyanis minden tétel kapott címet, bár ezeket sehol senki sem használta többet a premier után.¹¹ Ami lényeges azonban, hogy az első és a második tétel a bemutatón a „Preludio” és a „Double-Fugue” címet kapta. Tehát előfordulhat, hogy Stravinsky eredeti tervei alapján a Zongoraszonátában is követte volna fuga a prelúdiumot – mint ahogy az a kézzongorás Concerto IV. tételében tényleg megvalósul majd (ott Preludio e Fuga felirattal). Viszont, ha megvizsgáljuk a Zongoraszonáta 3. tételének szabályos, nyolcütemes témáját, akkor világossá válik, hogy egy nagyobb szabású fuga témájának is remekül beillene (13. kottapélda). Végül inkább egy kétszólamú invencióra rímelő zárótételt komponált Stravinsky. A közreadott kottában azonban – ahogy arról már esett szó – nemhogy címet, de még a tempóra vonatkozó utasítást sem találunk az első és harmadik tételhez, pusztán a metronómszámot jelölte meg a komponista.

¹⁰ Idézi Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 102.

¹¹ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 302.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek



13. kottapéllda: a Zongoraszonáta III. tételének első 8 üteme

A második tételben azonban ritka tempómegjelölés olvasható: *Adagietto*, ami valószínűleg Mahler V. szimfóniájának *Adagietto* tételét idézi fel a zeneértő közönségben. A párhuzam azonban megtévesztő, ugyanis Mahlernél a „sehr langsam” utasítás is szerepel mellette, így az egészen más karaktert képvisel. Az *adagietto* az *adagio* szó kicsinyített alakja, tehát a szó eredeti értelmében – amelyben Stravinsky is használja – élénkebb, vidámabb karaktert jelenít meg. Ha az I. és III. tétel visszatérés Bachhoz, akkor a II. tétel millió kis apró díszítésével sokkal inkább visszatérés Beethovenhez.¹² A tételek hangnemei (I. tétel: C-dúr, II. tétel: Asz-dúr, III. tétel: e-moll) is a beethoveni hagyaték hatását mutatják, hiszen Beethovennél, késői szonátaíánál különösen gyakori, hogy egymástól távoli hangnemekbe vezetnek egy szonátán belül a tételek.¹³

Az első tétel unisono öt és fél üteme a bizonytalanság érzetét kelti kiszámíthatatlanul kanyargó dallamívével (3. kottapéllda). Itt a két kéz két oktáv távolságra helyezkedik el egymástól, ami egyéni hangzást eredményez. A két oktávnyi távolság ötlete – a technika fejlesztését szolgáló gyakorlatoknál megszokott egy oktáv távolságtól eltérően – is fakadhat Isidor Philipp kísérletezésre ösztönzéséből. A bevezetés után – a 13. ütemtől – a bal kéz meghatározó eleme a hármashangzat-felbontás. Szinte végig a tételben erre épül a kíséret. Többi neoklasszikus zongoradarabjának is az alapját adja majd a hármashangzat-felbontáson alapuló kíséret.

A második tétel visszatéréses háromtagú formát alkot (A-B-A forma), amely már a barokkban is gyakran előforduló forma. Az 1. táblázat ütemszámai alapján a középső (B) szakasz a leghosszabb, de ez csalóka, mert a középrész háromról kétnegyedre vált és a B-

¹² White: *Stravinsky*, i.m., 301.

¹³ I.m., 302.

rész nyolcadai az A-rész tizenhatodainak felelnek meg. Így a három szakasz időben közel egyenlő hosszúságú.

Szakasz	A	B	A
Ütem	1–12.	13–39.	40–52.
Ütemszám összesen	12 ütem	27 ütem	13 ütem

4. táblázat: A Zongoraszonáta II. tételének felépítése

A második tétel két fontos alkotóeleme a skála és a hármashangzat-felbontás. Az A-részben a bal kéz kíséret szinte minden pillanatában a hármashangzat-felbontásokról szól. A jobb kézben lassan kibontakozó skála pedig végig meghatározó tényező. A B-szakaszban felcserélődik a két elem: itt a basszusban jelenik meg a skálázás (általában oktáv-, szext- vagy tercmenetben). A dallamot pedig a hármashangzat-felbontásokból származó nagy ugrások jellemzik.

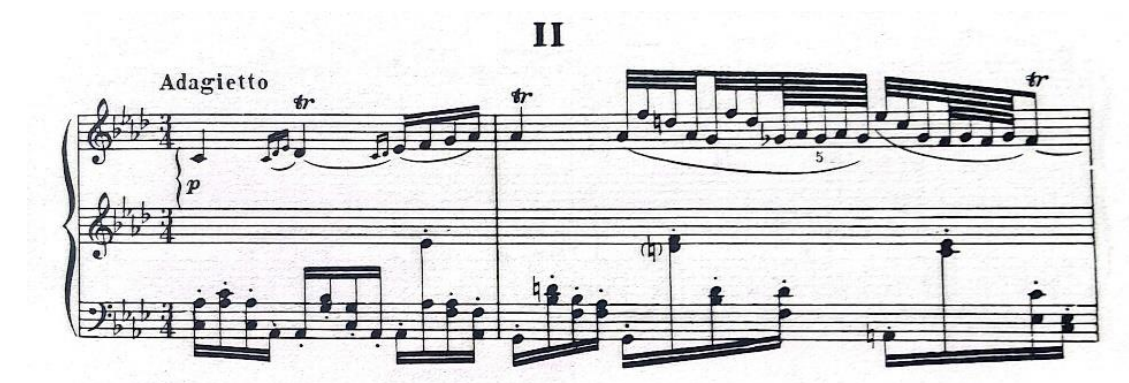
A skálából fakadó dallam díszítésére rengeteg módot talált a szerző. Ha megvizsgáljuk a második tétel harmadik és negyedik ütemének jobb kéz szólamát (14. kottapélda), rájövünk, hogy egy komplex ritmikai játékról van szó benne. A 3. ütemben, a bal kéz egyenletesen lüktető tizenhatodjai fölött először a jobb kézben harmincketted sóhajokat (páros kötések) találunk. A harmadik negyeden azonban már szextolákkal skálázik a dallam. Majd pihenésképpen a negyedik ütem első negyedén nyolcadokat hallunk a jobb kézben. Aztán a második negyed első felén jönnek a hatvannegyedek, második felén pedig a kvintolák. A harmadik negyeden megkapjuk a triolákat is. Tehát csupán két ütem alatt a bal kézben egy tizenhatodra először 2, majd 6, aztán csak „fél”, majd 4, utána 5 és végül 3 dallamhang jut. Teljesen olyan, mint egy ritmusgyakorlat. Érezhető tehát itt is a pedagógiai szándék is.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek



14. kottapéllda: A Zongoraszonáta II. tételének 3-4. üteme

Igazán egyéni, „stravinskysnak” nevezhető a Zongoraszonáta és a *Szerenád* lassú tételének szerkesztésmódja: a jobb kéz vezette nagyívű legato dallam alatt a bal kéz száraz és rövid hangokkal kísér (15. kottapéllda). Ez a tág felrakású, Griffiths szerint az Alberti basszuson alapuló *secco* bal kéz anyag Stravinsky több neoklasszikus művének – mint például a Szerenádnál is (16. kottapéllda) – lassú tételénél meghatározó elemként jelenik meg.¹⁴



15. kottapéllda: a Zongoraszonáta II. tételének első két üteme

¹⁴ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 50–51.



16. kottapélda: a *Szerenád* II. tételének 36-41. üteme

Griffiths úgy véli, hogy a Zongoraszonátára Stravinsky maga is úgy tekintett, mint új zenei nyelvének és kifejezésmódjának alapjára.¹⁵

3.1.3. *Szerenád A-ban*

Mit is jelent pontosan az, hogy A-ban? Szerencsére rendelkezésünkre áll a legmeggyőzőbb válasz, magától a szerzőtől: „Ez esetben nem tonalitásról van szó, hanem arról, hogy a zeném egyetlen hangzó pólus köré gravitál, mely történetesen az Á.”¹⁶

És miért éppen szerenád? Szintén a szerző válasza következik:

A négytételes darabot a 18. századi »Nachtmusik«-ok mintájára neveztem el szerenádnak; az ilyen darabokat általában főúri mecénások rendelték különféle ünnepélyek alkalmára, s mint egyébként a szvittek, ezek is meghatározatlan számú tételből álltak. Az ilyen darabokat általában nagyobb hangszeres-együttesekre írták, én azonban kevés tételre, s egyetlen polifon hangszerre kívántam összesűríteni kompozícióm. A tételekben az ilyen zenei ünnepélyek legjellegzetesebb pillanatait örökítettem meg. Ünnepélyes bevonulási indulóval – amolyan himnuszfélével – kezdem a darabot, majd szóló következik: a művész szertartásos tiszteletadása a vendéglátók előtt; a harmadik, emelkedett hangú, ritmikus tétel a kor szvitjeibe és szerenádjaiba tradicionálisan beiktatott különféle tánczenét képviseli; végül a darabot epilógusfélével zárom, mely gondosan kicirkalmazott, kacskaringókkal ékes aláírásnak felel meg.¹⁷

¹⁵ I.m., 191.

¹⁶ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 112.

¹⁷ I.h.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

Az első, *Hymne* tételben nincs előjegyzés. És mégis, rögtön a kezdő ütemekben a jobb kéz egyértelműen F-dúrban van (17. kottapélda). A bal kéz azonban nem képes kilépni az „A” hang vonzásából. Az „A”, mint az F-dúr hangsor harmadik hangja annyira meghatározó, hogy az első zárlat is a-mollra fut ki (6. ütem).



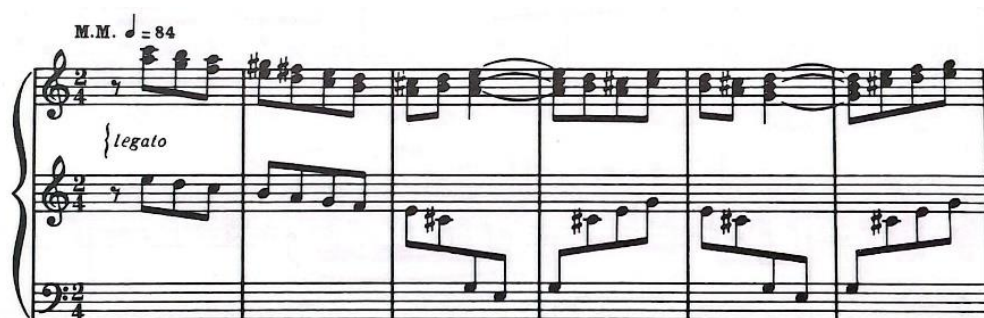
17. kottapélda: *Szerenád A-ban*, az első, *Hymne* tétel eleje

Amikor a kezdő ötletet tovább fűzi Stravinsky (a 7. ütemtől), akkor a bal kéz már el tud lépni az „A” hangtól, és a B-dúr hármashangzat hangjain játszik. Ennek ellenére A-dúr zárlattal végződik a 14. ütemben ez a rész. Jellemző a tételre, hogy egyik kéz szólama egyértelműen egy hangnemben van, míg a másik kéz egy másik hangnemet képvisel. Emiatt a tétel során nehéz lenne egyértelmű hangnemeket megállapítani, inkább úgy fogalmazhatnánk, hogy vannak egyértelműen megállapítható pillanatok. Ilyen pillanat például a 20. vagy a 43. ütem (18. kottapélda) A-dúr kezdete.



18. kottapélda: A *Szerenád Hymne* tételének 43-46. üteme

A Zongoraszonáta I. tételében többször visszatér a tercmenetben mozgó dallam jelensége. Ezt Stravinsky továbbfejlesztette a *Szerenád*ban úgy, hogy – már rögtön az I. tétel elején is (19. kottapélda) – akkordokban mozog az így még dúsabbá váló dallam. A IV. tételben pedig már mixtúrákat hallunk (x. kottapélda).



19. kottapéllda: A Szerenád záró, *Cadenza Finala* tételének kezdő ütemei

Emellett sokszor játszik Stravinsky azzal, hogy az azonos alapú dúr és moll hangnemek hangkészletét keveri vagy virtuóz módon váltogatja. Jó példa erre a 30-tól a 35. ütemig terjedő rész (20. kottapéllda): a 30. ütem a-mollban indul, majd a 31. ütem első ütésén már „Cisz” van, amely rögtön A-dúrba rántja a hallgatót. Ez azonban nem tart soká, mert az ütem utolsó hangja vissza is kanyarodik a „C” hanghoz. De egy nyolcaddal később, a 32. ütem első ütésén már ott is van a „Fisz”, ami megint az A-dúr hangnem hangkészletéhez tartozik. A 33. ütemben pedig azonos pillanatban szerepel „C” hang és „Fisz” is, amely inkább megint az a-moll érzetet erősíti, mert ez a lá sor „fi”-vel (és „szi”-vel, amit egy nyolcaddal később meg is kapunk) hangkészletébe tökéletesen illik. Az „A” hang a biztos pont, de, hogy abból milyen hangsor bomlik ki, az pillanatonként változik. Ez a játék adja a tétel alapját.



20. kottapéllda: A Szerenád I. tételének 30-35. üteme

Igen tág felrakású és kényelmetlenül nagy akkordokat találunk több helyen is a tételben. Ilyen például a jobb kézben az 59. ütemben induló rész (21.kottapéllda), amelyben ráadásul a dallamot is vezetni kell a kényelmetlen játszanivaló közben. A 70. ütemtől ugyanez a zenei anyag C-dúr helyett Desz-dúrban szólal meg (22. kottapéllda), amely még kényelmetlenebb pozíciót kíván a kéztől. Ez a szekvencia-szerűen, kisszekunddal feljebb való megszólaltatás is Isidor Philipp gyakorlataiból fakadhat, amelyek során ráadásul ugyanazzal az ujjrenddel tanácsos minden hangnemben játszani, hogy ügyesedjen a kéz.



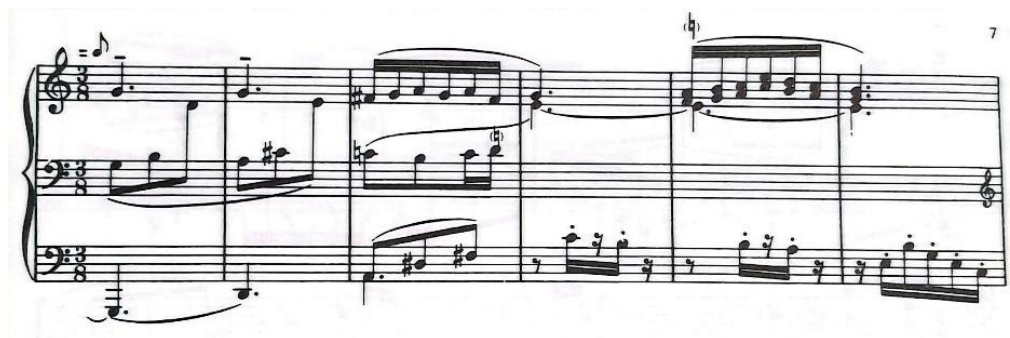
21. kottapélda: A Szerenád I. tételének 59-61. üteme



22. kottapélda: a Szerenád I. tételének 70-72. üteme

A 71. ütem jobb kéz szólamát is érdemes megvizsgálni (22. kottapélda). Ott ugyanis a kéz flexibilitásának növelését és a kéz tágitását szolgáló gyakorlatok adhatták Stravinskynak az ötletet ehhez a szerkesztésmódhoz.

A második, *Romanza* tétel is előjegyzés nélküli. Már a bevezetés is sejteti alkalmanként, de a 9. ütemtől egyértelművé válik a G-dúr hangnem fontossága (23. kottapélda). Tehát az „A” hang itt a hangsor második hangját jelenti. A tétel zárása is különös (24. kottapélda), hiszen bár megtalálja a nyugvópontot (természetesen az „A”-t), mégis visszaemlékezik a G-dúrra, egy staccato G-dúr akkord ugyanis felcsillan a hosszú, üres „A”-ban. További funkciója ennek a G-dúr akkordnak, hogy a bal kézben némán lefogott „A” oktáv felhangjait felerősítse, amelynek révén egy különleges effektus jön létre.



23. kottapélda: A Szerenád második, *Romanza* tételének 9-14. üteme



24. kottapélda: A *Romanza* utolsó két üteme

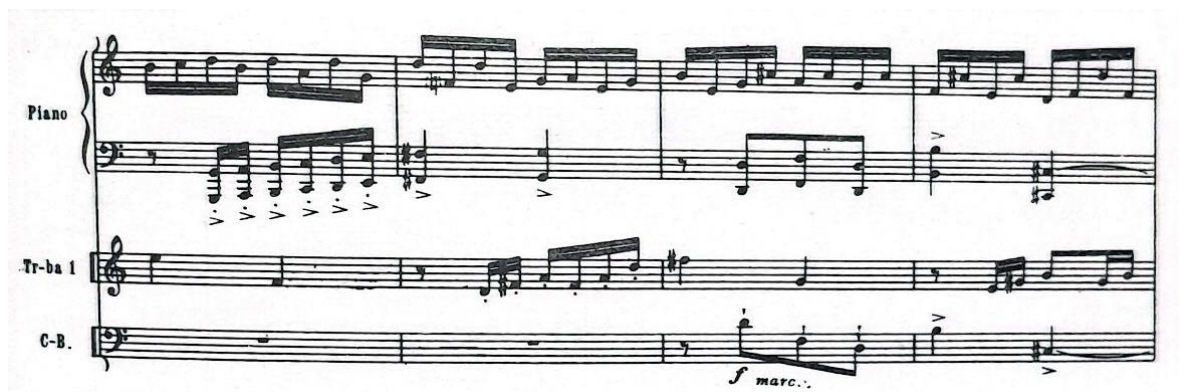
A harmadik, *Rondoletto* tételben viszont meglepő módon három kereszt előjegyzést találunk, egyértelművé téve az A-dúr hangnemet, egészen 27 ütemen keresztül. Ezt követően egy előjegyzés nélküli szakasz következik. Az 53. ütemtől visszatér a rondótéma, ismét A-dúrban, de mégis a három kereszt előjegyzést csak a 68. ütemben írja ki Stravinsky újból. Nem találtam arra különösebb magyarázatot, miért nem jelöli előjegyzéssel is az A-dúrt már az 53. ütemtől. A játékosnak fejtörést okoz ezzel a kottaképpel, hiszen a tétel tagolása vizuálisan máshogyan alakul, mint ahogy hallás után képzelné. A 89. ütemtől a tétel végéig pedig újra előjegyzés nélküli lejegyzést alkalmaz a szerző.

A *Rondoletto* 2. ütemében megjelenő, tölcseyszerűen záródó dallam (25. kottapélda) utal a Zongoraverseny III. tételére, mert ott is ugyanaz a jelenség bukkan fel, csak fordítva. A Zongoraversenyben a 63. próbajel utáni ütemben indul el ez a tölcseyszerűen nyíló motívum (26. kottapélda).



25. kottapélda: a Szerenád harmadik, *Rondoletto* tételének kezdő ütemei

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek



26. kottapélda: A Zongoraverseny III. tételének részlete a 63. próbajel utáni ütemtől induló szakasz

A negyedik, *Cadenza Finalát* komponálta elsőnek Stravinsky.¹⁸ Szinte végig mixtúrákból áll ez a tétel. Főként azzal játszik itt Stravinsky, amivel az első tételben is, hogy a hangsorok hangkészletét variálja, ami kicsit néha dúr, kicsit néha moll, kicsit néha elhangolódott hatást kelt. Ehhez a zenei anyaghoz a legpraktikusabb lejegyzést választotta Stravinsky: előjegyzés nélkül írta.

Tekintve az „A” hang központi szerepét, elmondható, hogy Stravinsky tényleg a legtökéletesebb címet találta művének: *Szerenád A-ban*.

3.1.4. Capriccio

Szerencsére a Capriccióval kapcsolatban is találni szerzői gondolatokat:

Az utóbbi időben igen gyakran felkértek *Concertóm* előadására (akkoriban játszottam negyvenedik alkalommal a darabot, ami nem csekélység!), úgy éreztem tehát, ideje, hogy újabb zongorára és zenekarra írt művel lépjek a közönség elé. Ezért írtam újabb versenyművet, amelynek a Capriccio címet adtam – ez felelt meg legjobban a zene jellegének. Azt a definíciót tartottam szem előtt, melyet Praetorius, a 17. század neves zenetudósa írt a capriccióról. Ő a fantázia – azaz több szólamú hangszeres darabokból álló, szabad műforma szinonimájának tartotta a capricciót. Ez a forma lehetővé tette számomra, hogy zenémet különböző jellegű epizódok egymásutánjából építsem fel, s ezek az

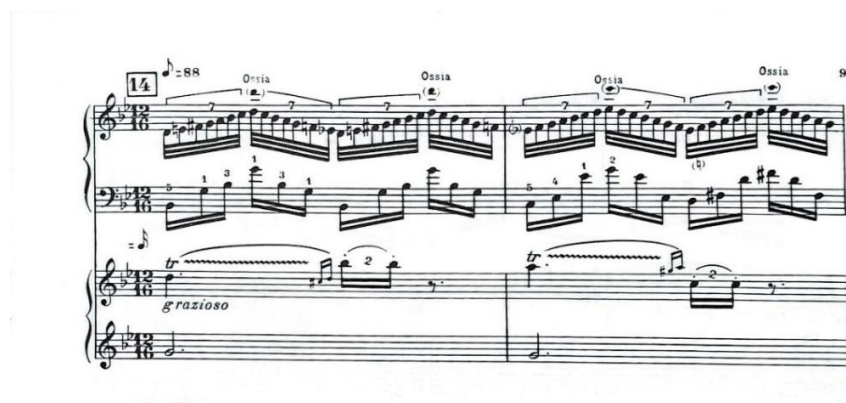
¹⁸ White: *Stravinsky*, i.m., 306.

epizódok, természetükből következően, megadják a darab szeszélyes jellegét, amelytől nevét is kapta.¹⁹

Tehát Stravinsky a szó eredeti értelméhez, valamint a romantika óta értendő „szeszélyes” jelentéshez is méltó zenét komponált – hívja fel a figyelmet Somfai László tanulmányában.²⁰

A zenekarban ezúttal teljes létszámban jelen vannak a vonósok. Annyi különlegesség azonban van a partitúrában, hogy külön szerepel benne egy *concertino* szóló vonósnégyes (hegedű, brácsa, cselló, bőgő összeállításban) a többi, *ripieno* vonós (hegedűk, brácsák, csellók, bőgők) mellett. Tehát a vonósok összetétele – ezáltal aránya is – kicsit másként alakul a hagyományos összeállításhoz képest, mert nincs külön első és második hegedű – a *ripieno* vonósoknál sem –, a négy szólamot tehát a hegedű-brácsa-cselló-bőgő teszi ki.

A szólista szólama természetesen kimondottan virtuóz. Igen változatos technikai kihívásokkal kell megküzdenie az előadónak. A Philipp *Exercices journaliers pour le piano*²¹ című kötetében található gyakorlatokra – amelyben a szerző a különböző technikai kihívásokra különböző mesterektől is mellékel zenei példákat – is rímel a Capriccio egy-egy virtuóz eleme. Szemléletes példa az I. tétel 14. próbajelétől induló szakasz (27. kottapélda), amelyben a zongorista a bal kéz három tizenhatodjára egy harmincketted szeptolát játszik a jobb kézben. Ez Isidor Philipp kötetének *Ritmusgyakorlatok* fejezetéből az első gyakorlattal rokon (28. kottapélda).



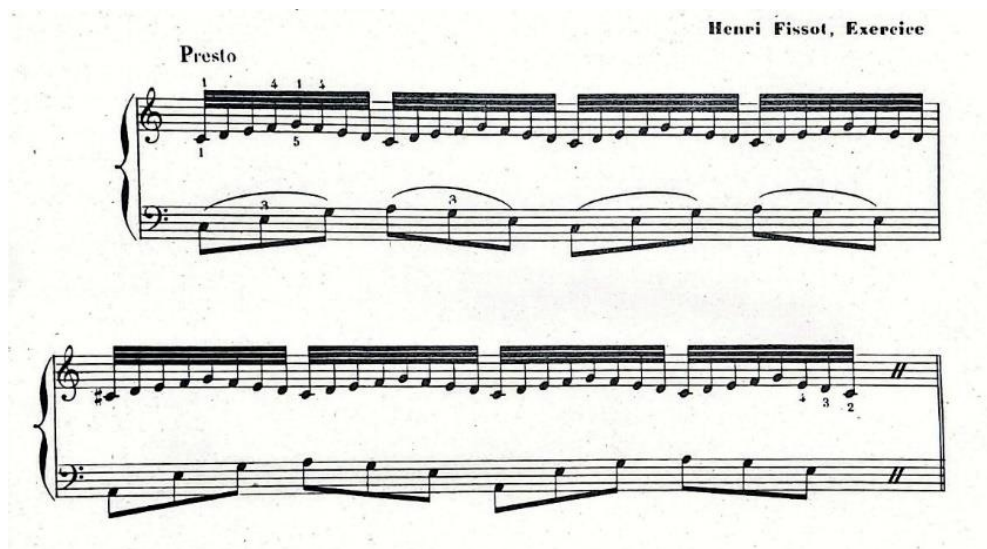
27. kottapélda: a Capriccio (1949-es verzió) kétzongorás kivonata, melyet Stravinsky készített, az I. tétel a 14. próbajelétől

¹⁹ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 142–143.

²⁰ Somfai László: „Igor Stravinsky: Capriccio zongorára és zenekarra.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 13–18. 14.

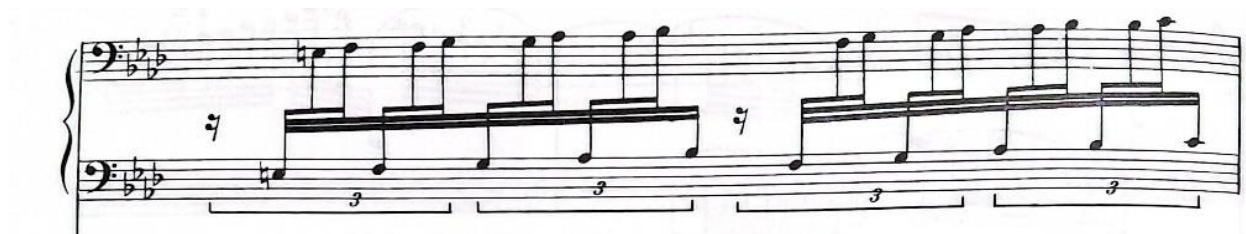
²¹ Isidor Philipp: *Exercices journaliers pour le piano. Suivis d'exemples tirés d'auteurs anciens et modernes*. Párizs: Durand & Fils, 1970.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek



28. kottapélda: Isidor Philipp: *Exercices journaliers pour le piano*, a ritmusgyakorlatok közül az első gyakorlat

Feltűnőek, mert különleges effektust képeznek a Capriccióban több helyen is előforduló repetíciós elemek. A repetíciót ugyanis váltott kézzel kell játszania a játékosnak (29. kottapélda), hasonlóan ahhoz, ahogy ezt a cimbalmon szokás. Ezt a Stravinsky-kutatók Rácz Aladár hatásának tudják be.²² Rácz Aladár ugyanis egy kis ideig még taníttatta is Stravinskyt cimbalmozni.²³



29. kottapélda: a Capriccio II. tételének 11. üteme

White felhívja a figyelmet, mennyire érződik a Capricción a nem sokkal előtte komponált, Csajkovszkij műsájától ihletett *A tündér csókja*.²⁴ Ezt a művet inkább a neoromantikus irányzathoz tartozónak tekintették a kortársak.²⁵

²² I.m., 16.

²³ Stephen Walsh: *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934*. (London: Pimlico, 2002.) 248.

²⁴ White: *Stravinsky*, i.m., 336.

²⁵ Somfai: *Igor Stravinsky: Capriccio zongorára és zenekarra*, i.m., 16.

3.1.5. Concerto (két szólózongorára)

A Concerto valószínűleg praktikus okokból is született, hiszen ez egy olyan zongoraverseny, amelyet zenekar nélkül elő lehet adni. Már említést érdemelt az a tény, hogy Stravinsky saját találmányának tekinthető a két szólózongorára írt versenymű műfaja. White felhívja a figyelmet a Hegedűverseny és az utána írt *Duo Concertant*-tal való párhuzamra.²⁶ Stravinsky ugyanis két, zongorára komponált versenyműve – a Zongoraverseny és a Capriccio – után ismét arra vágyott, hogy egy zenekarral nem rendelkező helyen is előadható művet írjon, hiszen így nemcsak hogy több helyszín tud otthont adni a Concerto előadásának, de a szólista, illetve itt most a szólisták sincsenek kiszolgáltatva a zenekar minőségének.

Stravinskynál a komponálás menetéhez hozzátartozott, hogy négykezes formában kipróbálta a papírra vetett részeket.²⁷ A Concerto írásánál azonban abba a nehézségbe ütközött, hogy a másik játékos a másik zongoránál ült, így nem tudták egy billentyűsoron megtenni ezt. Mint arról már szó esett, a probléma az volt, hogy Stravinsky nem hallotta a másik zongorát. Ezért megkérte a Pleyel céget, hogy készítsen neki egy kettős zongorát, ami olyan, mintha két egymással szemben lévő zongorából lenne összeolvasztva. A Concertót ezután tudta csak befejezni oly módon, hogy fiával, Soulimával ütemről ütemre ellenőrizték a leírt részeket.²⁸ A két zongoraszólam egyenrangú, szinte felcserélhető egymással. White úgy fogalmaz, hogy a Concerto valahol a nagyszabású zongoraszonáta és a versenymű műfaja között helyezkedik el.²⁹

Az első tétel három nagyobb egységből áll. Nem mondható szonátaformának, de több elemében is egyezik azzal. Például a középrész utáni szó szerinti visszatérés vagy az első rész két, ellentétes témájának bemutatása is automatikusan egy szonáta nyitótételének érzetét kelti a hallgatóban.³⁰

Talán a Zongoraszonátára való apró utalásnak tekinthető, hogy a második tétel, a *Notturmo* tempómegjelölése az *Adagietto*. Ebben a tételben is megjelenik – a Stravinsky lassú tételeire oly jellemző – száraz, staccatós kíséret a nagy legato dallam alatt. A Concerto lassú tételére is – akárcsak a Zongoraszonáta *Adagietto*jára – jellemző a Beethoven-szonáták lassú tételeit idéző túldíszítettség. És ha már *Notturmo*, akkor a bartóki neszek – a

²⁶ White: *Stravinsky*, i.m., 370–371.

²⁷ I.m., 371.

²⁸ I.h.

²⁹ I.h.

³⁰ I.m., 371–372.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

Szabadban ciklus IV. tételéből, *Az éjszaka zenéjéből* – is feltűnnek néhány ütem idejére (30. és 31. kottapélda).



30. kottapélda: A Concerto második, *Notturmo* tétel 16. ütemének részlete az I. zongora alsó szólamából



31. kottapélda: Bartók *Szabadban* ciklusának IV. tétele, *Az éjszaka zenéje* 7. ütemének részlete

A harmadik tétel címe: *Quattro variazioni*. De hol a téma? – teszi fel a kérdést, aki először olvassa vagy hallgatja a művet. Ugyanis nincs téma, hanem rögtön az első variációval indul a tétel. A megoldás kulcsa az, hogy az eredeti tervek szerint ez lett volna a zárótétel, és a Prelúdium és Fúga pedig a harmadik.³¹ Azért találta szükségesnek a cserét Stravinsky, mert a Prelúdium és Fúga erőteljesebb hatású befejezést ad a darabnak. A variációkban a fúgatéma (32. kottapélda) van elrejtve, olykor teljesen szétszórva a két zongorista négy keze között (33. kottapélda). Tehát az eredeti elgondolás szerint egy jól ismert témának a variációit hallhattuk volna. Így viszont fordított hatást ér el Stravinsky azzal, hogy a variáció témáját csak sejteti, mert nem mondja ki előre. A fűgában halljuk először tisztán, világosan, és ekkor válik egyértelművé, hogy bizony ennek variációit hallottuk előtte. Üdítően hat a fűga indulásának pillanata.



32. kottapélda: a Concerto 4. tételének fűgatéma

³¹ I.m., 372.



33. kottapéllda: A Concerto III, Quattro variazioni tételének III. variációja a 12. ütemtől

Végig meghatározó elem a skála és a repetíció a darabban. A skála olykor kromatikus, olykor oktávskála, néha pedig terc-, szext-, sőt kvartmenetre bővül. A repetíció pedig talán még ennél is feltűnőbb jelenség. Rögtön az I. tétel második ütemében (34. kottapéllda) feltűnik a második zongora szólamában. Mintha egy szőnyeget képezne a repetíciós anyag, amelyre kigördülnek az első zongorista által játszott skálák.



34. kottapéllda: A Concerto I- tételének kezdő ütemei

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

A IV. tételben a fúgatéma ellenszólamaként az olykor váltott kézzel, olykor egy kézzel játszandó repetíciót halljuk először (35. kottapélda). Az pedig már az együttjáték magasabb szintjének tekinthető, amikor a repetícióból úgy lesz repetíció, hogy a két zongorista szólama együtt alkotja meg azt (36. kottapélda).

The image shows the first eight measures of the 'FUGA à 4 voci' section from Stravinsky's Concerto. The score is written for two pianos (I and II) in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 68. The key signature has one sharp (F#). The first system shows the right hand of Piano I playing a continuous eighth-note pattern, while the left hand of Piano II plays a more complex, accented pattern marked 'f ben marcato'. The second system continues this texture, with Piano I's right hand playing a similar pattern and Piano II's left hand playing a more complex, accented pattern marked 'ben marc.' and 'sub. meno f'.

35. kottapélda: Concerto, IV. tétel, a fúga első 8 üteme

The image shows the next eight measures of the 'FUGA à 4 voci' section. The score is written for two pianos (I and II) in 12/8 time. The key signature has one sharp (F#). The first system shows the right hand of Piano I playing a continuous eighth-note pattern, while the left hand of Piano II plays a more complex, accented pattern marked 'p sub.'. The second system continues this texture, with Piano I's right hand playing a similar pattern and Piano II's left hand playing a more complex, accented pattern marked 'p sub.'.

36. kottapélda: a Concerto III. tételének III variációja, 28. ütem (Schott)

3.1.6. *Tango*

A *Tangóban*, ebben a kis négy és fél perces darabban meglepő a rendezettség és a szabályosság. Stravinskytól szokatlan bár, de teljesen szabályos nyolcütemes egységekre osztható végig a mű. Már a kottaképből is világosan látszik, hogy helyenként igencsak kényelmetlen játszánivalót követel a játékosztól a zenei anyag. De ez most nem a palcerazvityije öröksége, nem a kéz tágítása a cél, mert semmi pedagógiai szándék nem rejlik mögötte. Egyszerűen zongoraszerűtlen az anyag. Olyan érzés játszani, mintha egy zenekari mű zongorakivonatát kellene zongorázni: folyamatosan változó pozíciókat lehetetlen dallamvezetéssel. Egyszóval kényelmetlen és a zongora tulajdonságaihoz nem illő részek (37. kottapéllda) is vannak benne.



37. kottapéllda: A *Tango* 27-32. üteme

Valószínű, hogy Stravinsky már a komponálása közben egy jól hangszerelhető zenei anyagot formált éppen, amely azonban szólózongorára írva túl sűrű. Az első hangszerelés nem Stravinskytól való ugyan, de átnézte és jóváhagyta.³² A szerző nagy lehetőséget látott benne, elképzelése szerint tánczene-együttessel előadva is, de akár énekelt slágerként is jól mutatott volna.³³ Ez a terv azonban megghiúsult. Végül 1953-ban saját maga is készített belőle egy együttesre írt változatot.³⁴

³² I.m., 391.

³³ i.m., 392.

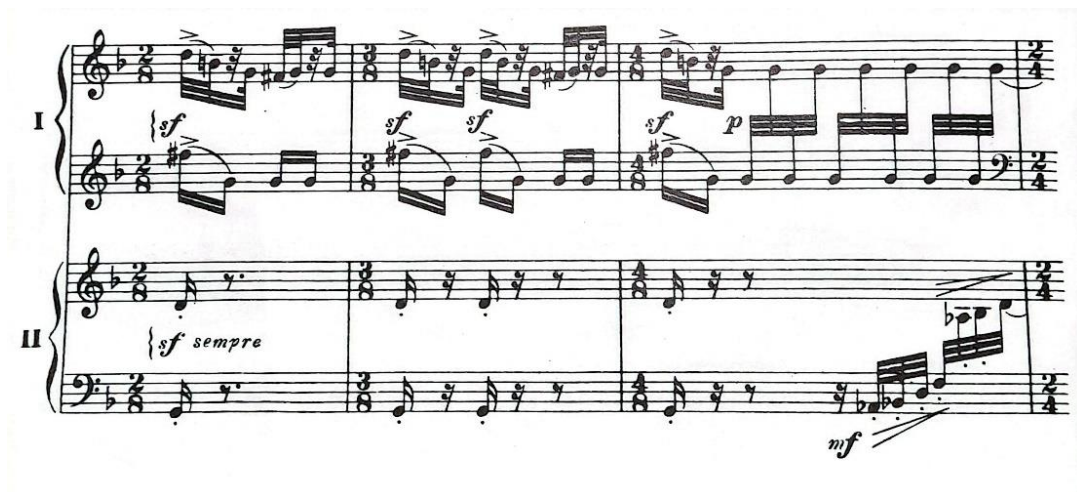
³⁴ I.h.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

3.1.7. Szonáta (két zongorára)

Nyolc év telt el a kétzongorás Concerto befejezése óta, amikor Stravinsky újabb zongorás mű írásába fogott. Ezalatt a nyolc év alatt háttérbe szorult a zongorára való komponálás, még a zenekarban sem alkalmazta Stravinsky. A *Tango* az egyetlen, amely ebben az időszakban született. A Szonáta szólózongorára készült darabnak indult, majd világossá vált Stravinsky előtt, hogy az általa elképzelt négy vonal négy kezet kíván.³⁵

A Szonáta letisztultsága, nemes egyszerűsége meglepő a Concerto után, mert inkább Stravinsky neoklasszikus korszakának kezdetét idézi.³⁶ Nyoma sincs benne bonyolult ritmusoknak vagy túldíszítettségnek, és sokkal kevésbé igényel bravúros technikát a játékostól. A két zongorista nagyrészt két-két szólamot vezet, zenei anyaguk azonban nem mondható egyenrangúnak. Az I. zongora szólama általában magasabb tartományokban mozog a jobb kézben és sokszor szólisztikusabb is, mint a II. zongora. De ez természetesen adódik a négyszólamúság tényéből, hiszen kell hogy legyen egy legalsó, basszus szólam (általában a II. zongorában a bal kéz) és egy legfelső, szoprán szólam (ami általában az I. zongora jobb keze). Zongoratechnikai szempontból említést érdemel az, hogy a repetíció tematikus elemként jelenik meg az I. zongora szólamában (38. kottapélda).



38. kottapélda: A Szonáta I. tételének repetíciós témája, 14-16. ütem

A szonáta-formájú nyitótétel után egy variációs tétel következik, tükörkánonban bemutatott témával (39. kottapélda) és négy variációval. A II. zongora jobb kéz szólamában vezetett – olykor az első zongora bal kéz szólamába vándorló –, egyre sűrűsödő cantus

³⁵ I.m., 406.

³⁶ I.h.

firmus hármashangzat-felbontásban mozogva támasztja alá a kánont. A 11. ütemben pedig belép egy skálázó basszus is (40. kottapélda). A kontrapunktikus szerkesztés érvényesül tehát az összesen 16 ütemből álló témában.

The image shows the first three measures of a musical score for two pianos. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 40 beats. The key signature has two sharps (D major) and the time signature is 4/4. The first piano part, labeled 'Piano I', has a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, both marked 'legato mf cantabile'. The second piano part, labeled 'Piano II', has a similar texture with a more sustained melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, also marked 'legato mf cantabile'.

39. kottapélda: a Szonáta II. tételének témája

The image shows measures 10-12 of the same musical score. The texture is more complex, with multiple voices in both the right and left hands of both pianos. The key signature remains D major and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values and accidentals, creating a dense contrapuntal texture.

40. kottapélda: a Szonáta II. tételének 10-12. üteme

Zongoratechnikai szempontból a legnagyobb virtuozitást a 2. variáció igényli. Az első zongora ugyanis a tétel végéig harminckettedekben mozog, és a két szólam komplementer adja ki a folyamatos mozgást. Természetesen a két kéz szólama változatos összetételekben egészíti ki egymást. Az 41. kottapéldán a kezdő ütemek figurációja látható. Az 42. kottapéldán pedig jól látszik, hogy három ütemen belül háromféle mozgással játssza az első zongorista két keze a harminckettedeket.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek



41. kottapélda: a kétfonórás Szonáta II. tételének 2. variációja, a kezdő ütemek



42. kottapélda: a kétfonórás Szonáta II. tételének 2. variációja, 29-31. ütem

Stravinsky neoklasszikus korszakának zongoramuzsikáját vizsgálva kirajzolódik az az ív, hogy a szerző a világos, bachi letisztultságból kiindulva eljut egy olyan szerkesztésmódig, amelyben a bonyolult ritmusok, a túldíszítettség, a széles zongoratechnikai repertoár felmutatása volt jellemző. Ezen szerkesztésmód csúcspontjának a kétfonórás Concertót tekinthetjük. Utolsó neoklasszikus zongoradarabjával, a kétfonórás Szonátával viszont visszatér az 1924-es Zongoraszonáta letisztultságához, átláthatóságához, mondhatni egy neoklasszikus mű mintapéldája lehetne. Taruskin árnyalja a képet azzal, hogy rávilágít a kétfonórás Szonáta orosz gyökereire, mert dallamai visszavezethetők egy Stravinsky által 1942-ben, egy antikváriumban vásárolt, *Az orosz nép dalai* című kötetre (szólóhangra, zongorakísérettel).³⁷ Úgy tűnik azonban, hogy Stravinsky ezt titkolta mindenki, többek között Craft és Boulanger – aki a premier egyik zongoristája volt – előtt is.³⁸ Talán ez is egy a „zene a zenében” jelenséghez hasonló feladvány az értő közönségnek, csak egy kis ironiával fűszerezve, hiszen senki nem gondolná, hogy a tisztán neoklasszikus stílusának

³⁷ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works Through Mavra* (Vol II.). (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.) 1646.

³⁸ I.m., 1641.

Simon Dorottya: Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és azok szerzői interpretációja

ható darab igenis abból az orosz népzeneből táplálkozik, amelytől oly egyértelműen fordult el Stravinsky néhány évvel korábban – véli Taruskin.³⁹

3.2. A fennmaradt hangfelvételekről

Valamikor a két világháború között, a zeneszerzői szemlélet mellett nagyot változott az előadói szemlélet is, ugyanis kezdett eltávolodni a romantikus örökségtől: az önkényességtől, az előadó lényét előtérbe helyező, szenzációra törekvő játékmódtól.⁴⁰ Például Claudio Arrau és Artur Schnabel – utóbbi 1891-től 1897-ig Leschetizky növendéke volt⁴¹ – is ezt az új, letisztult, csak a zeneszerzői szándékot átadni óhajtó előadóművészi attitűdöt képviselte. Ehhez a hullámhoz csatlakozott Stravinsky is, aki talán a legmeghatározóbb személyisége lett ennek az új irányzatnak.⁴² Nem egyedülálló tehát az előadóművész Stravinskynak a gondolkodásmódja ebben az időszakban.

Mivel Stravinsky mindig is tartott attól, hogy művei az előadói szabadság által teljesen átalakulnak, amikor 1914-ben részt vett egy pianola bemutatón, rögtön felismerte a lehetőséget, hogy az emberi előadót kizárja művei interpretálásából.⁴³ A párizsi Pleyel céggel 1923-ban⁴⁴ hat évre kötött szerződést Stravinsky, amelyben vállalta addigi műveinek pianolára való átírását.⁴⁵ Valahol félúton a hat évre szóló szerződés közben a munka nagyobb részével elkészült Stravinsky, és lelkesedése is csökkenni látszott a fáradságos munka iránt.⁴⁶ Ezután kicsit felélesztette lelkesedését az, hogy a cég újabb, ezúttal hétéves szerződést kínált arra, hogy átnézze az eddigi átiratokat, hogy illeszkedjenek új szisztémájukhoz.⁴⁷ De végül megszűnt ez az új szerződés és Stravinsky felhagyott a pianolára való átírással és visszatért a zongorához.⁴⁸ A pianolára átírt művek közül többet ki is adtak, de a hengereket valamikor a második világháború körül bevonták és napjainkban elavultnak számítanak már.⁴⁹ A Zongoraszonátából és a Zongoraversenyből is

³⁹ I.m., 1647.

⁴⁰ Timothy Day: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History.* (New Haven, London: Yale University Press, 2000.) 160.

⁴¹ Artur Schnabel: *My Life and Music.* New York: St Martin's Press, 1964. 24.

⁴² I.m., 160–161.

⁴³ Philip Stuart: *Igor Stravinsky - The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography.* (New York, Westport, London: Greenwood Press, 1991.) 3.

⁴⁴ Philip Stuart könyvében 1921-es dátum szerepel.

⁴⁵ White: *Stravinsky*, i.m., 590.

⁴⁶ Philip Stuart: *Igor Stravinsky - The Composer in the Recording Studio*, i.m., 4.

⁴⁷ I.h.

⁴⁸ I.h.

⁴⁹ White: *Stravinsky*, i.h.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

létezett pianolán játszott felvétel is.⁵⁰ A hangrögzítés terén új időszak kezdődött Stravinsky életében, ugyanis 1928. június 15-én aláírt egy újabb hatéves szerződést, ezúttal a Columbia nevű hanglemezkiadó vállalattal.⁵¹

Stravinsky több alkalommal is megfogalmazta, hogy hangfelvételeit az előadóknak szánja, hogy mintául szolgáljon számukra. Egy Crafttal folytatott beszélgetés során így nyilatkozott:

Gyakran mondogattam, hogy az én zenémet „olvasni” kell, „megszólaltatni”, de nem „tolmácsolni”. Most is mondom, mert úgy vélem, nincs benne semmi, ami tolmácsolásra szorul (most nem szerény – szerénytelen próbálok lenni). Azt fogja ez ellen felhozni, hogy zenémben a stílári kérdéseket a lejegyzés nem egyértelműen rögzíti, így az én stílusom mégis tolmácsolást igényel. Ez igaz, és ezért tekintem hanglemezeimet a nyomtatott kotta elengedhetetlen kiegészítőinek.⁵²

„Így rögzíthetem az előadás szellemére vonatkozó elképzeléseimet” – mondja Stravinsky.⁵³

Arról, hogy mit gondolt ezen lemezek funkciójáról ő maga, így ír az *Életemben*:

A technikai szempontból igen jól sikerült lemezeknek dokumentum jelentőségük van, útmutatásul szolgálhatnak mindazoknak, akik előadják zenémet. Sajnos, csak igen kevés karmester veszi igénybe őket. Egy részük tudomást sem vesz róluk, a többieknek meg bizonyosan a méltósága tiltja az ilyen konzultálást, mert a lemezeket ismerve, nem interpretálhatnák többé tiszta lelkiismerettel kényük-kedvük szerint műveimet. Nem megdöbbenő-e, hogy ma, amikor megtalálták a biztos és mindenki számára hozzáférhető módját annak, hogy tudni lehessen, hogyan kívánta a szerző művének előadását, még mindig akadnak olyanok, akik nem akarnak tudomást venni róla, és makacsul ragaszkodnak hozzá, hogy saját elképzelésüket vigyék az előadásba?

Ezért aztán a szerző által készített lemez, sajnos, nem éri el egyik legfontosabb célját, a szerző védelmét, azzal, hogy megszabja a jövő számára műve előadásának módját.⁵⁴

⁵⁰ I.h.

⁵¹ Philip Stuart: *Igor Stravinsky - The Composer in the Recording Studio*, i.m., 7.

⁵² I.h.

⁵³ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 368.

⁵⁴ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 103.

⁵⁴ I.m., 135.

Túlzottnak is nevezhető – hiszen az élő zene természetes tulajdonsága: az előadóművészi életre keltés és az előadó személyének/személyiségének nem megkerülhető jelenléte ellen meg – az attól való félelem Stravinskynál, hogy művei torzulnak az előadók interpretációja során. Személyes véleményem az, hogy az előadóknak a legnagyobb alázattal kell fordulniuk a szerzők felé, ezért csodálatos a lehetőség, hogy Stravinsky zongorázását – ezáltal pontos elképzelését a felvett művekről – meghallgathatjuk. Ilyen esetben ugyanakkor az előadóknak meg kell találniuk az egyensúlyt az előadóknak, hogy ne a szerző groteszk utánzásába forduljon át ez az alázat. Stravinsky egyik nagy eredménye az, hogy kialakított egyfajta tiszteletet – a publikumban és a zenészekben, sőt, talán még a kritikusokban is – a zeneszerző és elképzelése iránt.⁵⁵

Az 4. táblázat azt mutatja be, hogy a 3. fejezetben tárgyalt művek közül melyikből maradt fenn a zeneszerző közreműködésével készült felvétel.⁵⁶

Cím	Előadó(k)	Felvétel helyszíne, éve	Hanglezmeztársaság	Időtartam
Zongoraverseny	Soulima Stravinsky (zongora) RCA Victor Symphony Orchestra Igor Stravinsky (vezényel)	New York, 1949.	RCA Victor	7'13"
	Philippe Entremont (zongora) Columbia Symphony Orchestra Igor Stravinsky (vezényel)	New York, 1964.05.13.	Columbia	19'10"
Szerenád A-ban	Igor Stravinsky (zongora)	Párizs, 1934.	Columbia	10'45"
Capriccio	Igor Stravinsky (zongora) Walter Straram Orchestra Ernest Ansermet (vezényel)	Párizs, 1930.	Columbia	17'12"
Concerto (két szólózongorára)	Igor Stravinsky (zongora) Soulima Stravinsky (zongora)	Párizs, 1938.	Columbia	19'20"

4. táblázat: a 3. fejezetben tárgyalt művek szerzői hanglezmez-felvételeinek jegyzéke

Tudomásom szerint nem maradt fenn lemezfelvétel tehát a Zongoraszonátából, a *Tangó*ból és a kétzongorás Szonátából sem. Ellenben Philip Stuart két fontos, a Zongoraszonátából

⁵⁵ Griffiths: *Stravinsky's Piano*, i.m., 155.

⁵⁶ A táblázat a White-könyv Diszkográfiája alapján készült. White: *Stravinsky*, i.m., 605–623.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

készült felvételt is megemlít könyvében. Az egyikén a zeneszerző fia, Soulima Stravinsky zongorázik (1950 és 1953 között készült felvétel), a másikon Charles Rosen (1960-as felvétel).⁵⁷ Rosen (1927–2012) egy évvel később a *Movements* lemezre vételénél szólista lesz a szerző vezénylete alatt, tehát volt személyes ismeretsége és szakmai kapcsolata Stravinskyval.⁵⁸ Talán ezek is valamelyest iránymutatásul szolgálhatnak a mai előadóknak.

A Szerenád szerkezetét és a mű hosszúságát egy teljesen banális tény határozta meg: úgy tervezte és írta meg Stravinsky, hogy ráférjen egy 25 cm-es lemez egy-egy oldalára.⁵⁹ Amikor ugyanis szerződést kötött a már említett hanglemeztársasággal, akkor támadt az az ötlete, hogy egy olyan művet írjon, amely teljesen a lemez időtartamához igazodik.⁶⁰ Mindezt azért, mert „ezzel elkerülhetők lesznek a megcsonkítás és illesztgetés okozta problémák” – adja meg a magyarázatot az *Életemben*.⁶¹

Alapvetően jellemző a Szerenád felvételénél a kevés pedálhasználat. Ez letisztult, átlátható hangzást eredményez, ugyanakkor nem minden résznek áll jól, mert például a mixtúráknak kissé nehézkes, döcögős érzést kölcsönöz.

Feltűnő, hogy a tág, kényelmetlen akkordokat is – mint amilyen a x2 és x3 kottapélda jobb kéz szólamában található – egyszerre és időben játssza Stravinsky, még akkor is, ha az az ára ennek, hogy ezek az akkordok kapnak egy kis hangsúlyt. A *Cadenza Finala* legvégén viszont (az utolsó három ütemben) a jobb kézben lévő tölcser-szerűen táguló hangközöket (bő4, k6, N7) nem játssza egyszerre Stravinsky, hanem töri. Annak ellenére, hogy technikai szempontból ez nem lenne indokolt, mert kényelmes a játszani való. Talán az a magyarázat erre, hogy a törés által sokkal jobban hallhatók és követhetők a szólamok. Olyan, mintha ezzel hangsúlyozná ki Stravinsky ezt a táguló motívumot.

A Szerenád tempóinál azt az észrevételt kell tennem, hogy olykor teljesen azonos a beírt metronómszámmal Stravinsky játéka, olykor viszont gyorsabb. Meglepő, de az is előfordul, hogy szabadon lélegzik a zenei anyag, tehát a tempó is. Játékában a szerző a *Hymne* elején például, már a 6. ütem a-moll zárlatára egészen kiszélesedve érkezik meg. Bár sokszor hangoztatta Stravinsky, hogy milyen az ideális előadó számára, felvételei

⁵⁷ Philip Stuart: *Igor Stravinsky - The Composer in the Recording Studio*, i.m., 41., 68.

⁵⁸ I.m., 43.

⁵⁹ White: *Stravinsky*, i.m., 304.

⁶⁰ Sztravinszkij: *Életem*, i.m., 111.

⁶¹ I.m., 111–112.

alapján saját magával is megengedő. Mintha a romantikus játékmód – szentpétervári éveiből való – hagyatéka azért érezhető lenne játékán.⁶²

A Szerenádban is érzékelhető Stravinsky zongorázásán, hogy – mint a Zongoraversenynél – hangzáskombinációkban és effektusokban gondolkodik. Játékában nincs finom átmenet a dinamikában, hanem különböző hangzásokból kikevert, egymástól egyértelműen elkülönülő egységek vannak. Ha hátrálépünk egy lépést, és a nagy egészre tekintünk rá, akkor gépiesnek, szögletesnek mondhatjuk a szerző játékát. Pontosan azon tényezők miatt, amik az összbenyomás kialakításánál erősen hatnak, például Stravinsky gépies, már-már groteszk tempóváltásai vagy a könnyörtelen, metronóm-szerű tempói miatt. Azonban, ha elemző zenehallgatással, az apróbb egységeket is vizsgáljuk, akkor kiderül, hogy sokszor igen formás és eseménydús apró miniatűr elemekből tevődik össze Stravinsky játéka.

A Capriccio 1930-as felvételét hallgatva – amelyen a szerző a szólista és Ansermet vezénnyel – is átüt, hogy Stravinsky számára a tempók igen meghatározó alkotóelemei a zenének. Olyan értelemben, hogy a lüktetés már-már könnyörtelennek hat. Úgy tűnik, nem igazán kíváncsú a szabadság sem a zenekar, sem a szólista részéről. A könnyörtelen lüktetésen belül viszont elég hajlékonyan zongorázik Stravinsky. Nem mindig lehet tisztán hallani a felvételen Stravinsky játékát, főleg a mai hangfelvételekhez szokott fülnek furcsa, hogy nem észlelni mindig kristálytisztán a szólistát. Visszatérve a lüktetésre, két pont adódik a műben, amikor a beírt „szabadság” kissé meglepi a hallgatót, főleg a szerző játszott felvételen: a III. tételben a 66. próbajel után egy ütemmel és a 67. próbajelnél is *poco rubato* utasítás olvasható, amelyet maga Stravinsky is komolyan vett. Tényleg csak „kissé”, épphogy egy pillanatra, de azért jól esik kilépni a verklíből. Somfai magyarázata a könnyörtelenül feszesen lüktető ritmus szükségességére az, hogy a tétel ritmikai szeszélye csak így módon tud igazán érvényesülni.⁶³ Somfai arról is ír, hogy vitatéma volt a maga korában Stravinsky előadóművészi relevanciája. Ennek ellenére sokan már akkor felismerték, hogy zongorázása a maga ütőhangszer jellegével és a maga sajátos ritmusosságával, valódi újdonság.⁶⁴ A Capriccióban viszont már kevésbé meghatározó a zongora ütőhangszer jellege.

A mai, szinte tökéletes stúdió- és koncertfelvételekhez szokott fülnek szokatlan, hogy a két Stravinsky (Igor és Soulima) a kétzongorás Concertóban sokszor nincs együtt,

⁶² Griffiths: Stravinsky's Piano, i.m., 125.

⁶³ Somfai: *Igor Stravinsky: „Capriccio zongorára és zenekarra”*, i.m., 14.

⁶⁴ I.m., 15.

3. Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és a szerzői hangfelvételek

sokszor kell nekik idő – például egy *a tempónál* –, hogy összerázódjanak. Talán épp a lemezgyártás miatt alakult úgy, hogy a tökéletes együttjáték teljesen alap elvárás a mai hallgatóságtól.

Stravinsky kimondottan szerencsésnek mondható, hogy ekkora hagyatékot, ekkora hangzó örökséget hozhatott létre – ellentétben például Bartókkal, akit a világcégek nem kértek fel még egyik zongoraversenyének lemezre játszására sem.⁶⁵ Annak ellenére, hogy rendkívül értékes forrást képeznek Stravinsky hangfelvételei, a lejegyzett mű lesz minden előadó kiindulási pontja. Amikor Craft felveti, hogy a zeneszerzők talán megpróbálkozhatnak műveik még pontosabb lejegyzésével, hogy „stílusuk” még egyértelműbbé váljék, Stravinsky így reagál: „Nem hiszek abban, hogy a stílus teljes vagy maradandó jegyeit mérő notációval érzékeltetni lehet. Bizonyos elemeket mindig szegény előadóra kell áthárítani.”⁶⁶ Tehát Stravinsky maga is belátja, hogy zenéje – a szerzői hangfelvételek ellenére – mégiscsak az előadók révén él tovább, így nem tudja kivédeni azt a tényt, hogy a muzsikusz személyisége, legyen bármily alázatos is, jelen legyen művei interpretációiban. Mégis hatalmas erőket mozgató meg azért, hogy kompozíciói minél objektívebben, minél pontosabban a szerzői elképzelés szerint éljenek tovább

⁶⁵ I.h.

⁶⁶ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések*, i.m., 370–371.

Összegzés

Disszertációm témájaként Igor Stravinsky neoklasszikus korszakának zongoraműveit és azok szerzői interpretációját választottam. Az első fejezetben a zeneszerző zongoratanulmányainak vizsgálata nyomán dolgozatomból kirajzolódik, hogy milyen gondolkodásmódot szívott magába a legfogékonyabb korban, gyermekkorában az ifjú Stravinsky, és hogy milyen hatások alapján alakult ki későbbi intenzív kapcsolata a hangszerrel.

Fontosnak tartottam azt is megvizsgálni, hogy az előadóművész Stravinsky milyen pályát járt be és ezalatt milyen hatással volt környezetére. Az világosan látszik, hogy Stravinsky, mint zeneszerző–zongorista az 1920-as évek közepétől az 1930-as évek végéig meghatározó jelensége volt az európai és az amerikai zenei életnek, sőt formálta is azt. Fontosnak tartottam továbbá a kortárs művészekkel való együttműködésének vizsgálatát, hogy pontosabb kép rajzolódhasson ki zenei gondolkodásáról és előadói attitűdjéről.

Dolgozatom legfőbb feladatának azonban Stravinsky zongorakoncepciójának feltárását tekintetem. A második fejezetben először a zongora szerepét és jelentőségét vizsgáltam a szerző neoklasszikus korszakában. A Stravinsky zongorakoncepciójának megfogalmazásához vezető úton két személy, Isidor Philipp és Theodor Leschetizky hatásának vizsgálata megkerülhetetlennek látszott. Dolgozatom legfőbb eredményének tekintem annak bizonyítását, hogy a zongora és a zongoraszerűség a zeneszerző Stravinsky gondolkodásmódját milyen nagy mértékben befolyásolta (második fejezet). Ezt ideális módon lehet bemutatni Stravinsky neoklasszikus műveinek elemzésével, amely elemző rész a harmadik fejezetben kapott helyet.

Szintén a harmadik fejezetben, a fennmaradt szerzői hangfelvételek sorra vételével kiegészítettem azt a képet, amely az értekezés nyomán kialakult a szerző látásmódjáról. Elemzéseimben rámutattam arra, hogy Stravinsky, aki oly könnyörtelenül fogalmazza meg elképzeléseit művei előadásáról, tempóiról vagy éppen a hangzásokról, végső soron mégiscsak ember, és maga sem tudja (vagy akarja?) annyira pontosan végrehajtani a saját maga által felállított elvárásokat.

Bibliográfia

- Adorno, Theodor W.: *Az új zene filozófiája*. Ford.: Csobó Péter György. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017.
- Bartók Béla: „A gépzene.” <https://bartok-irasai.zti.hu/irasok/a-gepzene/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.13.)
- Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bowen, José: „Sergey Koussevitzky.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. London: Macmillan, 2001. 844-845.
- Brée, Malvin: *The Groundwork of the Leschetizky Method*. New York: Schirmer, 1902.
- Brown, Clive: „Louis Spohr.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. London: Macmillan, 2001. 198-211.
- Craft, Robert: *Stravinsky. Chronicle of a Friendship 1948–1971*. New York: Alfred A. Knopf, 1972.
- : *Beszélgetések. Válogatás*. Vál.: Kovács Sándor, ford.: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.
- Day, Timothy: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New Haven, London: Yale University Press, 2000.
- Griffiths, Graham: *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Hyde, Marta M.: „Stravinsky's Neoclassicism.” In: Jonathan Cross (szerk.): *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 98–136.
- Kiszely-Papp Deborah: „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken.” https://www.zti.hu/mza-dohnanyi/docs/evkonyv/Kiszely_diszko_2002.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.13.)
- Klemperer, Otto: *Emlékeim Mahlerről és másokról*. Ford.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1963.
- Kozinn, Allan: „Soulima Stravinsky, Composer, Pianist And Educator.” 84. <https://www.nytimes.com/1994/11/29/obituaries/soulima-stravinsky-composer-pianist-and-educator-84.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.10.07.).
- Kruppa Bálint: *Stravinsky és a hegedű – három megközelítés*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020.

Simon Dorottya: Stravinsky neoklasszikus zongoradarabjai és azok szerzői interpretációja

Mehuen-Campbell, James: „Theodor Leschetizky.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. London: Macmillan, 2001. 584–585.

Neuhaus, Heinrich Gustaw: *A zongorajáték művészete. Egy pedagógus feljegyzései*. Ford.: Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

Newsom, Jon: „(Edwin) Olin Downes.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. London: Macmillan, 2001. 540-541.

Norris, Geoffrey: „Serge Rachmaninoff.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. London: Macmillan, 2001. 707–718.

Papp Márta: „Egy orosz basszista portréja. Fjodor Ignatyevics Sztravinszkij (1843–1902).” In: Kim Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018*. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2019. 83-100.

Philipp, Isidor: *Complete School of Technic for The Piano*. Bryn Mawr PA: Theodore Presser, 1908.

Prentner, Marie: *Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique*. Mineola, New York: Dover Publications, 2005.

Rimsky-Korsakov, Nikolay: *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

Schnabel, Artur: *My Life and Music*. New York: St. Martin's Press, 1964.

Schubert, Giselher: „Paul Hindemith.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. London: Macmillan, 2001. 523–538.

Somfai László: „Igor Stravinsky: Zongoraverseny”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1974 július–szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 139–148.

—————: „Igor Stravinsky: Capriccio zongorára és zenekarra.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1984. október–1985. szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984. 13–18.

Stravinsky [Strawinsky], Igor: *Sein Nachlass. Sein Bild*. Basel: Kunstmuseum Basel/Paul Sacher Stiftung, 1984.

Stravinsky [Sztravinszkij], Igor: *Életem*. Ford.: F. Csanak Dóra. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969.

Stravinsky, Igor: *Poetics of Music. In the Form of Six Lessons*. New York: Vintage Books, 1960.

—————: *An Autobiography*. New York: WW Norton & Company, 1962.

Bibliográfia

- : *Selected Correspondence. Edited and with Commentaries by Robert Craft, 3 Vol.*. London: Faber and Faber, 2008.
- Stravinsky, Igor és Craft, Robert: *Conversations with Igor Stravinsky*. London: Faber and Faber, 1958., 1959.
- : *Memories and Commentaries*. London: Faber and Faber, 1960.
- : *Expositions and Developments*. New York: Doubleday & Company, 1962.
- : *Dialogues and a Diary*. London: Faber and Faber, 1968.
- Stuart, Philip: *Igor Stravinsky – The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography*. New York, Westport, London: Greenwood Press, 1991.
- Sztravinszkaja, Kszenyija J.: *Stravinskyról*. Ford.: Fantó Lilla. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works Through Mavra (Vol II.)*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Timbrell, Charles: „Isidore Philipp.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan, 2001. 564.
- Toradze, Gulbat: „Balanchivadze.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan, 2001. 522–523.
- Walsh, Stephen: „Stravinsky and the Vicious Circle: Some Remarks about the Composer and the Press.” In: Wyndham Thomas (szerk.): *Composition, Performance, Reception*. Farnham: Ashgate, 1998. 132-144.
- : *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934*. London: Pimlico, 2002.
- : *The Second Exile. France and America, 1934–1971*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.
- White, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Whitall, Arnold: „Neoclassicism.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. London: Macmillan, 2001. 753–755.