

THE OWL AND THE PUSSY-CAT

Stravinsky, Edward Lear – és egy „nonszensz” jazz-kísérlet



Boruzs Barbara

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Zenei Tanszék, Ének-zene, karvezetés szak, III. évfolyam

Témavezető:
Bodnár Gábor, DLA egyetemi docens

Edward Lear (1812–1888)



Igor Stravinsky (1882–1971)



TARTALOMJEGYZÉK

1. Bevezetés	4
2. A nonszensz költészet	5
2.1 A nonszensz versek megzenésítése – magyar vonatkozások	7
2.2 Edward Lear, a költő és grafikus	7
2.3 The Owl and the Pussy-Cat	10
3. Stravinsky szerializmusa.....	13
3.1 Az utolsó befejezett kompozíció	15
3.2 Zene és szöveg kapcsolata – néhány szimbólum értelmezése	22
4. A mű „továbbgondolása”	24
5. Összegzés	25
6. Bibliográfia	26
7. Mellékletek	27

1. Bevezetés

Tanulmányaim során egy évvel ezelőtt ismerkedtem meg Igor Stravinsky *The Owl and the Pussy-Cat* című dalával.¹

A különös vers és a szerializmus szeretete arra inspirált, hogy részletesebben kezdjek foglalkozni mindkét alkotással. Először a dal struktúráját, sorait vizsgáltam, majd érdeklődésem a vers írójához vezetett. Ki lehet ez a költő, akinek művét az idős Stravinsky megzenésítette? Mi lehet a bagoly és a cica szerelmének ötletadó gondolata, esetleg története? Kutatásaim következő fázisát így *Edward Lear* életére fókuszáltam.

Sajnos elég hamar ért a felismerés, hogy a költőről magyar nyelvű szakirodalom nem található, és verseiből is csak egyetlen magyar fordítású könyvet adtak ki. Nemcsak Lear esetében tapasztaltam ezt: Stravinsky utolsó alkotói korszakáról, szerializmusáról elenyésző mennyiségben állt rendelkezésre magyar nyelvű szakkönyv, ezen belül a dal elemzéséről két sornál többre nem számíthattam.²

A lehetőségek kiaknázatlansága arra késztetett, hogy a méltánytalanul elhanyagolt és keveset kutatott területeket „felderítsem”, valamint kísérletet tegyek a szeriális alkotás elhelyezésére egy teljesen más zenei közegben: a jazz világában (vagyis még inkább „szürreális” irányba vigyem a dalt).

A dolgozatot ezért a nonszensz költészet, ezen belül Edward Lear munkásságának ismertetésével kezdem, egyben bemutatom a *The Owl and the Pussy-Cat* című verset. Ezt követően Stravinsky szerializmusáról írok, majd – saját kutatásaim alapján – elemzem a Lear-vers alapján írt művet, kitérve a szöveg és a zene néhány szimbólumára.

Befejezésként indokolom a dal „dzsesszesített” változatának elkészítését (az improvizációs kísérlet vázlatos kottáját, valamint a Stravinsky-művet és a vers újabb keletű – Varró Dániel által készített – fordítását) mellékletként csatolom.

¹ Stravinsky nevét az angol átírás szerint használom, részben az angol nyelvű vers okán, részben, mert a zeneszerző a komponálás idején már az Egyesült Államokban élt. A Lear életét és verseit illusztráló grafikák a költő rajzai.

² Például: Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás.* Budapest, Gondolat Kiadó, 1987., illetve: Eric Walter White: *Stravinsky: A zeneszerző és művei.* Budapest, Zeneműkiadó, 1976

2. A nonszensz költészet

„Ez kész nonszensz!”

„Beláthatod, hogy nonszensz, amit állítasz!”

Hasonló megjegyzéseket gyakran hallhatunk a mindennapokban. A „nonszensz” szó jelentésével mindenki tisztában van (az *Akadémiai magyar értelmező szótár* szerint: „képtelenség, lehetetlenség, oktalanság”),³ de az irodalmi definíció eltér a köznyelvi értelmezéstől: Wim Tigges szerint a nonszensz olyan narratív műfaj, amely a jelentés sokszínűségét és az értelem hiányát egyensúlyozza ki. Az egyensúlyt a nyelv szabályaival, a logikával, a prozódiaival és az ábrázolás módjával való játék hozhatja létre: a költeménynek az olvasót az adott alkotás értelmezésére kell sarkallnia, a „mélyebb mondanivaló” utáni kutatás azonban nem vezet eredményre.⁴

A nonszensz-irodalom hivatalos kezdetét az 1846-ban írt *A Book of Nonsense* (Edward Lear) jelenti, ám a műfaj jóval régebben keletkezett. Eredetét a néphagyományokban, népmesékben, de leginkább a gyermekversekben, mondókákban kereshetjük:⁵ ezek szereplői elsősorban olyan állatok, amelyek emberi tulajdonságokkal (pl. beszédkészséggel) rendelkeznek – maguk a megszemélyesített karakterek adnak alkalmat rá, hogy e jellemvonások szatirikussá válhassanak. A „gyereknyelv” mindig is tartalmazott különböző asszociációk által alkotott szavakat – hasonló, különös szóösszetételeket a nonszensz-költők is használtak, ilyen például a „*runcible spoon*” (Edward Lear: *The Owl and the Pussy-Cat*), amely a kanál és a villa furcsa keresztezése, amint a képen is látható.



A nonszensz költészetéhez kapcsolható a *limerick*: ötsoros, kötött formájú, **aabba** rímképletű vers, ahol a **b** verssorok mindig rövidebbek. Az elnevezés az írországi Limerick megye nevéből ered, ahol a 18. században először keletkeztek ilyen versek.

A műfajt Lear alábbi *limerick*-je is szemléltetheti:

³ Pusztai Ferenc: *Akadémiai magyar értelmező szótár*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008. 748. oldal.

⁴ Wim Tigges: *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam, Rodopi B.V. 1988. 47. oldal.

⁵ Michael Benjamin Heyman: *Isles of Boshen: Edward Lear's literary nonsense in context*. Glasgow, University of Glasgow, Faculty of Arts. Department of English Literature, 1999. 4. oldal.

„There was an Old Man who supposed (a)
 That the street door was partially closed; (a)
 But some very large rats (b)
 Ate his coats and his hats, (b)
 While that futile Old Gentleman dozed.” (a)⁶

Edward Lear mellett számos nonszensz-poétával büszkélkedhet Anglia: Lewis Carroll az *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) által vált közismertté, Hilaire Belloc, James Whitcomb Riley, Spike Milligan, John Hegley egyaránt az angol nonszensz jeles képviselője volt, de James Joyce is írt *limericket*.

Az irányzat Magyarországon csak később került előtérbe: Karinthy Frigyes *Micimackó*- és Kosztolányi Dezső *Alice Csodaországban*-versfordításai is önálló alkotásként foghatók fel, de a 20. század végétől számtalan *limerick* keletkezett például Spiró György, Csukás István, Várady Szabolcs, Nádasdy Ádám, Kukorelly Endre, Gergely Ágnes és Varró Dániel által (utóbbi maga is fordított verseket Edward Leartól). Weöres Sándor is írt nonszenszként értelmezhető verseket, ilyen a *Téma és variációk*, melyben egy érthető mondat alakul át különböző „nonszensz-változatokká”.

Ma szép nap van, csupa sugárzás, futkosnak a kutyák az árokszélen
és mindenki remekül tölti az időt, még a rabkocsiból is nóta hangzik. (téma)
Ma szép sugárzás van, csupa idő, kutyaznak az árokszélek a futkosásban
és a nap nótával tölt mindenkit, még a hangzásból is rabkocsi remekel. (1. variáció)
Ma szép idő van, csupa rabkocsi, remek hang a futkosásban és kutyát
tölt mindenki az árokszélen, még a nóta is sugárban napozik. (8. variáció)⁷

Weöres költeményét Sáy László „gondolta tovább”, aki a versből „félíg komoly operát” írt 12 képben (mivel 12 variáció szerepel Weöres művében is), *Remek hang a futkosásban* címmel.

⁶ Volt egy idős öregúr, aki azt hitte, hogy az utcai ajtó zárva van, de néhány hatalmas patkány megette a kalapjait és a kabátjait, amíg ez a jelentéktelen öregúr szunyókált.

⁷ Weöres Sándor: *Egybegyűjtött költemények II.*, Budapest, Helikon Kiadó, 2009. 419–420. oldal.

2.1 A nonszensz versek megzenésítése – magyar vonatkozások

A nonszensz műfaja számos zeneszerzőt ihletett meg, többek között Erik Satie-t (1866–1925), aki *Ludions* címmel Léon-Paul Fargue verseit zenésítette meg 1922-ben. Satie maga is írt „nonszensz” zeneműveket, erre jó példa a *Pages mystiques*-ből a *Vexations* (1893–1895), amelyet 840-szer kell egymás után eljátszani, így a darab előadása kb. 18–19 órán keresztül tart. Goffredo Petrassi (1904–2003) *Nonsense* címen zenésített meg Lear-verseket az *A Book of Nonsense*-ből, vegyeskarra.

A legismertebb magyar megzenésítés Ligeti György nevéhez fűződik, aki *Nonsense Madrigals* (1988-1993) címmel William Brighty Rands, Lewis Carroll, valamint Heinrich Hoffman szövegeire komponált hatszólamú *a capella* kórusműveket. Amint erre a darab címe is utal, a zeneszerző két műfajt ötvöz: az angol nonszensz költészetet, valamint a középkori madrigált (a madrigáloknál, akárcsak a nonszensz verseknél, a szöveg központi jelentőséggel bír).

Seiber Mátyás (1905–1960) 1956-ban írta 3 *Nonsense Songs* című vegyeskari művét (a magyar fordítás címe *Három limerick*), majd egy évvel később – Stravinsky-t megelőzve – megzenésítette a *The Owl and the Pussy-Cat*-et, melyben elő- és utójáték is található, emellett a versszakok között zenei közjátékok színesítik a darabot.

2.2 Edward Lear, a költő és grafikus

Edward Lear nevét hallva elsőként versei jutnak eszünkbe, azt azonban kevesen tudják, hogy nem a költészetből, hanem festményei eladásából élt meg (a képen látható festmény az *Illustrations of the Family of the Psittacidae, or Parrots*-ban található 41 másik alkotással együtt).

Idén ünnepeljük a költő születésének bicentenáriumát: Lear 1812-ben született Holloway-ben (Londontól északra). 16 és 25 éves kora között ornitológusként dolgozott, valamint természettudományi témákat illusztrált, csak később, 1837-től kezdett el tájképeket festeni.⁸ Festményei sosem örvendhettek olyan nagy népszerűségnek, mint kortársa, John Everett Millais alkotásai, az 1846-ban



⁸ Forrás: Vivien Noakes: *The painter Edward Lear*. London, David & Charles, 1991.

keletkezett *Illustrated Excursions in Italy* című alkotásra azonban felfigyelt Viktória királynő, aki ennek hatására órákat is vett Leartól, majd később elismerően nyilatkozott tanításáról. Lear képeiből kiállítást csak 1985-ben, majdnem 100 évvel a halála után rendeztek a Royal Academy of Arts-ban, (a kiállítás később a New York-i, a National Academy of Design-ban kapott helyet).

A művész gyermekkora nem volt felhőtlen: családjába a huszadik gyermekként született meg, 4 éves korában édesapja csődbe jutott, majd börtönbe került. Edward nevelése Ann nővérére, a legidősebb testvérre maradt, ugyanis édesanyja nem akart többé fiával törődni (Ann ekkor 22 éves volt). A fiú sokat betegeskedett (epilepszia, depresszió), így ideje nagy részét otthon töltötte. 1871-es naplójában arról is beszámol, hogy 9 éves korában az unokatestvére bántalmazta őt – Lear ezt nevezi meg annak okaként, hogy később a saját neméhez vonzódott: „*It is just 50 years since he did me the greatest Evil done to me in life [...] which must last now to the end - spite of all reason and effort*”.⁹ Gyakran elvonult a „festő szobába”, ahol egyetlen öröme a rajzolás és a szórakoztató versek írása volt. (J. R. R. Tolkien, Antoine de Saint-Exupéry, Hans Christian Andersen, Kenneth Grahame, Edith Nesbit, Frances Hodgson Burnett ugyancsak elveszítette szüleit gyermekkorában, emiatt egyikük sem tudott azonosulni a felnőtt élet szerepeivel: így mindegyikük olyan világot kreált, ahol a meg nem kapott, boldog gyermekkorát átélhette. Nesbit és Hodgson Burnett egyaránt 3 éves volt, mikor édesapja meghalt. Felnőttkorukban mindketten gyerekkönyvet írtak: Nesbit a *The Railway Children*-t 1906-ban, Hodgson Burnett az *A little Princess*-t 1905-ben – e könyvekben az elveszített apa visszatér egy váratlan, „mágikus” úton.)

Edward Lear sohasem nősült meg és 60 éves koráig saját lakással sem rendelkezett. A gyerekekkel viszont meghitt kapcsolatot ápolt: akárcsak Lewis Carroll, az utazások során barátkozott velük, humoros képeket rajzolt nekik és létrehozott egy úgynevezett „gyerek nyelvet”, ami helytelenül írt kifejezésekből állt (pl.: „stew-jew” /studio/, „vorx of hart” /works



of art/). 1837-től 30 évig folyamatosan járta a világot (Egyiptom, Olaszország, Görögország, Albánia, Libanon, stb.), majd San Remo városában telepedett le végleg.

A költő számára orrának mérete fixa ideájaként szolgált, amit számos művében meg is jelenít: a nő, akinek orra a földig ér; a malac, akinek

⁹ Épp 50 éve, hogy életem legnagyobb gonoszágát művelte velem, mely már örökké velem marad – minden észérv és erőfeszítés ellenére. (Vivien Noakes: *Edward Lear; The Life of a Wanderer*.)

orrában karika van; a férfi, akinek orrán a madarak is megpihenhetnének.¹⁰

Lear 1870-ben jelentette meg a *Nonsense Songs*-t, amely kétség kívül a legvidámabb verseit tartalmazza (*The Owl and The Pussy-Cat, The Duck and the Kangaroo, The Daddy Long-legs and the Fly, Calico Pie*, stb.). A versek alaphangulatát illusztrálhatja a *The Duck and the Kangaroo* alábbi néhány sora:

„So away they went with a hop and a bound,
And they hopped the whole world three times round;
And who so happy, – O who,
As the Duck and the Kangaroo?”¹¹

Ezekben a művekben tükröződik leginkább a költő egyéni stílusa: a viktoriánus romanticizmus, egybeforrva a gyermekversek abszurdításával, amelyek saját, nonszensz víziói.

Lear 1877-ben publikálta utolsó nonszensz költeményeit a *Laughable Lyrics*-ben. E művek hangvétele (a kötet cím ellenére) merőben különbözik a *Nonsense Songs*-ban tapasztaltaktól – példa lehet erre a *The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bo* című vers néhány sora:

„I am tired of living singly, –
On this coast so wild and shingly, –
I’m a weary of my life.”¹²

Utolsó versében (*Incidents in the Life of My Uncle Arly*, 1884), a költő Uncle Arly személyén keresztül ábrázolja élete küzdelmeit (beilleszkedés a viktoriánus társadalomba, élet tartós letelepedés nélkül, stb.), amelyek rendre kudarcba fulladtak. Edward Lear 1888-ban halt meg és senki sem jelent meg a temetésén.¹³

¹⁰ Forrás: Jackie Wullschlager: *Inventing Wonderland. The lives of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*. London, Methuen. 2001.

¹¹ És hipp-hopp, máris fölcihelődtek, / Körbeszőkellték ötször a földet / S ó, volt-e vidámabb pár valaha, / Mint a Kenguru és a Kacsa? (Varró Dániel fordítása. <http://www.holmi.org/2004/09/edward-lear-a-kacsa-es-a-kenguru-varro-daniel-forditasai>)

¹² Belefáradtam az egyedülletbe, ezen a tengerparton, mely oly vad és kavicsos, belefáradtam a saját életembe.

¹³ (Forrás: Wullschlager: *Inventing Wonderland*.)

2.3 The Owl and the Pussy-Cat

Az 1860-as években Lear fontolóra vette, hogy összeházasodik egy régi barátjával, Gussie Bethell-lel (Lord Westbury lányával), de túl félénk volt, hogy szándékáról szót ejtsen. 6 évvel később végül elszánta magát, és meglátogatta Lord Westbury másik lányát, Emmát, akitől tanácsot kért. Emma negatívan állt a frigy gondolatához, sejtetően azért, mert túl nagy volt a társadalmi különbség Edward és Gussie között, így mindent megtett, hogy a házasság ne jöhessen létre. Lear a sikertelen kísérlet után elhajózott Cannes-ba és ott írta meg a *The Owl and the Pussy-Cat* című nonszensz versét (zárójelben a rímképletek betűjele).

1

„*The Owl and the Pussy-Cat went to sea (x)*

In a beautiful pea-green boat, (a)

They took some honey, and plenty of money, (x)

Wrapped up in a five-pound note. (a)

The Owl looked up to the stars above, (x)

And sang to a small guitar, (b)

'O lovely Pussy! O Pussy, my love, (x)

'What a beautiful Pussy you are, (b)

'You are,

'You are!

'What a beautiful Pussy you are!'

2

Pussy said to the Owl, 'You elegant fowl! (x)

'How charmingly sweet you sing! (a)

'O let us be married! too long we have tarried: (x)

'But what shall we do for a ring?' (a)

They sailed away for a year and a day, (x)

To the land where the Bong Tree grows, (b)

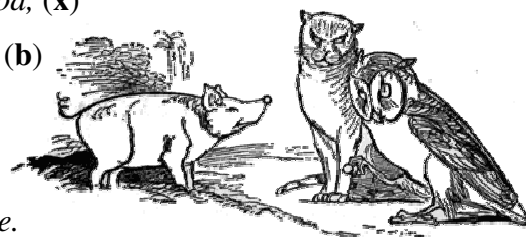
And there in a wood a Piggy-wig stood, (x)

With a ring at the end of his nose, (b)

His nose,

His nose,

With a ring at the end of his nose.



'Dear Pig, are you willing to sell for one shilling (x)

'Your ring?' Said the Piggy, 'I will.' (a)

So they took it away, and were married next day (x)

By the Turkey who lives on the hill. (a)

They dinèd on mince, and slices of quince, (x)

Which they ate with a runcible spoon; (b)

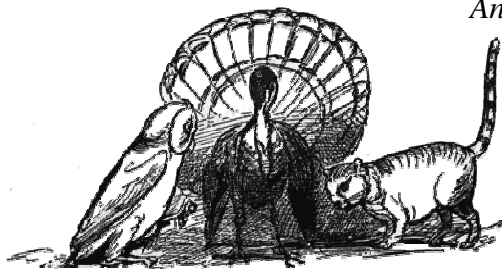
And hand in hand, on the edge of the sand, (x)

They danced by the light of the moon, (b)

The moon,

The moon,

They danced by the light of the moon." ¹⁴



Minden versszakot három kisebb egységre bonthatunk (4+4+3 sor), a két 4+4-es sor a végrímeket tekintve félrímekből áll. A 2. és 3. versszak minden x – azaz végrím nélküli – sorában belső rím található (pl.: owl-fowl, wood-stood, mince-quince, hand-sand, stb.).

A 8. és a 11. sor szerkezete minden versszakban megegyezik, amit kiemelésként is értelmezhetünk: a szerző a számára jelentősebb mondanivalóval bíró szövegrészeket megerősíti – a cica szépségét, a malacot a gyűrűvel az orrában, valamint a vers idillikus záróképét, amint a pár a hold fényében táncol.

A mű szereplői: a bagoly, a cica, a malac és a pulyka, valamint a narrátor, a versszakok a történetet három nagyobb egységre bontják. Az első rész *in medias res* kezdődik: nem tudjuk, hol ismerkedett meg a bagoly és cica, azt sem, honnan és miért hajóznak el a borsózöld színű csónakban, de a szövegkörnyezetből kiderül, hogy a bagoly épp szerenádöt ad elő a gitárján, amelyben a cica szépségét magasztalja. A 2. versszak során a pár úgy dönt, hogy összeházasodik, viszont van egy gond: még nincs gyűrűjük. Egy évig hajóznak, majd kikötnek a „bong fánál” (fikció, Edward Lear ötlete), ahol a malac orrában megtalálják a tökéletes gyűrűt. A történet befejezésekképpen a pulyka összeadja a párt, akik birsalmát esznek „kanál-villájukkal” és kéz a kézben táncolnak a holdfényben.

Beatrix Potter a *The Tale of Little Pig Robinson*-ban megírja a versben megjelenő malac történetét,¹⁵ de a költő is úgy érezte, hogy a „mese” itt nem érhet véget. A folytatás már csak

¹⁴ Edward Lear: *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*. London, Robert John Bush, 1871.

¹⁵ Beatrix Potter: *The Tale of Little Pig Robinson*. London: Frederick Warne & Co., 1930.
(http://www.childrensbooksonline.org/Tale_of_Little_Pig_Robinson/index.htm)

posztumusz jelent meg 1938-ban, *The Children of the Owl and the Pussy Cat* címmel. A költeményt Lear nem fejezte be teljesen, a műből csak töredékek maradtak fenn, de ezekből is tökéletesen összeáll a történet: a gyerekek édesanyja (a cica) egy tragikus balesetben – feltehetőleg – elhunyt (leesett egy szikláról és soha többé nem látta senki). A bagoly ezt nehezen viselte, de mindig, amikor egy csillag felbukkan az égen, eljátszik egy dalt „azon a régi gitáron”.

A *The Owl and the Pussy-Cat* több magyar író fordításában is megjelent.¹⁶ Hajnal Anna fordítása a következő:

*A bagoly és a cica*¹⁷

<i>A bagoly s a cicuska tengerre szállt egy borsózöld ladikon, kisüveg méz, nagy zsák csupa pénz, elvitték ami vagyon! Óh, csillagok, nézzetek le ránk! – zengett a bagoly s a gitár – óh, drága cicuskám! óh cicababám! a legszebb vagy igazán! cicám, cicám! a legszebb vagy igazán!</i>	<i>Cica szól: óh bagoly, nálad szebb nincs sehol! ily bűvösen ki énekel?! óh légy te a párom! be régen is várom! de jegygyűrű! jegygyűrű! kell! S a nagy vízen végig, egy évig, s egy hétig, oda hol a Bong-fa nő, s ahol mély a vadon, egy vadmalacon meglelték azt ami fő a fő a fő! az orrán a gyűrű a fő!</i>	<i>Drága, szép malacunk! egy tallért adunk! a gyűrűdet adod? – Adom! – Megeskette hát a Pulykabarát a csudapárt a napon. Csibehús az ebéd, s birsalma elég, s bár kanaluk csorba volt, kéz-kézben ők, boldog szeretők táncoltak míg sütött a hold, a hold, a hold! táncoltak míg sütött a hold!</i> ¹³
--	---	---

¹⁶ A Mellékletekben Varró Dániel fordítása is megtalálható.

¹⁷ Hajnal Anna: *Kölcsönkenyér*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1968. 198. oldal.

3. Stravinsky szerializmusa

Igor Stravinsky nem helyeselte az atonális zene „egyeduralmát” és Schönberget sem szerette – igaz, az ellenszenv kölcsönös volt.¹⁸ Barátja, Robert Craft mégis elérte, hogy a zeneszerző az 1950-es évektől tanulmányozni kezdje a dodekafónia és a szerializmus kompozíciós elveit, melyek bizonyos szempontból közel álltak hozzá, hiszen a szigorú formai és szerkesztési szabályokhoz mindig is ragaszkodott. (Jean Cocteau ezt már korábban, az 1910-es években felfedezte, amikor azt nyilatkozta, hogy Stravinsky „zeneszerzői kellékei (hajlamai) egy sebészorvos gondosan elrendezett s tisztán tartott műszertáskájához és annak mikénti használatához hasonlítanak, mert muzsikusi munkáját nagyszerű kalkulációval végzi el...”¹⁹) A II. bécsi iskola zeneszerzői közül Stravinsky Webernt értékelte legtöbbször, akiről így nyilatkozott: „Szüntelen pünkösdi ünnep ő mindazok számára, akik hisznek a zenében.”²⁰

Az 1950-es évtizedben alakult ki Stravinsky „szeriális korszaka”, melyre azonban nem mindig jellemző a komponálási elvek szigorú követése: az ekkor keletkezett művekben megfigyelhetők kadenciális jelenségek, előfordul (főként az időszak elején született darabokban) hármashangzatok alkalmazása és gyakori a zeneszerzőre jellemző, de a szeriális kompozíciós módhoz nem illeszkedő ritmusképletek (pl. a szinkópa) használata.

A stíluskorszakhoz tartozó első alkotás az 1952-ben keletkezett *Szeptett*, melyet a *Three Songs from William Shakespeare* (1953), majd egy nagyobb terjedelmű kompozíció, az 1954-ben bemutatott *Canticum sacrum* követett.

A tonális és a szeriális elvek szintézisére tett kísérlet az *Agon*²¹ című 1957-es balettban jól megfigyelhető: maga a zeneszerző is elismerte, hogy ugyanolyan kontrapunktikus stílusban komponál a szeriális kereteken belül, mint azelőtt, és belső hallása is „harmonikus” jellegű maradt. Az 1959-ben írt *Threni* a komponista egyik legnagyobb szabású műve, melynek latin szövege Jeremiás próféta siralmaiból készült s tételei szigorúan követik a szeriális szerkesztésmód szabályait.

1963-ban John F. Kennedy, az USA 35. elnökét (máig tisztázatlan körülmények között) merénylet áldozata lett. Stravinsky az *Elegy for J. F. K.*-val (1964) tiltakozni próbált: úgy gondolta, hogy az eseményeket túl hamar elfelejtették.²² A zeneszerző előbb az általa

¹⁸ Schönberg *Három szatíra* című kórusművében (op. 28) például Stravinskyt gúnyolja (a szöveg a zeneszerző *Der neue Klassizismus* című versének átvétele, ahol Stravinsky „der kleine Modernsky” néven szerepel).

¹⁹ Fábrián László: *Igor Sztravinszkij*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1963, 190. oldal.

²⁰ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*, 282. oldal.

²¹ Görögül küzdelmet, versenyt jelent.

²² Craft – Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*, 248. oldal.

megkomponált dallamtöredékeket kapcsolta össze, csak ezután „találta meg” a bennük rejlő szeriális képleteket.

A *Requiem Canticles* (1965–'66) 15 perces kompozíció, amelyet alkotója „mini-Requiemnek” nevez.²³ A mű „hangközképletekből” keletkezett, melyeket Stravinsky ellenpontoszó formákká szélesített ki. A darabban szereplő kettős szériák gondolata már az első zenei mondat befejeztével kialakult a komponálás folyamata során.

Érdekességgként említhető, hogy élete végső alkotói korszakában a zeneszerző többször járt Magyarországon, utoljára 1963-ban, amikor szerzői estjén a *Zsoltárszimfóniát* is vezényelte. Igor Stravinsky hosszas betegeskedés után 1971-ben hunyt el New Yorkban, kívánságát teljesítve Velencében temették el, Gyagilev sírjától nem messze.²⁴ Utolsó befejezett alkotása a *The Owl and the Pussy-Cat*.



(A kép 2008-ban készült.)

²³ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*, 400. oldal.

²⁴ Körber Tivadar: *Az európai zene története a középkortól a 20. századig*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 66. oldal.

3.1 Az utolsó befejezett kompozíció

Az 1956 és 1966 közötti időszakban keletkezett dalt a zeneszerző feleségének, Verának (1888–1982) ajánlotta, a művet 1967-ben adta ki a Boosey & Hawkes (Craft szerint ez volt az első olyan angol nyelvű költemény, melyet Vera szívesen tanult meg).²⁵ A *The Owl and the Pussy-Cat* szoprán szólóra és zongorára íródott, bemutatója 1966. október 31-én, Los Angeles-ben volt, Peggy Bonini és Ingold Dahl előadásában.

Craft könyvéből megtudhatjuk, hogy a zeneszerző először a ritmust jegyezte le, ezután társított hangmagasságokat hozzá, melyeket később tizenkét fokú sorrá fejlesztett.²⁶ Az 1. kottapéldán látható, hogy a műnek nincs ütemmutatója, így a szöveg eredeti ritmikája könnyebben érvényesülhet – s bár a dal énekszólámára valóban a vers lüktetéséből adódó 2x3/8-os tagolás a leginkább jellemző, a folyamatot néha „hemiola-érzetet” keltő megoldások szakítják meg (már kezdetben, az „In a...” szövegrész kiemelésekor feltűnik, hogy zene ilyenkor nem követi szükségszerűen az adott mondat valódi hangsúlyait).

M. M. ♩ = 140 (circa)

Canto

The Owl and the Pus - sy - Cat

Piano

sempre molto p

went to sea In a beau - ti - ful pea - green boat,

7

1. kottapélda: a dal kezdete

²⁵ Eric Walter White: *Stravinsky: The Composer and his Works*. Berkeley and Los Angeles, The University of California Press, 1979 (cop. 1966). 543. oldal.

²⁶ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*, 400. oldal.

A műben (a szünetjeleket nem számítva) mindössze négy ritmusképlet található: negyed, nyolcad, pontozott nyolcad és pontozott negyed, melyek átkötött formában is megjelenhetnek. (2. kottapélda – ütemszám híján a példáknál a mellékelt kotta oldal- és sorszáma szerepel.)

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of three staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "What a beau - ti - ful Pus - sy you are, You are, You are! What a beau - ti - ful Pus - sy you are!" The score includes various rhythmic patterns such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes, as well as rests and ties. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures.

2. kottapélda: a dal jellemző ritmusképletei

(3. oldal, 1–2. sor [a továbbiakban: oldalszám / kottasor száma])

Az énekszólam túlnyomó része szillabikus, az ettől való eltérés egyaránt kiemelhet „fontos” és „lényegtelen” közölnivalót (például: „By the *Turkey* who *lives* on the hill” – hangsúlyozza az új szereplő bemutatását, ugyanakkor az „él” szót is), valamint speciális karaktert ábrázolhat, mint a bagoly szerénájánál. (3. kottapélda)



3. kottapéllda: néhány eltérés a szillabikus énekmódtól (6. / 3, ill. 2. / 4)

A (végig *unisono* játszó) zongoraszólam ritmikájában markánsan különbözik az énektől – ez főként a darab elején szembetűnő, ahol a hangszer jó ideig szinte kizárólagosan negyedeket játszik. Így, noha a megszólaltatott hangok egyeznek az énekszólammal, a zongora önálló zenei *personát* hoz létre (lásd az 1. kottapéldát).²⁷ Mégis ettől a furcsa aszimmetriától válik egésszé a mű: a két, legtöbbször eltérő ritmusú, de azonos hangzású szólam egyidejű különbözősége és azonossága a zene folyamata során a hallgatóban valamiféle „se veled, se nélküled” érzést keltve olvad össze.

A dal szerkezeti elemzésében a ritmusértékek megfigyeléséhez hasonlóan alapvető fontosságú a Stravinsky által használt zenei sorok vizsgálata. Az 1. ábrán látható a műben előforduló alapsor (vastagított betűtípussal) míg a táblázatot lefelé olvasva annak lehetséges 11 variánsa (kisszekund-lépésenként). Jobbról balra haladva olvashatók a rákfordítások, melyekkel a variációk száma 24-re emelkedik (a könnyebb áttekinthetőség végett a hangneveket az ábrákon nagybetűk jelzik, így ez a jelölésmód kerül a folyó szövegbe is). A 2. ábra az alapsor tükörfordítását, valamint a kisszekund-lépésekkel elérhető összes variációt ábrázolja, jobbról balra a ráktükör olvasható – a lehetőségek száma így összesen 48. (Mivel a műben a D és a Gisz hangról kezdődő variáns egyaránt megszólal, mindkettő ki lett emelve.)

²⁷ A zenei szereplőt jelölő *persona* az ókori színjátszásban használt maszk nevéből került a jungi lélektanba, majd az irodalomelméletbe – a zenére elsők között Edward T. Cone vonatkoztatta, *The Composer's Voice* című könyvében (Berkeley: University of Carolina Press, 1974.).

1. ábra: az alapsor és lehetséges variánsai

Alapsor →

← Rákfordítás

D	E	H	C#	A#	G#	G	A	C	D#	F#	F
D#	F	C	D	H	A	G#	A#	C#	E	G	F#
E	F#	C#	D#	C	A#	A	H	D	F	G#	G
F	G	D	E	C#	H	A#	C	D#	F#	A	G#
F#	G#	D#	F	D	C	H	C#	E	G	A#	A
G	A	E	F#	D#	C#	C	D	F	G#	H	A#
G#	A#	F	G	E	D	C#	D#	F#	A	C	H
A	H	F#	G#	F	D#	D	E	G	A#	C#	C
A#	C	G	A	F#	E	D#	F	G#	H	D	C#
H	C#	G#	A#	G	F	E	F#	A	C	D#	D
C	D	A	H	G#	F#	F	G	A#	C#	E	D#
C#	D#	A#	C	A	G	F#	G#	H	D	F	E

2. ábra: tükör- és ráktükör-fordítás, a variánsokkal

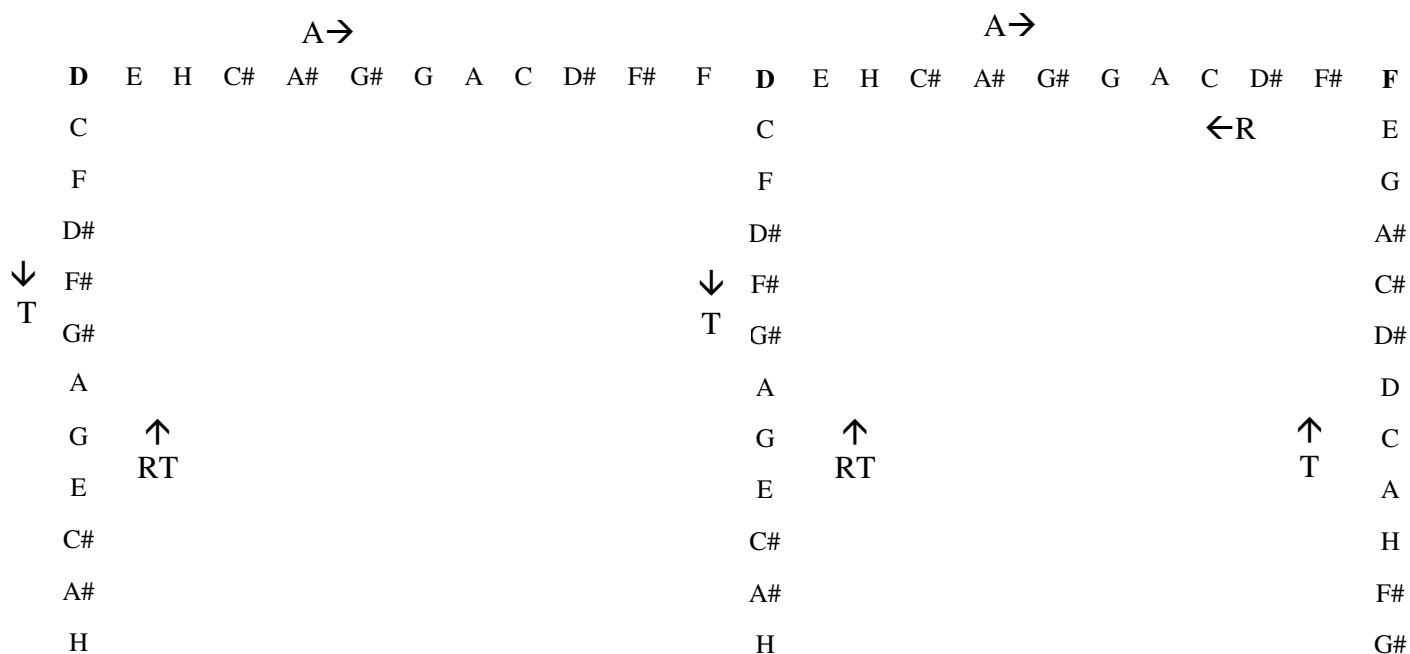
Tükör →

← Ráktükör

D	C	F	D#	F#	G#	A	G	E	C#	A#	H
D#	C#	F#	E	G	A	A#	G#	F	D	H	C
E	D	G	F	G#	A#	H	A	F#	D#	C	C#
F	D#	G#	F#	A	H	C	A#	G	E	C#	D
F#	E	A	G	A#	C	C#	H	G#	F	D	D#
G	F	A#	G#	H	C#	D	C	A	F#	D#	E
G#	F#	H	A	C	D	D#	C#	A#	G	E	F
A	G	C	A#	C#	D#	E	D	H	G#	F	F#
A#	G#	C#	H	D	E	F	D#	C	A	F#	G
H	A	D	C	D#	F	F#	E	C#	A#	G	G#
C	A#	D#	C#	E	F#	G	F	D	H	G#	A
C#	H	E	D	F	G	G#	F#	D#	C	A	A#

A 3. és 4. ábra a dalban előforduló sorok kapcsolódását, illetve megjelenésük gyakoriságát ábrázolja.

3. ábra: a sorok összekapcsolódása (A: alapsor, T: tükör, R: rák, RT: ráktükör)



4. ábra: az egyes sor-variánsok előfordulása a dalban

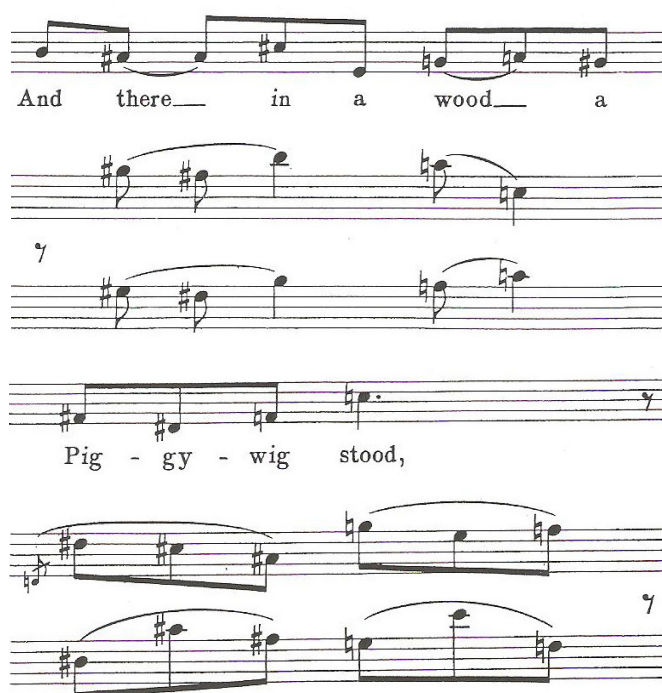
	Alapsor	Rák	Tükör (D-ról)	Tükör (Gisz-ról)	Ráktükör
Zongora	5	4	1	1	2
Ének	4	0	7	0	5

Stravinsky a sorok egyes hangjait időnként megismétli (lásd az 1. kottapéldát), de előfordul, hogy 12 helyett csak 10 hang szólal meg. A sorok egymásba is torlódhatnak, ekkor az utolsó (vagy az utolsó 2) hang egyben a következő sor első (vagy első 2) hangja. A példán az utolsó D hang az előző sor befejező, valamint a következő sor első hangja. (4. kottapélda)



4. kottapélda: kivételes sorszerkesztések (2. / 3)

A tükörfordítás hetedik variációja a 4. oldal 4. sorától jelenik meg a zongoraszólamban – itt (már a következő oldal elején) figyelhető meg egy előke is, amely a hangszer szólamában a sor 12. hangját adja. (5. kottapélda) Ez a D hang az énekszólamból hiányzik, csak a következő sor kezdőhangjaként jelenik meg.



5. kottapélda: a tükörfordítás hetedik variációja és az előke megjelenése

A dal formai szerkezetét a sorok mellett természetesen az egyes versszakok is tagolják: az ének- és a hangszeres szólamban mindhárom versszak kezdetekor egyaránt az alapsor jelenik meg (2. versszak: 4. oldal, 3. sor; 3. versszak: 6. / 3 – a két szólam emellett a 7. oldal 3–4. kottasorától, a „they dined on mince” szövegrésztől kezdődően is együtt szólaltatja meg az alapsort).

Formaalkotó szerepet kap a D hang is: ez a mű első és utolsó hangja mind az ének, mind a zongora szólamában, emellett mindhárom versszak D-n kezdődik, és a hangszeres szólamban mindegyik versszak ezen a hangon is végződik.

További érdekességként említhetők a – főként hangismétlések által létrejött – tonális hatást keltő részletek. Ezek közül a legjellegzetesebb a 3. oldal 3–4. kottasorában hangzik el: itt az ének D-E-H dallama, melyet a zongora Cisz-szel egészít ki, szinte E-dúr jelleget ad a zenének, amit tovább erősít a két szólam *unisono* („domináns”) H-megállása. (6. kottapélda) Azonos hangok egyidejű megszólalása többször is előfordul a mű során, akár 3 különböző oktávban (1. oldal / 1. kottasor, ill. 2. oldal / 2 vagy 3. oldal / 2, 4. oldal / 2-3-4, 5. oldal / 4), ez szintén gyengíti a tizenkétfokúság érzetét.

6. kottapélda: rövid, tonális jellegű részlet (3. / 3-4)

Végül megjegyzendő, hogy a (zongora *unisono* játékmódja miatt) gyakorlatilag kétszólamú dal „akkordnélkülisége”, valamint az ének- és a hangszeres szólam „ál-imitációs” jellege miatt a hallgatóban különös, kissé elidegenítő érzést okoz – ugyanakkor (talán a versből visszasugárzó gyerekes egyszerűsége és szinte megszakítatlan, dinamikai kontrasztot nélkülöző „folyondársága” okán) megnyugvást is kelt. A bagoly és a cica története Stravinsky utolsó befejezett kompozíciója, mely – a zeneszerző szavai szerint – a *Requiem Canticles* megírása után tett „megkönnyebbült zenei sóhajtás”.²⁸

²⁸ Craft – Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás.* 400. oldal.

3.2 Zene és szöveg kapcsolata – néhány szimbólum értelmezése

Edward Lear 16 éves korától kezdve ornitológusként is dolgozott, így mind költészetében, mind festészetében előszeretettel elevenített meg madarakat: a *Laughable Lyrics*-ben a „Pelikán kórust”, de a *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*-ben a Pipple-popple tó 7 családja közt is megtalálhatjuk őket (papagájok, gólyák, libák, baglyok). A *The Owl and the Pussy-Cat*-ben a költő valószínűleg a bagollyal azonosítja magát, ami a tudás közvetítőjének szerepét is jelentheti.

A bagoly és a cica története a költő Gussie Bethell-el tervezett házasságának meghiúsulása után keletkezett – talán Gussie a cica, akit a bagoly próbál meghódítani a borsózöld csónakon hajózva, egy dal kíséretében, míg a tengeri utazás motívumát Lear útjával azonosíthatjuk, amikor a sikertelen eljegyzés után Cannes-ba hajózott.

Lear tudta, hogy Gussie-val a társadalmi különbségekből adódóan nem illenek össze, akárcsak a bagoly és a cica, vagy egy másik versében a kacska és a kenguru, de lelke mélyén mégis bízhatott a két világ összeegyeztethetőségében. Vágyaiban arra is képes lett volna, hogy megszökjön oda, ahol boldogan élhetnek (nem számít, hogy nincs pénzük, úgymint találnának egy olyan malacot, aki „egy shillingért” odaadná boldogságuk zálogát: az orrában lévő karikát).

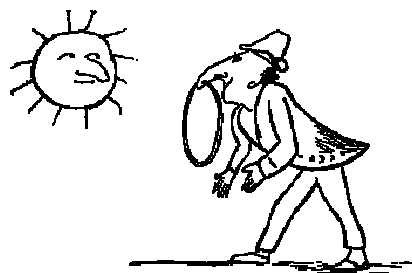
Stravinsky művében a 2. oldal utolsó sorától jelenik meg a bagoly vallomása, a 3. oldal 3. sorától a cica válasza. Összehasonlítva a két megszólalást, megfigyelhető, hogy a „szerenádban” a zeneszerző három, a válasznál csak egy dallami átkötést alkalmazott (igaz, ez a „sweet” szónál szerepel) – a jellemzően szillabikus dalban ettől az előbbi rész lényegesen érzelmesebb hatást kelt. Mindez megerősítheti Lear gondolatait: a bagoly önzetlen érzéseit közvetíti a cica felé, de az csak illedelmesen megdicséri az éneket, majd szinte követelőzően a házasságra tereli a szót és hibáztatja a baglyot, hogy túl sokat késlekedtek ezzel („too long we have tarried”) – ahogy Lear is azt gondolta, hogy túl sokáig késlekedett Gussie kezének megkérésével.

A költemény minden versszakában található ismétlés:

'What a beautiful Pussy you are,	With a ring at the end of his nose,	They danced by the light of the moon,
'You are,	His nose,	The moon,
'You are!	His nose,	The moon,
'What a beautiful Pussy you are!'	With a ring at the end of his nose.	They danced by the light of the moon.

A dal énekszólamában a „They danced by the light of the moon” szöveg ismétlése (8. oldal 3–4. kottasor) teljesen, a „What a beautiful Pussy you are” (4 / 1–2) esetében az első két hang kivételével azonos az előzővel, míg a 2. versszak ismétlésénél („With a ring at the end of his nose”, 6. / 2–3) nemcsak a hangok nem egyeznek, de a két részlet két különböző sor hangjait használja. Ebből kiindulva feltételezhető, hogy a zeneszerző az első versszak meghitt vallomását és az utolsó versszak boldog záróképét akarta zeneileg is megerősíteni.

Edward Lear „orr-problémája” számtalan versében a mű középpontjába kerül. Az 1846-os *A Book of Nonsense*-ben megjelenik egy férfi hihetetlenül hosszú orral, egy másik,

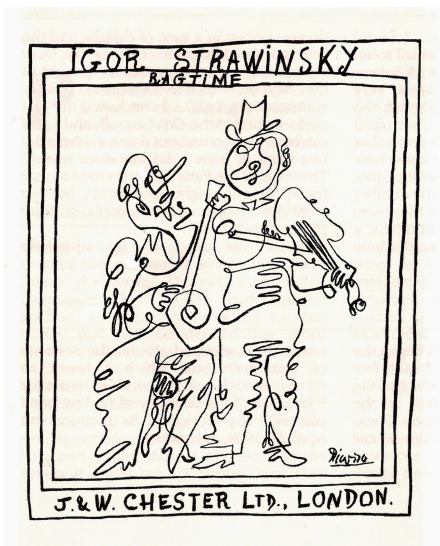


akinek a madarak is megpihenhetnének az orrán, és egy következő, aki egy hatalmas karikával szépítette meg az orrát. Az 1877-ben kiadott *Laughable Lyrics*-ben szerepel Dong, akinek világít az orra, Pobble, aki becsomagolta az orrát, – és a malac, akinek az orrában levő karika lesz a pár eljegyzési gyűrűje (*The Owl and the Pussy-Cat*). Utóbbi példában a nem kívánatos érzékszerv létezése mégsem hasztalan, hiszen a frigy beteljesedése csak „általa” lehetséges. Talán erre is reflektált Stravinsky, aki a versbeli „his nose” ismételt elhangzásakor (6. oldal 2. kottasor) a két szövegrészt kis decima ugrással kapcsolta össze, mely az énekszólamban máshol nem fordul elő.



4. A mű „továbbgondolása”

Stravinsky életének két korszakában is foglalkozott a jazz-zenével. 1918 októberében kezdte el a *Ragtime tizenegy hangszerre* komponálását, melynek apparátusában zongora helyett cimbalom szerepel. (Ez valószínűleg annak tudható be, hogy két évvel korábban, Genfben Rácz Aladárt hallotta játszani a hangszeren – ezután a zeneszerző maga is beszerzett egy cimbalmot.) Az elkészült mű címlapjának megtervezésére Pablo Picasso kapott felkérést (a



képen a Picasso által tervezett címlap látható.). Egy évvel később írta a *Piano Rag-Music*-ot, amelynek néhány részében nincs metrumjelzés és ütemvonal, így a metrikai kötöttségek nélküli zene „önálló életre kelhet”. Hosszú idő múlva, 1945-ben keletkezett az *Ebony Concerto* Woody Herman jazz-zenekara számára – a mű egyfajta szintézisként, a jazz és a klasszikus zene találkozásaként is értelmezhető.

„A dzsessz egy egészen más közösség, a zenélés merőben más fajtája” – nyilatkozta Stravinsky Craftnak. „Nincs semmi köze a megkomponált zenéhez. [...] A rögtönzésnek megvan a maga, szükségképpen laza és kötetlen „idővilága”, hiszen az igazi improvizáció csakis bizonytalanul körülhatárolt időben bontakozhat ki; [...] sohasem jut sehová (természetesen), mégis megteremti a művészi genezist, melyre minden művészetnek szüksége van.”²⁹

Igor Stravinsky alkotásai és gondolatai inspiráltak arra, hogy megpróbálkozzam a *The Owl and the Pussy-Cat* dallamát jazz-harmóniákkal ellátni – az ötlet onnan is származott, hogy a mű tulajdonképpen kétszólamú, tehát akkordok nem hangzanak fel benne, de a bagoly és a cica nonszensz-világa szintén „ihletet adott” az eltérő stílusok összekombinálásához. Kísérletem célja, hogy kiderüljön: befogadható-e egy szeriális alkotás teljesen más közegben? Az énekszólamot D-tonalításban harmonizáltam, tiszteletben tartva Stravinsky szándékát, mely szerint ez a hang formaépítő szerepet kap. A jazz lételeme az improvizáció ahol a harmóniamenetek formálását a pillanatnyi érzések, impressziók határozzák meg – így a dolgozathoz csatolt vázlatban (lásd a Mellékletek között) csak az eredeti dallamot és a harmonizálás kiindulópontjaként szolgáló néhány akkordot közlöm, míg a teljes improvizációs folyamat az élő előadásban valósulhat majd meg.

²⁹ Craft – Stravinsky, Igor: *Beszélgetések. Válogatás*, 362. oldal.

5. Összegzés

Ahogy a Bevezetésben utaltam rá, a dolgozat egyéves kutatómunka eredménye. Megírásával egyrészt összefoglaltam a nonszensz költészet, különösen Edward Lear versei kapcsán tett megfigyeléseimet, másrészt megpróbáltam Stravinsky utolsó befejezett művét jobban megismerni és megismertetni.

Kísérletet tettem a dal énekszólamának jazz-harmóniákkal való „újraértelmezésére” is, ám erre, a műfaj improvizatív jellege miatt, írásban csak utalhattam – a zenei rögtönzést a prezentáció során tudom bemutatni.

A két azonos című alkotás mélyebb megismerése több felismeréshez is vezetett. Ezek közül a munka megkezdésekor tett megállapítás természetesen továbbra is érvényes: úgy tűnik, Magyarországon Lear verseinek és Stravinsky szeriális kompozíciónak világa egyaránt kevésbé ismert, ezért a zenészek és az irodalmárok számára is feladatot jelenthet a költő, illetve az alkotókorszak további népszerűsítése.

Az újabb felismerések is ebből fakadtak: el kell mélyedni a látszólag egyszerű mondanivalót hordozó, „ártatlan” gyerekversekben ahhoz, hogy felfedezzük a felszín mögött rejtőző üzeneteket, például a szeretetről és a megnyugvásról, de a félelemről is – és ugyanígy meg kell találni az első hallásra nehezen befogadható, egysíkúnak ható zenében a különlegességet és a zeneszerzői egyéniséget.

Végül a legfontosabb, a korszakok, műfajok, stílusok közötti „átjárhatóság” megfigyelése. A 19. századi költő – aki, mivel érzéseit, vágyait nem fejezhette ki nyíltan, a gyerekkor szürreális világában teremtett magának otthont – egy nagyon sikeres, idős 20. századi zeneszerzőt ihletett meg olyan zenemű írására, amely a szerializmus „elidegenített” stílusát teszi játékosná, kedvelhetővé.

Talán ez is adta a bátorságot, hogy újabb „stíluscsavarral” magam is továbbvigyem a bagoly és a cica történetét.

6. Bibliográfia

- Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley, University of Carolina Press, 1974.
- Craft, Robert – Stravinsky, Igor.
Beszélgetések. Válogatás. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987.
- Fábián László. *Igor Sztravinszkij*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1963.
- Gonda János. *Jazzvilág*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 2004.
- Hajnal Anna. *Kölcsönkenyér*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1968.
- Heyman, Michael Benjamin.
Isles of Boshen: Edward Lear's literary nonsense in context.
Glasgow, University of Glasgow, Faculty of Arts,
Department of English Literature, 1999.
- Körber Tivadar. *Az európai zene története a középkortól a 20. századig*.
Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.
- Lear, Edward. *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*.
London, Robert John Bush, 1871.
- Lear, Edward. *The Owl and the Pussy-Cat*. Varró Dániel fordítása.
<http://www.holmi.org/2004/09/edward-lear-a-bagoly-es-a-cicuska>
- Noakes, Vivien. *Edward Lear; The Life of a Wanderer*.
London, Oxford University Press, 1968.
- Noakes, Vivien. *The painter Edward Lear*. London, David & Charles, 1991.
- Potter, Beatrix. *The Tale of Little Pig Robinson*. London: Frederick Warne & Co., 1930.
http://www.childrensbooksonline.org/Tale_of_Little_Pig_Robinson/index.htm
- Pusztai Ferenc. *Akadémiai magyar értelmező szótár*.
Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008.
- Tigges, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam, Rodopi B.V. 1988.
- Varró Dániel.
„Edward Lear: A kacska és a kenguru”.
<http://www.holmi.org/2004/09/edward-lear-a-kacska-es-a-kenguru-varro-daniel-forditasai>
Holmi. A folyóirat online kiadása. 2004 szeptember.
- Weöres Sándor. *Egybegyűjtött költemények II.*, Budapest, Helikon Kiadó, 2009.
- White, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and his Works*.
Berkeley and Los Angeles, The University of California Press, 1979.
(cop. 1966.)
Magyar fordításban: *Stravinsky: A zeneszerző és művei*.
Budapest, Zeneműkiadó, 1976.
- Wullschlager, Jackie. *Inventing Wonderland. The lives of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*.
London, Methuen. 2001.

7. Mellékletek

I. melléklet: Igor Stravinsky: *The Owl and the Pussy-Cat*. Boosey & Hawkes 19521.

The Owl and the Pussy-Cat

to VERA

Poem by
EDWARD LEAR

IGOR STRAVINSKY
1966

M.M. ♩ = 140 (circa)

Canto

The Owl and the Pus - sy - Cat

Piano *sempre molto p*

went to sea In a beau - ti - ful pea - green boat,

7

They took some ho - ney, and plen - ty of mo - ney, Wrapped

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 140 (circa)'. The piano part is marked 'sempre molto p'. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into three systems. The first system contains the first line of the poem. The second system contains the second line. The third system contains the third line. The piano part features a steady accompaniment of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

up in a five - - pound note. —

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "up in a five - - pound note. —". The bottom two staves are piano accompaniment, with the left hand in the bass clef and the right hand in the treble clef. Both hands play a series of chords, primarily triads, in a steady rhythm.

The Owl looked up to the stars a - bove, —

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "The Owl looked up to the stars a - bove, —". The bottom two staves are piano accompaniment, with the left hand in the bass clef and the right hand in the treble clef. Both hands play a series of chords, primarily triads, in a steady rhythm.

And sang to a small gui - tar, —

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "And sang to a small gui - tar, —". The bottom two staves are piano accompaniment, with the left hand in the bass clef and the right hand in the treble clef. Both hands play a series of chords, primarily triads, in a steady rhythm.

"O love - ly Pus - sy, O Pus - sy, my love, —

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "'O love - ly Pus - sy, O Pus - sy, my love, —". The bottom two staves are piano accompaniment, with the left hand in the bass clef and the right hand in the treble clef. Both hands play a series of chords, primarily triads, in a steady rhythm.

What a beau - ti - ful Pus - sy you are, You are,

You are! What a beau - ti - ful Pus - sy you are!"

Pus - sy said to the Owl, "You e - le - gant

fowl! How charm - ing - ly sweet you sing! Oh let us be

mar - ried! too long we have tar - ried But

what shall we do for a ring?" They sailed a - way

for a year and a day, To the land where the

Bong - tree grows, - And there - in a wood - a

Pig - gy - wig stood, With a ring at the

The first system of musical notation consists of a vocal line and two piano accompaniment lines. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody for 'Pig - gy - wig stood,' is written on a single staff, followed by a whole rest. The piano accompaniment features a left hand with a treble clef and a right hand with an alto clef, both in the key of F#. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a series of chords in the right hand.

end of his nose, His nose, His nose, With a

The second system of musical notation continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody for 'end of his nose, His nose, His nose, With a' is written on a single staff, followed by a whole rest. The piano accompaniment features a left hand with a treble clef and a right hand with an alto clef, both in the key of F#. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a series of chords in the right hand.

ring at the end of his nose. "Dear Pig, are you

The third system of musical notation continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody for 'ring at the end of his nose. "Dear Pig, are you' is written on a single staff, followed by a whole rest. The piano accompaniment features a left hand with a treble clef and a right hand with an alto clef, both in the key of F#. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a series of chords in the right hand.

will - ing to sell for one shill - ing Your ring?"

The fourth system of musical notation continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody for 'will - ing to sell for one shill - ing Your ring?' is written on a single staff, followed by a whole rest. The piano accompaniment features a left hand with a treble clef and a right hand with an alto clef, both in the key of F#. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a series of chords in the right hand.

Said the Pig - gy, "I will!" So they

took it a - way, and were mar - ried next day By the

Tur - key who lives on the hill. They dined on

mince, and sli - ces of quince, Which they ate with a

run - ci - ble spoon; And hand in hand,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'run - ci - ble spoon;' and 'And hand in hand,'. The second and third staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The vocal line has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

on the edge of the sand, They danced by the

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'on the edge of the sand, They danced by the'. The second and third staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

light of the moon, The moon, The moon,

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'light of the moon, The moon, The moon,'. The second and third staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

They danced by the light of the moon.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'They danced by the light of the moon.' and a final double bar line. The second and third staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

II. melléklet: részlet a Stravinsky-dalhoz tervezett jazz-improvizációból

(az első versszak énekszólama, akkordjelzésekkel)

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff contains a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Below the first measure, the chord $D\Delta 9 11 \#13$ is written. Below the second measure, the chord $A7$ is written. The second staff continues the melody. Below the first measure, the chord $E\Delta 9 \text{don}^7$ is written. Below the second measure, the chord $A7$ is written. Below the third measure, the chord $F\#7 \Delta 11$ is written. The notation is handwritten and appears to be a student exercise or a personal sketch.

III. melléklet: Edward Lear: *The Owl and the Pussy-Cat* (Varró Dániel fordítása)

Edward Lear

A BAGOLY ÉS A CICUSKA

A Bagoly és a Cicuska tengerre kelt,
Bárkájuk borsószínű csónak,
Volt pénzüik elég, s kicsi málnazselét
Is tettek el útravalónak.

A Bagoly pici lantja dalolt pönögőn,
Fölötte a csillagos ég:
„Ó gyöngé Cicus! Cicus, én szeretőm,
Szép vagy te, Cicuska, de szép,
De szép,
De szép!
Szép vagy te, Cicuska, de szép!”

És szólt a Cicus: „Daliás madaram,
Te bűvös dalolású Bagoly,
Ó, keljünk egybe minél hamarabb,
De hol lelni ma gyűrűre, hol?”
Egy nap meg egy évig eveztek a révig,
S hol a Bimm-fák erdeje sűrű,
Egy Kismalac orra túrt éppen a porba,
S ott fénylett rajta a gyűrű,
A gyűrű,
A gyűrű,
Ott fénylett rajta a gyűrű.

„Ó, drága Malacka, a gyűrűdet addsa!”
És szólt a Malac: „Szívesen.”
Vitték föl a hegyre, s már keltek is egybe
A Pulyka előtt a hegyen.
Belakott a vegyestálból a jegyespár,
A Cicus a Bagolyba karolt,
S táncoltak az éji homok pereméig,
Frigyüket beragyogta a hold.
A hold,
A hold,
Frigyüket beragyogta a hold.