

Apagyai Alexandra:
Igor Sztravinszkij: *Tavaszi áldozat* – a mű keletkezése és elemzése

TARTALOM

Előszó.....	2
Bevezetés.....	2
Előzmények: a <i>Sacre</i> keletkezése.....	4
„Egy ember a világhír előestéjén”	5
Az ötlet és kivitelezése	7
„Fájdalmas incidensek”	8
Botrány a bemutatón	11
Az új koreográfia és „a zene maga”	14
A <i>Sacre du printemps</i> zenéjéről: néhány elemzési szempont bemutatása	17
A <i>Sacre</i> zenekara	18
A népdal szerepe	19
A mottó-akkord megszületése	22
Tonális vagy atonális zene?	24
A disszonancia és konszonancia sajátosságai.....	28
Arnold Whittall felvetései	28
Konklúzió	31
Irodalomjegyzék	33
Internetes források	35

ELŐSZÓ

Az alább olvasható tanulmány az ELTE BTK Zenei Tanszékén írt záródolgozat változata, mely a Parlando olvasói számára készült.¹

Témámmal kapcsolatban nem állt rendelkezésre megfelelő mennyiségű magyar szakirodalom, így munkám során nagyrészt angol nyelvű forrásokat használtam, ezért alkalmaztam a hivatkozásoknál az angol nyelvterületen használt formátumot. Dolgozatomban az orosz nevek írásmódját illetően minden esetben a hagyományos magyarosított formát alkalmaztam. A mű címének többféle változata és fordítása ismert, én magyar megfelelőként a „*Tavaszi áldozat*”-ot választottam, de néhány esetben a „*Le Sacre du printemps*”-t, illetve annak rövidített formáját (*Sacre*) használtam szinonimaként (a tételcímek az Előjáték kivételével idézőjelben szerepelnek). A mű elemzésével foglalkozó részben – a könnyebb áttekinthetőség érdekében – az idézett zenetörténészek nevét kiemeltem.

BEVEZETÉS

Igor Sztavinszkij fiatal és ismeretlen zeneszerző volt, amikor Szergej Gyagilev impresszárió megbízta, hogy komponáljon műveket az Orosz Balett számára. (A *Sacre du printemps* volt a harmadik ilyen típusú feladat, a *Tűzmadár* és *Petruska* sikerei után.) A mű háttérében lévő koncepciót – melyet Nicholas Roerich² dolgozott ki Sztavinszkij ötlete alapján – a „Jelenetek a pogány Oroszországból” alcím sugallja: a forgatókönyv szerint különböző, a tavasz eljövételét ünneplő primitív rituálék után áldozatként kiválasztásra kerül egy fiatal lány, aki a halálba táncolja magát. Az eredeti változat első előadásainak vegyes kritikai fogadtatása, valamint egy rövid londoni körút után a balettet az 1920-as évekig nem adták elő, ekkor a Léonide Massine³ által készített koreográfia vette át a Vaclav Nizsinszkij-féle koncepció helyét. Massine alkotása számos újító produkciónak volt előfutára, amelyek világszerte elismerést szereztek a műnek. Az 1980-as években Nizsinszkij

¹ A záródolgozat témavezetője Bodnár Gábor DLA egyetemi docens, tanszékvezető volt.

² Nicholas Roerich orosz festő és filozófus, művészeteket és jogot tanult, érdeklődési köre az irodalomra, filozófiára és régészetre is kiterjedt. Az ósláv kutatások szakértőjeként nagy segítséget nyújtott Sztavinszkijnek a *Tavaszi áldozat* forgatókönyvének kidolgozásában, valamint a táncosok jelmezeit és a színpadi díszleteket is ő készítette.

³ Léonide Massine, orosz balett-táncos és koreográfus, 1915 és 1921 között a Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett első számú táncosa és koreográfusa.

eredeti, hosszú ideig elveszettnek hitt koreográfiáját a Los Angeles-i Joffrey Balett rekonstruálta.⁴

A *Sacre* keletkezéstörténetének vizsgálatakor ellentmondásokat is találtam a zeneszerző különböző állításai között. Már a mű komponálásának oka sem tűnik egyértelműnek, hiszen Sztravinszkij egy 1920-ban írott cikkben kifejtette, hogy a zenei ötlet volt az elsődleges és csak ehhez társult később a pogány rituálé víziója⁵ – azonban 1936-os önéletrajzi művében pontosan ennek ellenkezőjét állította.⁶ A zeneszerző és egyik fő együttműködő partnere, Nizsinszkij közötti kapcsolat is rendkívül ambivalens volt, Sztravinszkij egyes nyilatkozataiban bírálta, máskor magasztalta a balettmester koreográfusi képességeit⁷ – azonban az ellentmondásokra magyarázatot adhat, hogy Sztravinszkij több különböző stílusban is alkotott, és az egyes korszakok közötti szemléletváltások az addig történt események újraértelmezésére ösztönözhatték.

Eltérő álláspontok fogalmazódtak meg a *Tavaszi áldozattal* foglalkozó egyes elemzésekben is, melyek ebből adódóan igen változatosan mutatják be a művet. Allen Forte elsősorban a hangkészlet problémája érdekelt, és az úgy nevezett „pitch-class set analysis” szemszögéből vizsgálta a *Sacre*-t,⁸ vele ellentétben Pierre Boulez a ritmus hangokkal szembeni felsőbbrendűségére helyezte a hangsúlyt.⁹ Egyes zenetörténészek, például Frederick J. Smith és Eric Walter White felvetése szerint az akkordok megszületésénél egyszerű, véletlenszerű tényezők – például, hogy miképpen „esett kézre” Sztravinszkij számára a zongora billentyűzete – is szerepet játszhattak.¹⁰ Dolgozatomban olyan elemzéseket vizsgálok, melyek, véleményem szerint, közelebb visznek a *Sacre du printemps* lényegéhez. Alapvető probléma az analízis szempontjából a tonalitás vagy atonalitás kérdése, mely

⁴ Fink, Robert. The Rite of Spring and the Forging of a Modern Style. *Journal of the American Musicological Society* 52/2 (Summer 1999), p. 299.

⁵ Hill, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. p. 3.

⁶ Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York, W. W. Norton, 1962. p. 31.

⁷ Hill, p. 109; Stravinsky, pp. 40-41.

⁸ Forte, Allen. *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New York, Yale University Press, 1978.

⁹ Boulez, Pierre. 'Stravinsky Demeure'. First published in *Musique Russe*, I, Paris 1953. (Translated by Herbert Weinstock as 'Stravinsky Remains' in *Notes of an Apprenticeship*, New York, Knopf, 1968. pp. 72-145.)

¹⁰ Smith, Frederick J. *The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music*. New York, Gordon and Breach, 1979. p. 44; White, Eric Walter. *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Fordította: Révész Dorrit. Budapest, Zeneműkiadó, 1976. p. 189.

megosztja a kutatókat: Lawrence Morton és Richard Taruskin például amellett érvel, hogy a mű struktúrája és harmóniai bázisa a népi forrásból származó modalitáson alapul,¹¹ ezzel szemben áll Allen Forte meggyőződése, miszerint a legfontosabb zenei történések és jellegzetességek tekintetében a *Sacre* atonális.¹² Arnold Whittall a disszonancia és konszonancia kapcsolatának vizsgálatára helyezte a hangsúlyt elemzésében, ugyanakkor szerinte a *Tavaszi áldozat* disszonanciái teljesen másképpen értelmezendők, mint a tonális zenében előforduló disszonanciák.¹³ Célom az, hogy a különböző elméletek egymás mellé helyezésével és összevetésével minél átfogóbb képet alkossak a műről.

ELŐZMÉNYEK: A SACRE KELETKEZÉSE

Igor Sztravinszkij egész gyermekkorát meghatározta a művészetek, különösen a zene közelsége. Édesapja révén – aki a pétervári Cári Opera kiváló basszistája volt – már fiatalon alkalma nyílt megismerkedni az akkori művészvilággal. Gyakran hallgatta apját gyakorlás közben, akinek repertoárjában orosz művek (*Ivan Szuszanyin, Igor herceg, Ruszlán és Ludmila, Borisz Goudonov*, valamint Rimszkij-Korszakov alkotásai) mellett olyan külföldi operák is szerepeltek, mint *A sevillai borbély*, *a Tell Vilmos*, *a Rigoletto*, *a Faust* és *A windsori víg nők*. Első színházi és operaélményei hatására Igor valósággal rajongani kezdett Csajkovszkijért és a balettért, valamint Glinka zenéjéért, rendszeresen részt vett a Cári Opera és a lakásukhoz közeli Mariinszkij Színház előadásain. Szerette Pétervárt – későbbi visszaemlékezéseiben is említi az itteni élményeit –, a város képei, színei, illatai, de főképp hangjai, zajai hatással voltak rá. Fontos inspirációt jelentettek későbbi alkotóművészete szempontjából a vidéken eltöltött családi nyaralások is – a népművészet, ezen belül a paraszti zenei világ valósággal elbűvölte. Később, szülei nyomására, beiratkozott ugyan a pétervári jogi egyetemre, de továbbra is folytatta zenei tanulmányait és muzsikus pályára készült.¹⁴

¹¹ Morton, Lawrence. Footnote to Stravinsky studies: *Le Sacre du Printemps*. *Tempo*, No. 128, March 1979, pp. 9-16; Taruskin, Richard. Review of Forte 1978. *Current Musicology*, No. 28, 1979, pp. 114-29.

¹² Forte 1978, p. 56.

¹³ Whittall, Arnold. Music Analysis as Human Science? 'Le Sacre du Printemps' in Theory and Practice. *Music Analysis*, Vol. 1, No. 1. (March, 1982), pp. 33-53.

¹⁴ White 1976, pp. 13-18.

Még az egyetemi évek alatt Rimszkij-Korszakov magánnövendéke lett, akitől megtanulhatta az orosz zenei tradíció tudatos alkalmazását, valamint a hangszerelés tudományát. Sok új ismeretségre is szert tett ebben az időben – hála a Rimszkijnél hetente tartott összejöveteleknek, melyeknek lelkes résztvevője lett. Ezeken a találkozásokon főképp Rimszkij-Korszakov tanítványainak új műveit játszották és vitatták meg, de más művészeti témák is szóba kerültek. Sztravinszkij itt ismerkedett meg (többek között) Sztjepan Mituszovval is, aki fiatalkorának legközelebbi barátja lett – zenéről, irodalomról, festészetről folytatott eszmecsereik ösztönzőleg hatottak az ifjú zeneszerzőre. Mituszov egy herceg mostohafia volt, ő fordította le Paul Verlaine azon költeményeit, melyeket Sztravinszkij 1910-ben megzenésített, valamint ő készítette *A csalogány* című opera librettóját.¹⁵ Sztravinszkij itt találkozott először későbbi kiadójával, a karmester Serge Koussevitzky-vel is.

Általánosságban megállapítható, hogy a zeneszerző korai alkotásai még erőteljesen magukon viselik Rimszkij-Korszakov hatását, de mestere halála (1908) után a fiatal művész fokozatosan kialakította saját stílusát, amivel egy fontos új ismerős érdeklődését is sikerült felkeltenie.¹⁶

„Egy ember a világhír előestéjén”

Valódi fordulópontot jelentett Sztravinszkij pályafutásában egy 1909. február 6-án, Péterváron megrendezett koncert, melyen a zeneszerző *Scherzo Fantastique* és *Tűzijáték* című művei is elhangzottak. A közönség soraiban ült Szergej Gyagilev – a művészi és üzleti érzékkal egyaránt megáldott impresszárió –, aki újszerű, jellegzetesen 20. századi zenét alkotó fiatal komponistát keresett, így Sztravinszkij művei rögtön felkeltették érdeklődését, különösen a *Tűzijáték*. Rimszkij-Korszakov halála után Sztravinszkijnek éppen ilyen pártfogóra volt szüksége ahhoz, hogy zeneszerzői hírnevét megalapozhassa. Ekkoriban Gyagilev impresszáriói tevékenységének helyszíne főképp Párizs volt, ahol a legnevesebb orosz művészek bevonásával rendezett kiállítást, zenekari hangversenyesteket és operabemutatókat. Vállalkozásának megvalósításában három tanácsadója segítette: a táncos és koreográfus Michel Fokine, valamint a két festő, Léon Bakst és Alexandre Benois.

¹⁵ Forrás: *Igor Stravinsky Biography* (<http://www.notablebiographies.com/St-Tr/Stravinsky-Igor.html> Encyclopedia of World Biography)

¹⁶ White 1976, pp. 19-24.

Gyagilevnek szüksége volt egy zeneszerző közreműködésére is, hogy valóra válthassa terveit.

Az 1909-es balett évadban az impresszárió még csak hangszerelési feladatokat bízott Sztravinszkijra, majd 1910-ben egy balettet rendelt tőle, mely a tűzmadár orosz tündérmeséjén alapult. „Jól jegyezzék meg őt” – mondta Gyagilev a próbák egyikén. „Egy ember a világhír előestéjén.” Valóban így is lett, a mű lehengerlő sikert aratott a bemutatón, ezzel egy csapásra meghozva zeneszerzőjének a nemzetközi ismertséget.¹⁷

Sztravinszkijban már a *Tűzmadár* utolsó oldalainak befejezése közben megfogalmazódtak egy új, szimfónia-szerű mű gondolatai. Éppen Péterváron tartózkodott, amikor álmában ünnepélyes pogány szertartást látott: „bölcsek öregek, körben ülve, egy halálba táncoló ifjú leányt figyelve. Föláldozták őt, hogy kiengeszteljék a tavasz istenét”¹⁸. Az új műben a zeneszerző a pogány, történelem előtti Oroszországot kívánta megjeleníteni. A friss ötlet lendületétől hajtva neki is látott a zárótétel komponálásához, melyet hamarosan Gyagilevnek is megmutatott. Az impresszárió alkalmasnak találta a készülő művet egy újabb baletthez, ezért nyomban le is akarta azt foglalni együttesének. Sztravinszkijnak nem volt ellenvetése, azonban a kezdeti lelkesedés után egy időre félretette a „Nagy áldozatot” (ebben az időben még így nevezte) egy másik, új darab kedvéért. Ebből a kezdetben „Konzertstück” című műből lett aztán a *Petruska*, mely a Sztravinszkij-Gyagilev „koprodukció” második sikerdarabjává vált.

A párizsi látogatások alkalmat adtak a művészvilág jeles képviselőivel való újabb, inspiráló kapcsolatok kialakítására. Claude Debussy az elsők között gratulált Sztravinszkij zenéjéhez, és az ismerősök körét gyarapította: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Erik Satie, Giacomo Puccini, Alfredo Casella és Manuel de Falla. A zenészek mellett természetesen az irodalmi élet alakjai – többek között Marcel Proust, Jean Giraudoux, Paul Morand és Paul Claudel – is feltűntek az Orosz Balett előadásain.

¹⁷ *ibid*

¹⁸ Stravinsky, p. 31.

Előbb a *Tűzmadár*, majd a *Petruska* sikere biztosította Sztravinszkijt arról, hogy jó úton halad. Franciaországban kora egyik legígéretesebb fiatal komponistájaként beszéltek róla. Fontos időszak volt ez alkotói fejlődése szempontjából: a *Tűzmadár*ban még csak kísérletezett, miképpen szabadíthatná meg zenéjét elődeinek, főképp Rimszkij-Korszakovnak hatásától, a *Petruskában* viszont már határozottan megmutatkoznak zenekarkezelésének sajátosságai és még mesterét is sikerül felülmúlnia a színes hangszerelés tekintetében. A zeneszerző így fogalmaz: „a *Petruska* sikere arra volt jó, hogy fenntartás nélkül megerősítette saját fűlembe vetett bizalmamat, pontosan a *Sacre* komponálásának kezdete előtt”¹⁹.

Az ötlet és kivitelezése

Sztravinszkij ellentmondásosan nyilatkozott műve alapötletének megszületéséről. Egy 1920-as cikkben azt állítja, hogy előbb fogalmazódott meg benne a zene és csak ezt követően a pogány szertartás története.²⁰ 1936-ban készült önéletrajzában viszont azt írja, hogy az álmában megjelenő látomáshoz eleinte semmilyen zenei gondolat nem társult.²¹ A *Tavaszi áldozat* komponálása csak 1911 nyarán kezdődött meg – Sztravinszkij munkatársául választotta Nicholas Roerichet, aki a forgatókönyv kidolgozásában, valamint a díszletek és a jelmezek megtervezésében segédkezett. Roerich kétségkívül remek választásnak bizonyult, hiszen sokat utazó régész is volt, akit az ószláv kutatások egyik legelismertebb szakértőjeként tartottak számon.²² Konsztantin Juon így írt róla: „képzeletét mindig izgatta a folklór, mint összekötő láncszem a mitológia, geológia és a természet szeizmikus és kozmikus erői között”²³. Roerich 1911 júliusában Tyenyiseva hercegnőnél vendégeskedett annak talaskinói, Szmolenszkhez közeli vidéki birtokán és Sztravinszkijt is meghívta, hogy ott kezdjék meg a közös munkát. Néhány nap alatt kidolgozták az új forgatókönyvet, valamint megegyeztek az epizódok címében és sorrendjében.²⁴ (Thomas F. Kelly szerint a munka jelentős részét Roerich végezte.²⁵) „A nagy áldozat” munkacímet „Szent

¹⁹ Stravinsky, Igor, and Craft, Robert. *Expositions and Developments*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981. p. 140.

²⁰ Hill, p. 3.

²¹ Stravinsky, p. 31.

²² White 1976, p. 186.

²³ Juon, Konstantin. A fine artist. *Culture and Life* 8, Moszkva, 1958, p. 24.

²⁴ Stravinsky, pp. 35–36.

²⁵ Kelly, Thomas Forrest. *First Nights: Five Musical Premieres*. New Haven, Yale University Press, 2000. p. 297.

tavasza” változtatták, de végül a francia cím – *Le Sacre du Printemps* – szerinti fordítások lettek a legelterjedtebbek.²⁶

Taruskin számos forrást felsorol, amelyeket Roerich a díszletek és jelmezek elkészítéséhez tanulmányozott, ezek között volt *Az Első Krónika* (The Primary Chronicle), egy 12. századi összefoglalás a korai pogány öltözködésről, valamint Alexander Afanaszjev tanulmánya a paraszti néphagyományról és a pogány őstörténetről. Tenyiseva hercegnő népművészeti ruhákból álló gyűjteménye szintén inspirációt jelentett Roerich számára. Amikor a díszletek és a jelmezek is elkészültek, a zeneszerző őszinte elismerését fejezte ki és „valódi csodának” nyilvánította őket.²⁷

Sztravinszkij vázlatfüzeteiből következtethetünk arra, hogy 1911 szeptemberében, Usztyilugba történt visszatérését követően két tételen dolgozott: a „Tavaszi hírnökeink” és a „Tavaszi körtáncon”. Októberben a svájci Clarens-ba utazott, ahol egy meglehetősen kicsi és szerényen bútorozott szobában – melyben mindössze egy zongora, asztal és két szék volt található – folytatta a komponálást egész télen. A vázlatfüzet kronológiája szerint 1912 márciusára befejezte az első részt és a másodikat is felvázolta. Ekkortájt készített egy zongorás változatot is (ez később elveszett), amit valószínűleg arra használt, hogy bemutathassa Gyagilevnek és az Orosz Balett karmesterének, Pierre Monteux-nek. Született egy zongora-négykezes verzió is – ez jelent meg elsőként nyomtatásban –, melynek első részét a szerző Debussyvel játszotta 1912 júniusában.²⁸

„Fájdalmas incidensek”

Miután Gyagilev úgy határozott, hogy a *Sacre* bemutatóját 1913-ra halasztja, Sztravinszkij 1912 nyarán szüneteltette a komponálást. Élvezte a párizsi évadot, és Gyagilevvel együtt Bayreuth-ba is ellátogatott egy *Parsifal*-előadásra.²⁹ Ősszel újból nekikezdett a munkának, feljegyzései szerint az utolsó áldozati tánc felvázolását 1912. november 17-én fejezte be. A tél hátralévő részében a teljes zenekari partitúrán

²⁶ Van den Toorn, Pieter C. *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987. p. 2.

²⁷ Van den Toorn 1987, pp. 14–15.

²⁸ Hill, p. 13.

²⁹ Stravinsky, pp. 37-39.

dolgozott, mellyel Clarens-ban készült el, 1913. március 8-án. Miután március végén megkezdődtek a zenekari próbák, Monteux felhívta Sztravinszkij figyelmét néhány problémás részre: nem hallható kürtökre, fuvolaszólóra, melyet elnyomnak a vonósok és a rezek, valamint néhány nem megfelelő egyensúlyra a rézfúvós hangszerek közt, különösen a *fortissimo* részeknél. A komponista átdolgozta ezeket és még áprilisban is alakította az „Áldozati tánc” utolsó ütemeit. A *Sacre* a bemutatója után sem nyerte el végső formáját, szerzője még körülbelül harminc éven keresztül többször változtatott rajta. Van den Toorn szerint nincs még egy ilyen Sztravinszkij-mű, ami ennyi bemutató utáni átdolgozáson esett volna át.³⁰

Sztravinszkij és Nizsinszkij kapcsolata nem volt zökkenőmentes. Gyagilev úgy vélte, hogy a kiváló táncos balettmesterként is kamatoztatni tudná tehetségét. Még az sem tántorította el szándékától, hogy első – Debussy *Egy faun délutánjához* készített – koreográfiája egy Nizsinszkij által bemutatott, nyíltan szexuális gesztus miatt majdnem botrányba torkollott.³¹ Ma már nyilvánvalónak tűnik, hogy kezdetben Sztravinszkij még jó véleménnyel volt Nizsinszkij koreográfusi képességeiről: egy Nikolai Findeyzennek küldött levelében például dicséri a táncos szenvedélyes és teljesen önfeladó hozzáállását.³² Viszont 1936-os visszaemlékezésében azt írja, hogy fenntartásai voltak Nizsinszkijjel szemben: hiába csodálta őt, mint táncost, koreográfusként nem volt bizodalma benne: „... szegény fiú semmit nem tudott a zenéről. Sem kottát olvasni, sem akármilyen hangszeren játszani nem tudott.”³³ Egy későbbi, Robert Crafttal folytatott beszélgetése alkalmával a táncos lányokat gúnyosan „fels alá ugráló, rogyant térdű, hosszú-varkocsos Lolitákként” jellemezte.³⁴ Stephen Walsh felvetése szerint Nizsinszkij koreográfiájának késedelmes elutasítása a népzenei hatás tagadásával együtt része volt a zeneszerző abbéli kísérleteinek, hogy az alkotás orosz gyökereit és hatásait száműzze.³⁵ Önéletrajzában Sztravinszkij a próbák során a balettmester és a táncosok közt előforduló számos „fájdalmas incidensről” tesz említést.³⁶ 1913 elejére, amikor Nizsinszkij szörnyen le volt maradva a tervezett menetrendhez képest, Gyagilev

³⁰ Van den Toorn 1987, p. 39-42.

³¹ Stravinsky, p. 36; Kelly, p. 263.

³² Hill, p. 109.

³³ Stravinsky, pp. 40-41.

³⁴ Stravinsky and Craft 1981, p. 143.

³⁵ Forrás: Walsh, Stephen. *Proms 2012: Programme note: Stravinsky – The Rite of Spring*. Cited by http://pediaview.com/openpedia/The_Rite_of_Spring (The Rite of Spring, PediaView.com).

³⁶ Stravinsky, p. 42.

figyelmeztette Sztravinszkijt, hogy ha nem utazik a helyszínre azonnal, a *Sacre* nem fog szerepelni a műsoron. A balettmester különféle lényegtelen részletekkel bonyolította a táncosok lépéseit, ami bosszúságot okozott a zeneszerzőnek, hiszen így lassult a zene tempója – azonban mentségül szolgálhat, hogy Nizsinszkij egy új balett-technika felé próbált utat törni.³⁷

Gyagilev szerződtette Marie Rambertet, a Drezda-közeli Hellerauban lévő Jaques Dalcroze-iskola euritmia-szakértőjét, hogy segítsen Nizsinszkijnek megoldani a partitúra ritmikai bonyolultságából fakadó problémákat.³⁸ A balettmester célja egyértelműen a hagyományokkal való szakítás volt: a *Sacre*-t remek ürügynek találta ahhoz, hogy a klasszikus pozíciókat visszájukra fordítsa, vagyis a táncosokat kifelé irányuló mozgás helyett befelé fordulón mozgassa – az újítási kísérletek meglehetősen nagy ellenségeskedést váltottak ki a táncosok között, a próbák egyre feszültebb légkörben zajlottak. Ezek a körülmények kedvezőtlenül hatottak Nizsinszkijre. „Látva, hogy a társulat körében veszít tekintélyéből, Gyagilev viszont erősen támogatja, szemtelenné, szeszélyessé és kezelhetetlenné vált. Ez természetszerűen egy sor kellemetlen jelenethez vezetett, ami a próbák munkáján nem könnyített”³⁹. Idővel a problémák lassan megoldódtak, és az 1913 májusában tartott utolsó próbákon már úgy tűnt, hogy a táncosok le tudták küzdeni a mű nehézségeit. Hill felvetése szerint még az Orosz Balett szkeptikus színpadi rendezője is elismeréssel nyilatkozott Nizsinszkij koreográfiájának eredetiségéről és dinamizmusáról.⁴⁰

Pierre Monteux karmester 1911 óta dolgozott Gyagilevvel, vezénylete alatt zajlott a *Petruska* premierje is. Monteux, habár teljes szakmai odaadással teljesítette feladatát, sosem jutott el odáig, hogy élvezze a művet, még közel ötven évvel a bemutató után is megvetéssel nyilatkozott róla. (Állítólag, miután először meghallgatta a Sztravinszkij által előadott zongorás verziót, kiment a szobából és keresett egy csendes sarkot...) Eredetileg az áldozat főszerepében Nizsinszkij lánytestvére

³⁷ White 1976, p. 35.

³⁸ *ibid*

³⁹ Stravinsky and Craft, 1959, p. 140.

⁴⁰ Hill, pp. 28-30.

Broniszlava Nizsinszka lépett volna fel, de mivel ő a próbák ideje alatt teherbe esett, a viszonylag ismeretlen Maria Piltz vette át a helyét.⁴¹

A Théâtre des Champs-Élysées új épületének 1913. április 2-i megnyitóját az akkori vezető komponisták műveivel ünnepelték. A színház igazgatója, Gabriel Astruc jelentős összeget, 25000 frankot fizetett Gyagilevnek, hogy egyedülként lefoglalja az Orosz Balettet az 1913-as évadra.⁴² A *Sacre* 1913. május 29-re tervezett bemutatójának estéjén a programon szerepelt még a Fokine által Chopin zenéjére koreografált *A szilfidek*, Weber *A rózsza lelke* című műve és Borodin *Polovec táncai*.⁴³

Botrány a bemutatón

A párizsi balett nézőközönsége jellemzően kétféle csoportból állt: a tehetős és elegáns, minden körülmények közt tradicionális ballettet és szép muzsikát követelő rétegből, valamint a „bohémekből” – ahogy a költő-filozófus Jean Cocteau fogalmazott –, akiket egyedül a klisék gyűlölete motivált, ilyen formán teljesen mindegy volt számukra az előadás milyensége, legyen szó jó vagy rossz zenéről, a lényeg, hogy új legyen.⁴⁴ Az utolsó próbák a premier előtti napon zajlottak, a sajtó és bizonyos meghívott vendégek részvételével. Sztravinszkij szerint minden teljesen békésen ment⁴⁵ – bár a Párizsi *Echo* kritikusa, Adolphe Boschot megjósolta a botrányt, amikor így írt: „nem fogja-e rosszul fogadni a művet a közönség, ha esetleg kigúnyolva érzi majd magát?”⁴⁶

Gyagilev tudatosan készült a bemutatón esetlegesen kitörő botrányra. Erre utal Grigoriev beszámolója is: „egyértelműen bizalmatlan volt Sztravinszkij zenéjének fogadtatását illetően, és figyelmeztetett bennünket: tüntetés lehet ellene. Könyörgött a táncosoknak, hogy ha ez bekövetkezik, őrizzék meg nyugalmukat és menjenek tovább, Monteux-t is megkérte: semmiképp se engedje, hogy a zenekar abbahagyja a játékot. „Bármilyen történjék is, a balettet végig kell játszani”, mondta.” Mint később

⁴¹ White 1976, p. 36.

⁴² Kelly, pp. 273-277.

⁴³ Kelly, pp. 284-285.

⁴⁴ Ross, Alex, *The Rest is Noise*. London, Fourth Estate, 2008. p. 74.

⁴⁵ Stravinsky, p. 46-47.

⁴⁶ Kelly, p. 282.

kiderült, aggodalma jogos volt. Gyagilev az előadás után csak ennyit mondott: „Pontosan, amit akartam.”⁴⁷

Az este *A szilfidekkel* kezdődött, Nizsinszkijjal és Karsavinával a főszerepben. Ezután következett a *Tavaszi áldozat*: általános az egyetértés a szemtanúk közt abban a tekintetben, hogy a közönségben kitört zavargások az Előjáték alatt kezdődtek, majd miután a függöny felgördült – és ugrándozva megjelentek a „Tavaszi hírnökei” – tovább fokozódtak. Marie Rambert megjegyzése szerint rövid idő alatt olyan mértékig fokozódott a lárma, hogy a színpadon szinte lehetetlen volt bármit is hallani a zenéből.⁴⁸ Önéletrajzi írásában Sztravinszkij kifejti, hogy az Előjáték első pár ütemének elhangzását kísérő cinikus nevetés undorral töltötte el, ezért elhagyta a nézőteret és az előadás hátralévő részét a színpad mögül nézte végig. A tüntetés szörnyű hangzavarrá nőtt, ami a színpadi zajokkal együtt teljesen elnyomta a táncosainak lépésszámokat kiáltó Nizsinszkij hangját.⁴⁹ Monteux szerint az igazi problémák akkor kezdődtek, amikor a két pártra szakadt közönség tagjai elkezdtek támadni egymást, viszont kölcsönös haragjukat hamarosan a zenekarra irányították át: „Minden mozdítható dolgot felénk dobtak, de mi folytattuk a játékot.” A rendőrség és a színház vezetői körülbelül negyven rendbontót küldtek ki a teremből. Mindezen zavargások ellenére az előadás megszakítás nélkül folytatódott tovább, a második részre lenyugodtak a kedélyek, és néhány beszámoló szerint Marie Piltz záró „Áldozati táncát” teljes csendben kísérte figyelemmel a közönség. A darab végén többször visszatapsolták a táncosokat, Monteux-t és a zenekart, valamint Sztravinszkijt és Nizsinszkijt, mielőtt a program folytatódott volna.⁵⁰

Több beszámoló is született a bemutatóról, jó néhány közülük meglehetősen romantikus hangvételű. Az újságíró és fotográfus Carl Van Vechten feljegyzése szerint, a mögötte ülő személy annyira el volt ragadtatva, hogy ritmikusan dobolni kezdett a fején, habár Van Vechten saját túlaradó érzelmeivel foglalkozván ezt eleinte észre sem vette.⁵¹ Későbbi állítások szerint az öreg Saint-Saëns felháborodásában kiviharzott az előadásról; Sztravinszkij szerint ez lehetetlen, hiszen

⁴⁷ Stravinsky and Craft 1959, pp. 36.

⁴⁸ Hill, pp. 28-30.

⁴⁹ Stravinsky, pp. 46-47.

⁵⁰ Kelly, pp. 292-294.

⁵¹ White, Eric Walter. *Stravinsky the Composer and his Works*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966. pp. 177-178.

Saint-Saëns ott sem volt.⁵² A zeneszerző Cocteau történetének hitelességét is cáfolta, miszerint a premier után Sztravinszkij, Gyagilev Nizsinszkij, és maga Cocteau taxival a Bois de Boulogne-ra ment, ahol Gyagilev könnyek közt Puskin költeményeket idézett. Sztravinszkij mindössze egy – Gyagilevvel és Nizsinszkijjal – elköltött ünnepi vacsoráról tett említést, melyen az impresszárió meglepedettségét fejezte ki az előadással kapcsolatban.⁵³

A sajtóban megjelent kritikák meglehetősen változatosak voltak. Az ellenséges bírálók széles táborába tartozott többek között Henri Quittard is, a *Le Figaro* című lap kritikusa, aki „fáradságos és gyermekded barbárságként” jellemezte a művet, ezen kívül hozzátette: „Sajnálattal látjuk, hogy egy olyan művész, mint M. Stravinsky belevonja magát ebbe a nyugtalanító kísérletbe”.⁵⁴ Másfelől Gustav Linor, a vezető színházi folyóirat, a *Comoedia* hasábjain tetszését fejezte ki, véleménye szerint az előadás nagyszerűen sikerült, különösen ami Maria Piltz közreműködését illeti; a sajnálatos zavargások csupán két nevetlen csoport közötti „lármás vitából” származtak.⁵⁵ Émile Raudin, a *Le Marge*-tól, aki alig hallotta a zenét, így írt: „Nem tudnánk megkérni M. Astrucot ... különítsen el egy előadást a jó szándékú nézők számára? ... Vagy legalább a női egyedeket kilakoltathatnánk”.⁵⁶ A zeneszerző Alfredo Casella meggyőződéssel állította, hogy a tünemények inkább Nizsinszkij koreográfiájának szólnak, nem pedig a zenének;⁵⁷ hasonlóképpen gondolkodott Michel-Dimitri Calvocoressi kritikus is, aki még hozzátette: „Az ötlet remek volt, de nem lett sikeresen kidolgozva”. Calvocoressi nem vett észre semmiféle közvetlen ellenségeskedést, amely Sztravinszkij felé irányult volna – nem úgy, mint Debussy *Pelléas és Mélisande* című operájának bemutatóján, 1902-ben.⁵⁸

A premier után még öt alkalommal adták elő a *Tavaszi áldozatot* Párizsban, utoljára június 13-án. Habár ezek az alkalmak viszonylag békésen zajlottak, valami az első este hangulatából mégis megmaradt: Giacomo Puccini, aki a május 30-i előadáson vett részt,⁵⁹ a koreográfiát nevetségesnek, a zenét pedig kakofóniának nevezte („egy

⁵² Kelly, p. 283.

⁵³ Stravinsky and Craft 1959, pp. 47–48.

⁵⁴ Kelly, p. 307. (Quoting Quittard's report in *Le Figaro*, 31 May 1913)

⁵⁵ Kelly, pp. 304–305. (Quoting Linor's report in *Comoedia*, 30 May 1913)

⁵⁶ Kelly, pp. 292–294.

⁵⁷ Kelly, pp. 327–328. (Translated from Casella, Alfredo. *Stravinski*. La Scuola, Brescia, 1961.)

⁵⁸ Calvocoressi, Michel-Dimitri. *Music and Ballet*. London, Faber & Faber, 1934. pp. 244–245.

⁵⁹ Kelly, pp. 292–294.

őrült műve. A közönség sziszegett, nevetett – és tapsolt”).⁶⁰ Sztravinszkij tifusz miatt ágyba kényszerült,⁶¹ így nem tudta elkísérni a társulatot Londonba, ahol még négy alkalommal tűzték a Királyi Színház műsorára a *Sacre*-t.⁶² A *The Times* folyóiratban megjelent kritika elismerően nyilatkozott a műben rejlő egységesítő erőről, mely a teljesen különböző részekből kerek egészet tud létrehozni, viszont kevésbé volt lelkes magáért a zenéért. Nehezményezte, hogy Sztravinszkij teljesen feláldozta a dallamot és a harmóniát a ritmus kedvéért: „Hogyha M. Stravinsky valóban primitív hatást szeretett volna elérni, bölcsebben tette volna, ha ... csupán dobokra írja balettjét”.⁶³ Cyril Beaumont, balett történész a táncosok „lassú, faragatlan mozgásait” „teljesen a klasszikus ballett tradícióival ellenkezőnek” találta.⁶⁴ A párizsi és londoni előadások után Nizsinszkij koreográfiáját – ami Kelly véleménye szerint annyira meglepő, felháborító és törekeny volt, hogy képtelenség lett volna megőrizni – nem vitték többet színpadra. A koreográfia egészen az 1980-as évekig nem tűnt fel újra a *Sacre* egyetlen előadásán sem, amikor is megkísérelték rekonstruálni.⁶⁵

AZ ÚJ KOREOGRÁFIA ÉS „A ZENE MAGA”

1914. február 18-án, Péterváron volt a *Tavaszi áldozat* első koncertelőadása, melyen Serge Koussevitzky vezényelt.⁶⁶ Ugyanebben az évben, április 5-én a *Sacre* koncertdarabként hatalmas sikert aratott a Párizsi Kaszinóban, az előadás után – melyen ismét Monteux dirigált – Sztravinszkijt vállán vitte a csodálóból álló tömeg.⁶⁷

Az első világháború éveit Sztravinszkij főképp Svájcban töltötte és az 1917-es orosz forradalmak után többé nem tért vissza szülőhazájába. Amikor a háború véget ért, a

⁶⁰ Adami, Giuseppe (translated by Makin, Ena). *Giacomo Puccini: Letters*. London, Harrap, 1974. p. 251.

⁶¹ Stravinsky, p. 49.

⁶² Forrás: *Diaghilev London Walk*. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/diaghilev-london-walk/> (Victoria and Albert Museum)

⁶³ Forrás: Colles, Henry. The Fusion of Music and Dancing. *The Times*, 26 July 1913, p. 8. Cited by http://medlibrary.org/medwiki/The_Rite_of_Spring_%28Stravinsky%29 (The Rite of Spring (Stravinsky), MedLibrary.org).

⁶⁴ White 1966, pp. 177–178.

⁶⁵ Kelly, pp. 292–294.

⁶⁶ Hill, p. 8.

⁶⁷ Van den Toorn 1987, p. 6.

zeneszerző és Gyagilev együttműködése folytatódott, és az impresszárió 1920 decemberében felújította a *Tavaszi áldozatot*. Az új produkció karmestere Ernest Ansermet lett, a koreográfiát Léonide Massine készítette: a Roerich-féle díszletek és jelmezek maradtak, táncos főszereplőnek Lydia Sokolovát választották.⁶⁸ Visszaemlékezéseiben Sztravinszkij meglehetősen ellentmondásosan nyilatkozik Massine alkotásáról; egyfelől „megkérdőjelezhetetlen tehetségként” ír a fiatal balett-mesterről, másfelől viszont említést tesz arról, hogy volt valamiféle „erőltettség és mesterkélttség” a koreográfiájában, ami ilyen formán nem állt szerves kapcsolatban a zenével.⁶⁹ Sokolova későbbi beszámolójában visszaemlékezett a próbák feszült légkörére, arra, hogy mialatt Ansermet próbált a zenekarral, Sztravinszkij olyan arckifejezéssel szemlélődött, ami „száz kiválasztott áldozatot is megrémített volna”.⁷⁰ Eugène Goossens vezényletével zajlott a *Tavaszi áldozat* első brit koncertelőadása, a londoni Queens Hall-ban, 1921. június 7-én. Az amerikai bemutató 1922. március 3-ig váratott magára, amikor Leopold Stokowski a Philadelphiai Szimfonikus Zenekar programjára tűzte a darabot.⁷¹

Alfredo Casella mellett Daniel K. L. Chua is hasonlóképpen vélekedett abban a tekintetben, hogy a közönség felháborodását nem elsősorban a zene, hanem sokkal inkább Nizsinszkij szokatlan koreográfiája váltotta ki.⁷² Stephen Walsh felvetése szerint Sztravinszkij szándékosan tagadta meg később Nizsinszkij koreográfiáját, a népzenei hatással együtt, így próbálta teljes mértékben eltüntetni a mű háttérében jelen lévő bármi féle tradíciót.⁷³ Erre Chua is utal a *Tavaszi áldozatról* írott, meglehetősen egyedi stílusú elemzésében, melynek már a címéből is kitűnik (*Rioting with Stravinsky*), hogy szerzője nem ragaszkodott a hagyományos tanulmányoknál megszokott nyelvezet használatához.⁷⁴ Sztravinszkij bizonyára nem osztotta Gyagilev elégedettségét a bemutató után: dühös volt,⁷⁵ hiszen nem csak a balettet, hanem az ő zenéjét is tönkretette a zűrzavar. Úgy érezhette, hogy Gyagilev favoritja elhomályosította az ő művének lényegét (ahogy Chua fogalmaz, a zeneszerző azt

⁶⁸ White 1966, pp. 177–178.

⁶⁹ Stravinsky, pp. 92–93.

⁷⁰ Hill, pp. 86–89.

⁷¹ Smith, William Ander, *The Mystery of Leopold Stokowski*. Cranbury, NJ, Association of University Presses, 1996. p. 94.

⁷² Chua, Daniel K. L. *Rioting with Stravinsky: A particular analysis of The Rite of Spring*. *Music Analysis* 26/i–ii (2007), p. 59–109.

⁷³ Walsh, *Proms 2012: Programme note: Stravinsky – The Rite of Spring*.

⁷⁴ Chua, pp. 59–60.

⁷⁵ Stravinsky and Craft 1959, p. 143.

akarta, hogy a *Sacre* kizárólag az övé legyen). Nizsinszkij koreográfiáját – mely minden egyes hangot úgy próbált mozgással megvalósítani, hogy az a pogány rituálé része legyen – tehát el kellett távolítani:⁷⁶ a *Tavaszi áldozat* 1920-as felújításában már Léonide Massine sokkal absztraktabb mozgásokra épülő koreográfiája szerepelt. (Habár Roerich díszletei és jelmezei megmaradtak, jelentésüket teljes mértékben semlegesítette Massine koreográfiájának absztrakciója.) Mindez szintén Sztravinszkij azon törekvéseit segítette elő, hogy a mű mindennemű történeti részleteit eltörölje, és tisztán zenei konstrukcióként értelmezze újra a *Tavaszi áldozatot*. Ahogy fogalmazott, ilyen módon a darab elvesztette „anekdotaszerűségét”, és sokkal inkább „építészeti” vált. Többé nem volt szó jelenetekről a pogány Oroszországból, melyek alátámasztanák Roerich neolitikus boldogságról alkotott misztikus és pasztorális képét.

Sztravinszkij később még a darab keletkezéséhez kötődő saját – a pogány rituálét megjelenítő – vízióját is megtagadta, mondván, hogy a látomás nem inspirálta a munkát, csupán egy másodlagos ötlet volt, mely a zenéből táplálkozott.⁷⁷ A „zene maga” lett a jelmondat, amelynek segítségével Sztravinszkij eltávolította a közös munka minden nyomát.⁷⁸ Ezek az intézkedések nem csak arra voltak jók, hogy kitöröljék emlékezetéből a bemutató traumatikus élményét, hanem egyúttal minden bizonyítékot érvénytelenítettek, ami a zeneszerző bármilyen eszméhez való tartozását igazolta volna, legyen szó orientalizmusról, egzoticizmusról, vagy akár nacionalizmusról – mivel ezek a fogalmak az első világháború és az orosz forradalmak után újjáéledő világ számára már ódivatúnak tűnhettek. A társadalmi rend, amelyben a *Tavaszi áldozat* keletkezett, összeomlott, Sztravinszkij pedig azon munkálkodott, hogy a zajos balettről áthelyezze a hangsúlyt az alkotás strukturáltságára, s így a zene abszolút, tiszta és szervezett egészként legyen hallható.⁷⁹

⁷⁶ Chua, pp. 59.

⁷⁷ Michel, Georges-Michel (with Stravinsky). Les deux “Sacre du Printemps”, *Comoedia* 14, December 1920, p. 21. Reprinted in Lesure (ed.), *Le sacre du printemps: Dossier de Presse*, p. 53.

⁷⁸ Richard Taruskin. A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and “The Music Itself”, *Modernism/Modernity*, 2/i (1995), pp. 1–26.

⁷⁹ Chua, pp. 60.

A SACRE DU PRINTEMPS ZENÉJÉRŐL: NÉHÁNY ELEMZÉSI SZEMPONT BEMUTATÁSA

Sokan próbálták megfejteni, mi volt a legfőbb inspiráló erő, amely Sztravinszkijt a *Sacre* megírására készítette. Magyarozatként szolgálhat a szerzőnek barátjával, **Robert Craft**tal folytatott beszélgetése, melyben arra a kérdésre, hogy mit szeretett leginkább Oroszországban, így felelt: „A vad orosz tavaszt, amely mintha csak egyik óráról a másikra tört volna ki, szétpattantva az egész földet. Ez volt a legcsodálatosabb élménye gyermekkorom minden esztendejének”.⁸⁰ (Megjegyzendő, hogy Sztravinszkij gyermekkorát beárnyékolta szüleivel való rossz kapcsolata. Apjáról így nyilatkozott Robert Craftnak: „Az igazat megvallva mindig rettegtem tőle, ami, úgy gondolom nem tett jót nekem. Nem tudott uralkodni az indulatain; nagyon nehéz volt vele élni.” Anyjával és testvéreivel kapcsolatban ezt mondta: „Családomban senki sem állott hozzám közel, csak Gurij öcsém. Anyám iránt csak »kötelezettséget« éreztem.”⁸¹ Ehhez kapcsolódhat **Eric Walter White** gondolata, mely szerint a *Tavaszi áldozat* zenéjében feszülő energiák valójában nem csak a zeneelmélet addig ismert határait feszítették szét, hanem azokat a szinte bénító negatív erőket is, amiket saját családja állított Sztravinszkij elé. A művészi kifejezés eszközeivel a zeneszerzőnek végre sikerült kitörnie családi életének megszegyenítő korlátai közül.⁸²)

A mű eredeti orosz címének szó szerinti fordítása „Megszentelt tavasz”. Léon Bakstól származik a francia *Le sacre du printemps*.⁸³ Sztravinszkij egyik Robert Crafttal folytatott beszélgetésében⁸⁴ elmondja, hogy szerinte „A tavasz megkoronázása” jobban hasonlítana az eredeti jelentéshez, mint az angol „The Rite of Spring” („A tavasz szertartása”) fordítás. Edwin Evans – aki 1912-ben, Sztravinszkij nyári, londoni útja alkalmával hallotta a zongorakivonat egy részét – visszaemlékezése szerint a második rész előjátékának eredeti címe „Pogány éjszaka” volt. Sztravinszkij egy alkalommal kifejtette Nikolai Findeyzennek, a *Russian*

⁸⁰ Stravinsky, Igor and Craft, Robert. *Memories and Commentaries*. London, Faber & Faber, 1960. p. 112.

⁸¹ Stravinsky, Igor – Craft, Robert, *Beszélgetések* (válogatás). Budapest, Gondolat, 1987. pp. 23-25.

⁸² White 1976, pp. 37-38.

⁸³ White 1976, p. 185.

⁸⁴ Stravinsky and Craft 1981, p. 85.

Musical Gazette szerkesztőjének, hogy az első rész címe „A Föld csókja” lett volna.⁸⁵

A kritikusok gyakran igen élénk jelzőket alkalmaztak a *Tavaszi áldozat* zenéjének definiálására. Donal Henahan, a *The New York Times* kritikusa eképpen festi le benyomásait a darabról: „hatalmas ropogó, vicsorgó akkordok a rézfúvósoktól és mennydörgő puffanások a timpanitól”⁸⁶. Paul Rosenfeld 1920-as írásában kifejti, hogy a *Sacre* ritmikájában és hangzásvilágában a modernkori élet egyre több területén megjelenő gépek zajait véli felfedezni.⁸⁷ A zeneszerző Julius Harrison negatívan értékelte a mű egyediségét: jól bizonyítja Sztravinszkij „gyűlöletét mindazon dolgok iránt, amit a zene képvisel már évszázadok óta [...] minden emberi törekvés és fejlődés félre lett söpörve, hogy förtelmes hangoknak adjon helyet...”⁸⁸

A *Sacre* zenekara

Gyagilev megígérte Sztravinszkijnek, hogy az Orosz Balett 1913-as évadán nagyméretű szimfonikus zenekar áll majd rendelkezésére, így a zeneszerzőnek nem kellett kompromisszumokat kötnie, teljesen szabadjára engedhette a fantáziáját a hangszerelésnél – a *Sacre du printemps* zenekara a leghatalmasabb, amire valaha komponált. Sztravinszkij a hangszereléssel is a primitív hatást kívánta fokozni, ennek érdekében az ütőhangszereket önálló zenekari szekció rangjára emelte.⁸⁹ Az ütősök mellett kiemelt szerepet kapnak a fafúvósok is, de a nagyméretű zenekar ellenére a partitúra jelentős része kamarazenei-stílusban íródott, egyéni hangszerekkel és kis hangszercsoportokkal, melyek különálló szerepet kapnak.⁹⁰

A fafúvós szekció hangszerei: két piccolo, három fuvola, egy altfuvola, négy oboa, két angolkürt, két B-klarinét, egy Esz-klarinét, két basszusklarinét, négy fagott és két kontrafagott. A rezek közt helyet kapott nyolc kürt, négy trombita, egy kis D-

⁸⁵ Hill, pp. 4–8.

⁸⁶ Henahan, Donal. 'Philharmonic: Incarnations of Spring'. *The New York Times*, (23 March 1984), p. 18.

⁸⁷ Rosenfeld, Paul. *Musical portraits: Interpretations of twenty modern composers*.

<http://www.gutenberg.org/files/19557/19557-h/19557-h.htm#Stravinsky>

⁸⁸ Harrison, Julius. *The Orchestra and Orchestral Music*. In Bacharach, A. L. *The Musical Companion*. London, Victor Gollancz, 1934, p. 168.

⁸⁹ White 1976, p. 191.

⁹⁰ Kelly, p. 280.

trombita, basszotrombita, három harsona, két eufónium és két basszotuba. A népes ütőszólam tagjai: öt timpani, nagydob, cintányérok, antik tányérok, tam-tam, triangulum és guero.⁹¹ A vonós összeállításban nyolc elsőhegedű, hét második hegedű, hat brácsa, hét cselló és hat nagybőgő szerepel.⁹²

A népdal szerepe

Megoszlanak a vélemények a zenetörténészek körében azzal kapcsolatban, hogy Sztravinszkij milyen mértékben alkalmazott népi eredetű dallamokat a *Tavaszi áldozat* komponálásakor. Az alkotó elismerte, hogy az első rész Előjátékának kezdő fagott-szólóját egy litván népdalgyűjteményből kölcsönözte, viszont tagadta, hogy a mű többi részének komponálásánál hasonló forrásból merített volna.⁹³ A *Sacre* zenéjének – és az orosz korszak többi alkotásának – népies hangzásvilága Sztravinszkij elmondása szerint egyfajta „öntudatlan »népi« emlékezetből” született. Ezzel szemben **Lawrence Morton** számos további, a litván gyűjteményből származó dallamot azonosított az első rész zenéjében.⁹⁴ Egy újabb kutatás eredményeként **Richard Taruskin** felfedezte a műben egy népdal nyomait, mely Rimszkij-Korszakov *Száz orosz népdal* című gyűjteményéből származik.⁹⁵ Taruskin utal a *Sacre* ellentmondásosságára, tekintve, hogy Sztravinszkij korai művei közül általában ezt tartják a legforradalmibbnak, pedig valójában az orosz zenei tradíciókban gyökerezik.⁹⁶ A zenekritikus **Alex Ross** így jellemezte a rendkívülinek mondható folyamatot, ahogyan a zeneszerző a hagyományos orosz népzenei anyagot beledolgozta műveibe: „szétporlasztotta motívikus egységekre, rétegekbe halmozta fel őket, és kubisztikus kollázsokká, montázsokká szervezte újra.”⁹⁷

Az ellentmondásokra talán magyarázatot adhat **Bartók Béla** véleménye, aki *A népzeneről* című könyvében többek között a parasztszene hatásának a műzenében való megnyilvánulási módjairól ír. A magyar zenészek körében jól ismert

⁹¹ Forrás: Freed, Richard. *The Rite of Spring: About the Work*. http://www.kennedy-center.org/calendar/?fuseaction=composition&composition_id=2841 (The Kennedy Centre)

⁹² Kelly, p. 280.

⁹³ Taruskin, Richard. *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring*. *Journal of the American Musicological Society* 33/3 (Autumn 1980), pp. 501-534; Van den Toorn 1977, p. 10.

⁹⁴ Stravinsky and Craft 1960. p. 35; Taruskin 1980, p. 510.

⁹⁵ Van den Toorn 1977, p. 12.

⁹⁶ Taruskin 1980, p. 543.

⁹⁷ Ross, p. 90.

gondolatsor értelmében a népdalfelhasználás egyik fajtája, amikor a zeneszerző nem használ igazi parasztdallamot, hanem saját maga talál ki valamilyen népdal-imitációt. Bartók ehhez Sztravinszkij orosz korszakának alkotásait említi példaként: szerinte Sztravinszkij szándékosan nem nevezi meg témáinak forrásait, mivel teljesen mellékesnek tartja, hogy a zeneszerző saját, vagy idegen témákat használ-e fel műveiben, s úgy véli, az orosz zeneszerzőnek tökéletesen igaza van abban, hogy a feldolgozott téma eredete művészi szempontból teljesen lényegtelen.⁹⁸ Sztravinszkij a témával kapcsolatban kifejtette, joga van akármilyen eredetű zenei anyagot alkalmazni műveiben, hiszen amit alkalmasnak talált a felhasználásra, az a felhasználás következtében az ő szellemi tulajdona lett.⁹⁹ Bartók idézi Molière mondását, mellyel a plágium vádja ellen tiltakozott, és hasonló gondolkodásmódra utal: „Onnan veszem a tulajdonomat, ahol találom¹⁰⁰”, s úgy véli, Sztravinszkijnek tökéletesen igaza van abban, hogy a feldolgozott téma eredete művészi szempontból teljesen lényegtelen. Szembetűnő továbbá Sztravinszkij „oroszos” periódusában, a *Tavaszi áldozattól* kezdve, hogy ritkán használ zárt formájú – 3, 4 vagy több sorra tagolt – dallamokat, helyette a 2-3 ütemes motívumokat részesíti előnyben, amelyeket rendszerint osztinátó-szerűen ismételtet. Bartók is felhívja a figyelmet arra, hogy az efféle rövid, állandóan repetáló, egyszerű motívumok rendkívül jellemzőek az orosz népzene bizonyos fajtájára. Sztravinszkij műveinek – köztük a *Tavaszi áldozatnak* – felépítése szerinte egyedülállóan töredezett, mozaikszerű, melyben minden bizonnyal a tematikus anyag primitív szerkezete is szerepet játszik. Bartók szavai tökéletesen érzékeltetik az orosz zeneszerző művészetének lényegét: „... valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzeneben is. Százszorosan fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Sztravinszkij, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszoló motívum-komplexumokat.”¹⁰¹

A *Sacre* témái egyszerűek, diatonikusak és gyakran csupán négy különböző hangból állnak, mint például „A tavasz hírnökei” tételben. Sztravinszkij dallamvilágának alapképletei szabálytalanok; a hangok ismétlésével, sorrendjük megváltoztatásával,

⁹⁸ Bartók Béla, *A népzeneről*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981. p. 38-39.

⁹⁹ Bartók, p. 39.

¹⁰⁰ Idézi: Bartók, p. 39.

¹⁰¹ Bartók, p. 40.

ritmusértékük módosításával fejleszti zenei anyagát, szó szerinti ismétlést azonban nem alkalmaz és ügyel a formai szimmetria elkerülésére. Tematikus munkáját a folyamatos változás, cserélődés és megújulás jellemzi. Rendkívüli belső feszültség rejlik a zene dallami egyszerűsége és harmóniavilágának ezzel szembenálló bonyolultsága között.¹⁰² A kontrapunktikus fejlesztés a tematikus anyag szűk köre miatt alapvetően nem jellemző a műre, viszont **Eric Walter White** felhívja a figyelmet egy kánonként kezelt egyszerű frázisra, valamint két vagy több téma egymásba nyúlására, egyidejű kibontakozására.¹⁰³

A harmóniak nagy része kisszekund távolságú alapra épülő két akkord egymásra helyezéséből származik, melyekből az egyik esetenként kisszeptimmal egészül ki. „A tavasz hírnökei” tétel – melyet a zeneszerző elsőként komponált – elején megjelenő repetált akkord például E-dúr és kisszeptimmal kiegészített Esz-dúr akkordból áll. Ugyanez az akkord White szerint azonban egy tredecim fordításaként is magyarázható – hasonló felépítésű „A föld imádása” tételnek „A föld tánca” őrjögését megelőző különös *ppp* akkordja is, mely erőteljes harmóniai feszültséget hordoz. White hangsúlyozza a lehetséges értelmezések sokszínűségét, és rávilágít arra, hogy az akkord hármashangzatok halmazaként is felfogható.¹⁰⁴ Megfigyelése szerint az egész művet dúr/moll kettősség jellemzi: a bitonális halmazok alkotóelemei alkalmanként dúrhármasok, mint „A tavasz hírnökei” fentebb említett példájában, más esetben moll hármasok, mint a második rész Előjátékában. Alkalmanként a dallam mintha képtelen lenne választani dúr és moll között (első rész Előjátékának oboaszólója), a második rész „Misztikus körök” tételénél pedig harmonizálása a dúr- és mollhármast egyidejűleg tartalmazza.¹⁰⁵

Sztravinszkij a metrikát illetően aszimmetriára törekedett, és ezt két féle módon érte el; „A tavasz hírnökei” esetében 2/4-et, „A föld tánca” tételben 3/4-et használt, melyeket szinkópált hangsúlyokkal „zavart össze”, „A kiválasztott dicsőítése”, „Az ősök megidézése” és az „Áldozati tánc” tételekben pedig hagyta, hogy a metrika alkalmazkodjon a dallamvilág töredezettségéhez, ami az ütemjelzés gyakori változtatása által szabálytalan képletekhez vezetett. A partitúra metrumrendje a

¹⁰² White 1976, p. 188; 191.

¹⁰³ White 1976, p. 188.

¹⁰⁴ White 1976, p. 189.

¹⁰⁵ White 1976, p. 190.

látszat ellenére nem bonyolult, csupán két- és háromegegységnyi csoportok különböző szabálytalan kombinációit alkalmazza.¹⁰⁶ Sztravinszkij saját elmondása szerint eleinte az „Áldozati táncot” hiába tudta eljátszani zongorán, lejegyzése nehézséget okozott számára.¹⁰⁷ Az eredeti partitúrában a kezdőütemek ütemjelzése: 3/16, 5/16, 3/16, 4/16, 5/16, 3/16, 4/16, ezt a zeneszerző néhány évvel később a következőképpen változtatta meg: 3/16, 2/16, 3/16, 3/16, 2/8, 2/16, 3/16, 3/16, 2/8).¹⁰⁸ 1943-ban újabb változat készült a műből, ebben az alkotó több ritmusértéket augmentált és néhány ütemet módosított. Sztravinszkij gyakran alkalmaz osztinátókíséretet a metrum hangsúlyozására, így ezek a szakaszok rendkívül változatos szerkezetűek. Egyes esetekben az osztinátó már az első megjelenésekor teljes egészében kibontakozik, máskor pedig fokozatosan épül fel. Az „Áldozati tánc” egyik komplikált, nagyrészt ütőhangszeres osztinátója például valójában 5/4-es ütemet kitöltő ellentéma, míg a főtémában 5/4, 4/4 és 3/4 váltakozik. Kezdetben az osztinátó zárótagja lehasad, hogy a változó ütemekbe illeszkedjen, később viszont megmarad az 5/4-es forma mellett és makacsul halad tovább az ütemvonalakat figyelmen kívül hagyva.¹⁰⁹

A mottó-akkord megszületése

Sztravinszkij azt állította, hogy első zenei ötletként a „Tavaszi hírnökei” témái fogalmazódtak meg benne: **Robert Craft** ezzel kapcsolatban kifejti, hogy a zeneszerző egy a basszusban található Fesz-dúr hármast nevezett meg központi akkordként, melyet a felső szólamokban megjelenő Asz-dúr dominánsseptimmal kombinált. (Craft megjegyzése szerint Sztravinszkij maga is utalt bi- és politonalításra a mű hármashangzat-kombinációit illetően.) Sztravinszkij utalt rá, hogy a központi akkord megszületésénél nem próbált magyarázatokat gyártani, csupán az érzékeire támaszkodott.¹¹⁰ A *Sacre* vázlatait tartalmazó kiadvány első oldalán Craft közölte észrevételeit, miszerint a zeneszerző megerősítette, hogy az oldal közepén található osztinátó – mely később a „Tavaszi hírnökeinek” kezdő, repetáló akkordja lett – volt az első lejegyzett zenei gondolata a mű komponálásánál.

¹⁰⁶ *ibid*

¹⁰⁷ Stravinsky and Craft 1981, p. 74.

¹⁰⁸ White 1976, p. 190.

¹⁰⁹ White 1976, p. 191.

¹¹⁰ Craft, Robert. Genesis of a Masterpiece; Commentary to the Sketches. In *Igor Stravinsky: The Rite of Spring. Sketches 1911-13*. Boosey and Hawkes, 1969, p. 23.

Craft figyelte Sztravinszkijt, amint módszeresen a lap tetejéről kezdve számos oldalt ír tele hasonló stílusú zenével, arra a következtetésre jutott, hogy az akkord torzója **(1a kottapélda)** már korábban is megjelent, megelőzve a teljes akkordot, osztinató dallam formájában **(1b kottapélda)**.

1a kottapélda



1b kottapélda



Ötvenhét évvel az első vázlatok keletkezése után a zeneszerző elismerte, hogy nem alaptalan Craft feltételezése.¹¹¹ Évekkel később Craft egy másik vázlatra hivatkozott – mely nem szerepelt az 1969-es kiadásban –, mint a *Sacre* legkorábbi zenei tervezete, ami tartalmazza az egész mű mottó-akkordját, valamint a további, alapként szolgáló harmóniakat **(2. kottapélda)**.¹¹²

2. kottapélda



White-hoz hasonlóan **William Ander Smith** is amellet érvel, hogy a „Tavaszi hírnökei” központi akkordjának elemzésénél nem szükséges harmóniai analízishez folyamodni és mindent intellektuális alapon megindokolni, hiszen a hangzás megszületése csupán a zeneszerző „testi” adottságaitól függött, vagyis attól, mely akkord-kombinációkat tudott kényelmesen lejátszani a zongorán.¹¹³ Smith ugyanakkor nem akarja bebizonyítani, hogy az egész mű elemezhető ilyen módon, csupán arra hívja fel a figyelmet, hogy nem feltétlenül célravezető mindig elméleti, intellektuális módon közelíteni bizonyos kérdésekhez, hanem érdemes gyakorlatias szemszögből is vizsgálni. Ellenben **Arnold Whittall** szerint, annak ellenére, hogy a kompozíciós folyamat rekonstrukciója még egy ilyen jól dokumentált munka – mint a *Sacre* – esetében is lehetetlen feladat, az elemzésnél nem lehet elkerülni a harmóniak keletkezésének és egymáshoz való viszonyának vizsgálatát.

¹¹¹ Craft 1969, p. 4.

¹¹² Whittall, p. 37.

¹¹³ Smith, p. 178.

Tonális vagy atonális zene?

Lawrence Morton és **Richard Taruskin** (egymástól függetlenül) megerősítette, hogy Sztravinszkij olyan mértékben használt fel népi dallamokat a *Sacre* komponálásánál, ami korábban nem tűnt nyilvánvalónak – ez új megvilágításba helyezi a zeneszerzőnek azon kijelentését, miszerint a zene nagyon kevés közvetlen tradícióból táplálkozik.¹¹⁴ **Allen Forte** továbbfejleszti a tézist, mely szerint a *Sacre* egységesítő ereje nem elsősorban a sokszor szó szerint ismételt alakzatokban és nem a hagyományos értelemben vett tematikus kapcsolatokban keresendő, hanem sokkal inkább az alapként szolgáló harmonikus egységekben, vagyis a „rendezetlen hangkészletekben”. Forte szerint ebben a tekintetben a *Tavaszi áldozat* sokkal inkább hasonlít Schönberg és tanítványai különös, korai atonális műveire, és sokkal több közös vonás fedezhető fel ezekkel a darabokkal, mint Sztravinszkij későbbi – különösen a neoklasszikus korszakból származó – saját alkotásaival.¹¹⁵

Morton és Taruskin úgy véli, hogy a *Sacre* struktúrája és harmóniai bázisa a népi forrásból származó modalitásból fakad. Ezzel szemben áll Forte meggyőződése, miszerint a legfontosabb folyamatok és jellegzetességek tekintetében a mű atonális. Azonban mindkét nézőpontnak közös problémája a hangkészlet kérdése.

(Itt említendő meg **Pierre Boulez** analízise, melynek gondolatmenete szerint a ritmus felsőbbrendű a hangokkal szemben, így az aktuális hangkészlet csupán önkényes és véletlen tényezőként van jelen, hogy megfelelő sűrűséget és szint adjon a sokkal lényegesebb ritmikai struktúráknak.¹¹⁶ Bármennyire precíz azonban a kutatás a ritmikai hierarchiák és szimmetriák terén, mégsem hagyhatja figyelmen kívül az akkordok és motívumok aktuális hangkészletét – emellett figyelemre méltó, hogy Boulez elméletének megalapozottsága és népszerűsége ellenére a későbbi elemzőket elsősorban a hangkészlet problémaköre foglalkoztatta.¹¹⁷)

Robert Craft óvatos jóváhagyását fejezte ki Forte „pitch-class set” elméletével kapcsolatban, ez ugyanis alátámasztja saját, Sztravinszkij „zeneelméletet figyelmen kívül hagyó” munkájára vonatkozó, korábbi észrevételét. (Az úgynevezett „musical

¹¹⁴ Whittall, p. 38.

¹¹⁵ Forte, p. 28.

¹¹⁶ Boulez 1953, p. 67.

¹¹⁷ Whittall, p. 39.

set theory” alkalmazása a hangok osztályozására és egymással való kapcsolataiknak meghatározására nyújt lehetőséget. Egyik ága a rendezett, vagy rendezetlen hangkészletekkel foglalkozó „pitch-class set theory”.) Craft véleménye szerint Forte végre felfedezte azt a régen várt analitikus irányzatot, melynek segítségével Sztravinszkij harmóniai rendszere megérthető. Morton és Taruskin kutatásainak eredményeképpen nyilvánvalóvá vált, hogy a zeneszerző konkrét dallamokat használt fel a *Melodje Ludowe Litewskie*-ből, valamint Rimszkij-Korszakov 1877-es népzenei gyűjteményéből. A felfedezés, hogy a zene alapvetően népzenei forrásból származik, még inkább nehezíti az analitikusok dolgát, hiszen azt jelenti, hogy a mű kapcsolatban áll egy konkrét harmóniai rendszerrel – ez a tény pedig okot ad néhány elmélet megkérdőjelezésére. Az egyszerű és egyértelmű modalitás, valamint a zenei „nacionalizmussal” és ezen belül az orosz tradíciókkal való kapcsolat nyilvánvaló, ezért Forte elemzése – melyben a modalitásra, tonalitásra vagy a kettő ötvözetére vonatkozó elméleteket figyelmen kívül hagyva beszél harmóniai szerveződésről – számos kritikát kapott. Taruskin a „Rivális törzsek játéka” című tétel egy részletét – mely szerinte egyszerűen elemezhető a klasszikus összhangzattan szemszögéből (**3. kottapélda**) – hozza fel példaként Forte funkcionális harmóniavilágot elutasító álláspontjával szemben, s úgy véli, a tonális központ eltolása a szubmediáns irányába tipikus orosz jellegzetesség.¹¹⁸

3. kottapélda



Robert Moevs szerint Sztravinszkij a harmóniákat gyakran szinte statikus hármásokra redukálta; példaként felhossa a „Misztikus körök” című tétel egy részletét, melyben érvelése szerint a szükséges feszültséget a zeneszerző a B-dúr és b-moll skála hangjainak egyidejű használatával hozza létre.¹¹⁹ Moevs későbbi, Forte könyvével kapcsolatban írott kritikájában meglehetősen bátor kijelentést tesz,

¹¹⁸ Taruskin 1979, p. 123.

¹¹⁹ Moevs, Robert. Mannerism and Stylistic Consistency in Stravinsky. *Perspectives of New Music* Vol. 9, No. 2, pp. 24-40; Vol. 10, No. 1, 1971, pp. 92-102.

miszerint a *Tavaszi áldozat* alaptonalitása d-moll,¹²⁰ ugyanakkor nem kísérli meg kifejtteni, hogy az egész mű hogyan kapcsolódik a d-moll skála strukturális tulajdonságaihoz és tonalitásához. Moevs álláspontja szerint a *Sacre* kilencven százaléka közvetlenül vonatkoztatható egy fél és egészhangú lépések váltakozásából álló mátrixra, más szóval egy nyolcfokú sorra, mely sokkal szimmetrikusabb, mint a moll skála. A Moevs-féle mátrix három kollektívot tartalmaz, ezek közül az első egy nyolcfokú képlet, mely a pentaton és modális tulajdonságokat is magában hordozza annak érdekében, hogy saját kontextusában a népi eredetű anyag harmonizáljon a sűrű kromatikával.

Moevs-féle mátrix:

alap	(a)	0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10
amivé válik	(b)	1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10
leegyszerűsítve	(c)	0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9

Következésképpen Moevs megválaszolja azt a lényeges kérdést, miért fogadjuk el a nyitó fagott témát mint a továbbiak szerves részét? A fagottszóló dallama egy tetrachordot tartalmaz (0, 2, 3, 5), amely beágyazódik a nyolcfokú sorba (mint 1, 3, 4, 6), és lehetővé teszi az átjárást a modalitás megjelenési formája között.

Természetesen nem Moevs volt az első, aki ilyen irányból közelítette meg a *Sacre* elemzését. **Arthur Berger** 1963-as cikke – *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*¹²¹ – óta többen is foglalkoztak a témával, köztük **Benjamin Boretz**, a „készlet-központú” zenéről írott értekezésében,¹²² valamint **Pieter van den Toorn**. Alapjában véve Toorn hasonlóan vélekedik, mint Moevs, de elmélete a részletes kidolgozást tekintve teljesen különböző. Toorn értelmezése abból a felfedezésből indul ki, melyet „átható, vertikális kromaticizmusnak” nevez: szerinte a *Sacre* elsősorban nyolcfokú rendszeren alapul, a diatonikus elemek csak mellékes tényezőkként vannak jelen,¹²³ míg Toorn munkája látszólag tovább erősíti az alapvető ellentétet a Forte mellett és ellen érvelők tábora közt abban a kérdésben, hogy mi tekinthető leglényegesebbnek a *Sacre* felépítését illetően. Mindkét

¹²⁰ Moevs, Robert. Review of Forte 1978. *Journal of Music Theory* Vol. 24, No. 1 (Spring 1980), pp. 103.

¹²¹ Berger, Arthur. Problems of Pitch Organization in Stravinsky. *Perspectives of New Music* Vol. 2, No. 1 (1963), pp. 11-42.

¹²² Boretz, Benjamin. Meta-Variations, Part IV: Analytic Fallout. *Perspectives of New Music* Vol. 11, No. 1 (1972), pp. 146-223.; Vol. 11, No. 2, 1973, pp. 156-203.

¹²³ Van den Toorn, Pieter C. Some characteristics of Stravinsky's diatonic music. Part Two, *Perspectives of New Music*, Vol. 15, No. 2, 1977, pp. 59-61.

meggyőződés közös aggodalma a „pitch-class set” azonosítása, mely döntően hozzájárul az egész mű egységesítéséhez és összetartó erejének létrehozásához.

Edward T. Cone tonális „központok” sokaságát fedezte fel a *Sacre*-ban, melyek – annak ellenére, hogy a Moevs és Taruskin által is említett részeknél alkalmanként találhatóak előjegyzések – nem rendelkeznek a tonalitás-érzéklet megszilárdító tulajdonságokkal. Whittall szerint tonika-domináns-tonika felépítésű folyamatok is megfigyelhetők a darabban – például az „Áldozati tánc” esetében –, viszont nem a szokványos formában. Így a mű befejezése csak akkor értelmezhető d-moll szerinti I-V-I fordulatként, ha elfogadjuk, hogy az ilyen struktúra létezhet a tiszta diatonicizmus kiterjesztése nélkül, vagy annak részleges felfüggesztésével, helyettesítés, pótlás és átfedések által. Következésképpen Sztravinszkij a folytonos tonális háttér mellőzésével alkalmaz bizonyos tonális formulákat. Az ilyen hangok vagy akkordok, melyek gyakran repetálva jelentkeznek, valóban szolgálhatnak a „kiterjesztés” alapjául: magának az akkordnak az elemei „vízszintesíthetők” (mint a „Tavaszi hírnökeiben”), vagy az akkord ismétlődései legalább részlegesen összekapcsolhatóak a szomszédos hangok által, mint a Második rész Előjátékának alsó szólamokban lévő d-moll hármashangzatánál (**4. kottapélda**).

4. kottapélda



Adele T. Katz a *Sacre* nyitó részéről írott értekezésében kifejti, hogy a legfelső szólamban lévő mozgás teljesen független a két alsóbb szólamtól, mozgásuk *cisz*-től és *gisz*-től oktávval mélyebbig terjed. Katz felteszi a kérdést, mit jelenthet a két teljesen összekapcsolhatatlan akkord közötti mozgás? A válasz Forte felvetése szerint az, hogy olyanfajta harmóniai rendszert jelenthet, mely leginkább a rendezetlen „pitch-class set”-ek közötti kapcsolatok terminológiájával érthető meg. Ezek felfedik, hogy az első kadenciális harmónia – ami jelentősen különbözik a Travis-féle „disszonáns hangzástól” – „felajánl” egy „pitch-class set”-et, amely a

későbbiekben máshol is fontos szerepet játszik, így a második rész Előjátékának osztinatójánál, valamint a mű záróakkordjánál.¹²⁴

A disszonancia és konszonancia sajátosságai

Heinrich Schenker elmélete eredetileg a barokk és klasszikus darabok elemzéséhez született, de néhány, főként amerikai analitikus megkísérelte alkalmazni a 20. századi művekre is, köztük a *Sacre*-ra. A következőkben az Első rész Előjátékának különböző megközelítésmódjairól lesz szó, melyek bizonyos értelemben a Schenker-féle elméletből erednek.¹²⁵

Sztravinszkij az Előjáték megírásához csak akkor látott hozzá, amikor már számos résszel elkészült, vázlatok azonban már korábban is születtek. Annak ellenére, hogy nem ez volt a zeneszerző első tematikus ötlete, az analitikusok részéről mégis kiemelt figyelmet kapott a mű tonálisának megállapítása szempontjából. Az első hat ütemben észrevehető a feszültség a fagott-dallam sajátos modalitása és egyfajta koncentrált, teljes kromaticizmus között. Robert Moevs a dallam és a kíséret következetes modalitása mellett érvelt, mely nem zárja ki a lehetőségét annak, hogy az „utazás a modalitás két fajtája között” inkább disszonáns, mint konszonáns mintát hozhat létre. **Roy Travis** szerint a saját maga által meghatározott „disszonáns tonikai hangzás” van jelen, mely *asz*-t, *desz*-t és *c*-t tartalmaz.¹²⁶ Travis egyszerűen azért használja a „disszonáns” fogalmát, hogy hangsúlyozza a nyilvánvaló tényt, miszerint az általa választott akkordok nem dúr, vagy moll hármások. A disszonáns tonikai hangzás létezése érvényteleníti a disszonancia és konszonancia elkülönítésére tett kísérleteket.

Arnold Whittall felvetései

A Whittall által leírt „fókuszált disszonanciák” összefüggő harmóniai folyamatok részei, amelyek disszonáns tonikai hangzást kapcsolnak össze disszonáns domináns hangzással, majd visszatérve „feloldódnak”. Következésképpen az ilyen

¹²⁴ Forte, pp. 31.

¹²⁵ Whittall, pp. 41-42.

¹²⁶ Travis, Roy. Towards a New Concept of Tonality? *Journal of Music Theory* Vol. 3, No. 2 (1959), pp. 257-284.

hangzásoknak szükséges tartalmazniuk a tonikai és a domináns hármashangzatok egyes elemeit.¹²⁷ (A repetált hangok és disszonáns akkordok rövid távú prolongálását (meghosszabbítását) a *Sacre*-ban gyakran annak bizonyítékeként látják, hogy Sztravinszkij előszeretettel helyezte a hangsúlyt a kis egységekből építkező ritmikai folyamatokra – mindez jól reprezentálja a feltevést, hogy a disszonanciák természetükből adódóan nélkülözik a hosszabb prolongálást – hiszen funkcionális jelentőségüket egy „rétegszerű” harmóniai környezetben nehéz lenne megmagyarázni.)

Az „összpontosított disszonancia” kérdése első pillantásra viszonylag lényegtelennek tűnhet, állítja Whittall, mintha csak „kitérő lenne a sokkal fontosabb ügyek elől”.¹²⁸ El lehet fogadni a különbséget a „Tavaszi hírnökei”- kezdetének uralkodó disszonanciája, illetve a tétel későbbi részeinek viszonylagos konszonanciája közt, és hasonló történhet a „Tavaszi körtánc” esetében, melynek kezdetén meglehetősen kevés a disszonancia, a továbbiak részekhez képest. Tulajdonképpen az említett tételek tartalmazzák a konszonancia legkiterjedtebb példáit a balettben, ami megerősíti a feltevést, hogy a mű egésze inkább nevezhető disszonánsnak, mint konszonánsnak. Whittall mindehhez azt is hozzáteszi, hogy ez a fajta disszonancia nem úgy működik, mint a tonális zenében: a *Sacre* szabályrendszere olyan módon épül fel, hogy a disszonancia és konszonancia közti létfontosságú különbség fennmarad, de a szerkezeti jelentőségű konvenciók, melyek a tonális zenében ezekhez a fogalmakhoz kapcsolódnak, nincsenek jelen. Ennek oka egyszerűen a konszonancia mellékessége: nem kaphat döntő szerepet annak a strukturális háttérnek a biztosításában, amihez az uralkodó felszíni disszonanciák kapcsolódnak. A két erő közötti kapcsolatot tehát nem a kölcsönös tolerancia jellemzi. Whittall szerint a *Sacre* egységesítő kapcsolatainak kérdésében Forte álláspontja tűnik legmeggyőzőbbnek, viszont a disszonanciák rendkívüli változatossága miatt a „pitch-class set” alapú elemzés sem lehet minden esetben megfelelő.¹²⁹

A „Tavaszi hírnökeihez” tartozó vázlatok – melyek 1969-ben kerültek publikálásra – mutatják, hogy a „csontvázként” induló 'a-d-b-esz' sor az egyre tisztuló hangzásban osztinátóvá alakul, C-dúr és Asz dominánsseptim kombinációján keresztül eljut E-

¹²⁷ Whittall, p. 44.

¹²⁸ Whittall, p. 45.

¹²⁹ Whittall, pp. 45-46.

dúr és Asz dominánsszeptimig, mely a tétel kezdő akkordja. Whittall szerint nyilvánvaló, hogy ennek a folyamatnak nem *d* a központja. Ellenben jól láthatóan körvonalazódik a kapcsolat *esz* és *c* között (melyek rendkívül fontos szerepet töltenek be a balett első részében), és ez a kapcsolat (vagy szembeállítás?) sokkal inkább fontos, mint az *esz* és *e*, illetve *asz* és *e* közti összefüggések. Az Első rész legkiterjedtebb diatonikus epizódja a „Tavaszi körtáncban” mutatkozik meg, ahol az *esz*-moll hangnemet csak rövid ideig „zavarja meg” a dallamos g-moll (ez csak akkor fordul elő, amikor a *gesz* hiányzik a kíséretből). Ezt követően a szólamok a diatonikus hangsor hangjait tartalmazzák, de ebben a részben mind az öt nem diatonikus hang megjelenik – *desz*-ből *d* lesz, *c*-ből *cesz*, *f*-ből *fesz*, *b*-ből pedig *a* és *g*. Az előzőekhez hasonló, belülről fakadó diatonicizmussal generált ellentétek már korábban is előfordulnak a műben, „A tavasz hírnökei” résznél, például az *esz*-moll hangnem megjelenésekor. Ezt követően egyre nagyobb hangsúly helyeződik az *a*-ra a felső szólamban, így a fókusz áthelyeződik *esz*-ről *c*-re.

A balett első részének strukturális jellegzetessége, hogy a *c* hang soha nem olyan szilárdan kötött, mint az *esz*. A *c* sokkal inkább a kromatikus fokok összeütköztetésének eszköze, mint ahogy az „Elrablás játékában” és a „Föld táncában” is látszik, ahol az *esz* és *c* szembeállítása a legfontosabb. Ha nyilvánvalónak vesszük a C-dúrt, mint ennek a résznek a tonális központját, akkor hasonlóan egyértelműnek tűnik, hogy az *esz*, csakúgy mint a *fisz*-re és a *c*-re épülő egész hangú skála egyéb nem diatonikus elemei, diszharmonikusak ezzel a központtal. Továbbá a záró rész rendkívüli feszültsége – a tisztán ritmikus komplexitás hiányát figyelembe véve – sokkal inkább az összefüggéstelen tényezők átfedéseiből ered, mintsem a sokszínűség integrálásából.¹³⁰

A második részben a disszonancia mértéke és jelentősége fokozódik, kevesebb a diatonikus hármashangzat. Az indításnál hosszan tartó d-moll hármashangzat jelenik meg, s a nyolcadmozgások további moll hármasok hangjait tartalmazzák: *cisz*, *e*, *gisz* – *disz*, *fisz*, *aisz*. Ennél a résznél érezhető a disszonancia következetesen dekoratív szerepe, mivel a d-moll hármashangzat konszonanciája inkább meghatározó jellegű. A „Föld megszentelésének” az *a* hang a központja: ez a rész akár az A-dúr tonalításban is értelmezhető, melyben a b-moll tölti be a helyettesítő domináns

¹³⁰ Whittall, p. 47.

szerepét. Az *a* és *d* közti kapcsolat továbbra sem szűnik meg, valójában a feszültség a diszszonancia és a diatonikus harmóniak közt az utolsó tételekben a legnagyobb. A záró „Áldozati tánc” különösen erőteljesen jeleníti meg mindezt: a basszusban a kezdeteknél *d*-re helyeződik a hangsúly, majd a zárórészben *a*-ra tevődik át. A mű végén a basszus osztrinató csak *a*-t és *c*-t használ, a a legfontosabb diszszonanciát a b-moll hármás biztosítja. Az utolsó diszszonáns akkord egyfajta „felbontás-paródiának” tűnhet, mely a szétesést és a végső romboló gesztust szimbolizálja.

KONKLÚZIÓ

A *Tavaszi áldozattal* foglalkozó különféle elemzések vizsgálata nem hozta meg számomra a minden kétséget és ellentmondást eloszlató összegzés gondolatát. Véleményem szerint annyira egyedülálló alkotásról van szó, hogy nem lehet egyértelműen kizárni, vagy igaznak nyilvánítani egyik álláspontot sem. Mivel Robert Craft és Sztravinszkij meglehetősen sokat dolgozott együtt, így Craft nem csupán a zeneszerzőt, hanem magát az embert is megismerhette, talán az ő véleménye tűnhet a legmeggyőzőbbnek. Craft jóváhagyását fejezte ki Allen Forte elméletével kapcsolatban, melynek segítségével szerinte megfejtethető a *Sacre* harmóniai rendszere. Richard Taruskin és Lawrence Morton kutatásainak eredményeképpen nyilvánvalóvá vált, hogy a zene – népzenei eredete okán – kapcsolatban áll egy konkrét harmóniai rendszerrel, Forte viszont nem vett tudomást erről a tényezőről elmélete megalkotásánál. Mindazonáltal fontos tisztában lenni azzal, hogy Taruskin és Morton a *Sacre*-t az eredete felől (vagyis a népzenei forrásokból kiindulva) próbálta megközelíteni, amit maga Sztravinszkij a későbbiekben már tagadott. A különböző elemzésekből látszik, hogy a darab harmóniai rendszerének megállapítása nem egyszerű feladat. Érdekes lehet ezzel kapcsolatban a zeneszerző Florent Schmittnek írott egyik levele, melyben azt állítja, a *Sacre* komponálása alatt semmi mást nem játszott a zongorán, csak Debussy és Szkrjabin műveit. Következésképpen ezeknek a daraboknak a harmóniavilága hathatott a *Tavaszi áldozat* készülő zenéjére. Debussy zenéje nem-funkcionális, Szkrjabiné pedig nyolcfokú rendszeren alapszik.¹³¹ Véleményem szerint többféle megoldás létezhet, és amellet, hogy nyilván Sztravinszkij értelme is közrejátszott a zene megalkotásánál, a véletlenszerű

¹³¹ Chua, pp. 67.

tényezőket sem szabad elhanyagolni. Maga a zeneszerző állította, hogy a komponálásnál semmiféle harmóniai rendszer nem irányította, csupán a fülére támaszkodott. Amit hallott, azt írta le, magát csak közvetítőnek nevezte: „Én vagyok az edény, melyen keresztül folyva a *Sacre* létrejött.”¹³² Mikor öregkorában arról kérdezték, hogy miért pont azt a bizonyos akkordot választotta a Tavasz hírnökei tétel központi akkordjának, csupán ennyit válaszolt: „Mert szeretem.” Mindez azt példázza, hogy nem lehet és nem is szükséges mindent elméleti síkon megindokolni. Érdekes a különböző elemzések tanulmányozása által több nézőpontból is megvizsgálni a *Tavaszi áldozatot*, de nem hiszem, hogy például a mű tonalitásának (vagy atonalitásának) megállapításával választ kapunk a legfontosabb kérdésre: miért lett a *Sacre* a 20. század első felének legmeghatározóbb alkotása? Ezzel kapcsolatban, zárógondolatként Arnold Whittall-t idézem, aki szerint „nem is annyira a hangok, sokkal inkább a hatás az, ami számít”.¹³³

¹³² Stravinsky and Craft 1962, p. 19.

¹³³ Whittall, pp. 49.

IRODALOMJEGYZÉK

Adami, Giuseppe (translated by Makin, Ena). *Giacomo Puccini: Letters*. London, Harrap, 1974.

Bartók Béla. *A népzénéről* (Gondolkodó magyarok sorozat). Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981.

Boretz, Benjamin. *Meta-Variations, Part IV: Analytic Fallout. Perspectives of New Music* Vol. 11, No. 1 (1972), pp. 146-223; Vol. 11, No. 2, 1973, pp. 156-203.

Boulez, Pierre. Stravinsky Demeure. First published in *Musique Russe I*, Paris 1953. (Translated by Herbert Weinstock as Stravinsky Remains in *Notes of an Apprenticeship*, New York, Knopf, 1968, pp. 72-145.)

Calvocoressi, Michel-Dimitri. *Music and Ballet*. London, Faber & Faber, 1934.

Chua, Daniel K. L. Rioting with Stravinsky: A particular analyzis of The Rite of Spring. *Music Analysis*, 26/i-ii (2007), p. 59-109.

Colles, Henry. The Fusion of Music and Dancing. *The Times*, 26 July 1913, p. 8. Cited by http://medlibrary.org/medwiki/The_Rite_of_Spring_%28Stravinsky%29 (The Rite of Spring (Stravinsky), MedLibrary.org)

Craft, Robert. Genesis of a Masterpiece; Commentary to the Sketches. In *Igor Stravinsky: The Rite of Spring. Sketches 1911-13*. London: Boosey and Hawkes, 1969.

Fink, Robert. The Rite of Spring and the Forging of a Modern Style. *Journal of the American Musicological Society* 52/2 (Summer 1999), pp. 279-329.

Forte, Allen, *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New York, Yale University Press, 1978.

Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. London and Melbourne, J.M. Dent & Sons, 1981.

Harrison, Julius. The Orchestra and Orchestral Music. In Bacharach, A. L. *The Musical Companion*. London, Victor Gollancz, 1934, p. 168.

Henahan, Donal. Philharmonic: Incarnations of Spring. *The New York Times* 23 March 1984, p. 18.

Hill, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Kelly, Thomas Forrest. *First Nights: Five Musical Premieres*. New Haven, Yale University Press, 2000.

Michel, Georges-Michel (with Stravinsky). Les deux "Sacre du Printemps". *Comoedia* 14 December 1920, pp. 18-24. Reprinted in Lesure (ed.), *Le sacre du printemps: Dossier de Presse*. pp. 50-56.

Moevs, Robert. Mannerism and Stylistic Consistency in Stravinsky. *Perspectives of New Music* Vol. 9, No. 2 (1970), pp. 24-40; Vol. 10, No. 1 (1971), pp. 92-102.

Moevs, Robert. Review of Forte 1978. *Journal of Music Theory* Vol. 24, No. 1 (Spring 1980), pp. 97-107.

Morton, Lawrence. Footnote to Stravinsky studies: Le Sacre du Printemps. *Tempo*, No. 128 (March 1979), pp. 9-16.

Ross, Alex. *The Rest is Noise*. London, Fourth Estate, 2008.

Smith, Frederick J. *The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music*. New York, Gordon and Breach, 1979.

Smith, William Ander. *The Mystery of Leopold Stokowski*. Cranbury, NJ, Association of University Presses, 1996.

Stravinsky, Igor and Craft, Robert. *Memories and Commentaries*. London, Faber & Faber, 1960.

Stravinsky, Igor, and Craft, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. New York, Doubleday, 1959. Magyarul: *Igor Stravinsky – Robert Craft: Beszélgetések* (válogatás, fordította: Pándi Marianne). Budapest, Gondolat, 1987.

Stravinsky, Igor, and Craft, Robert. *Expositions and Developments*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981.

Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York, W. W. Norton, 1962.

Taruskin, Richard. A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and "The Music Itself". *Modernism/Modernity* 2/i (1995), pp. 1-26.

Taruskin, Richard. Review of Forte 1978. *Current Musicology* No. 28, 1979, pp. 114-129.

Taruskin, Richard. Russian Folk Melodies in The Rite of Spring. *Journal of the American Musicological Society* 33/3 (Autumn 1980), pp. 501–534.

Travis, Roy. Towards a New Concept of Tonality? *Journal of Music Theory* Vol. 3, No. 2 (1959), pp. 257-284.

Van den Toorn, Pieter C. Some characteristics of Stravinsky's diatonic music. Part One, *Perspectives of New Music*, Vol. 14, No. 1, 1975, pp. 104-138; Part Two, Vol. 15, No. 2, 1977, pp. 58-95.

Van den Toorn, Pieter C. *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987.

White, Eric Walter, *Stravinsky: The Composer and his Works*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966. Magyarul: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. (Fordította: Révész Dorrit.) Budapest, Zeneműkiadó, 1976.

White, Eric Walter. Stravinsky. In Hartog, Howard (ed.), *European Music in the Twentieth Century*. London, Pelican Books, 1961.

Whittall, Arnold. Music Analyzis as Human Science? 'Le Sacre du Printemps' in Theory and Practice. *Music Analysis* Vol. 1, No. 1 (Mar. 1982), pp. 33-53.

Yuon, Konstantin. A fine artist. *Culture and Life* 8, Moszkva, 1958. p. 24-27.

INTERNETES FORRÁSOK

Diaghilev London Walk. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/diaghilev-london-walk/> (Victoria and Albert Museum.)

Freed, Richard. *The Rite of Spring: About the Work*. http://www.kennedy-center.org/calendar/?fuseaction=composition&composition_id=2841 (The Kennedy Centre)

Igor Stravinsky Biography <http://www.notablebiographies.com/St-Tr/Stravinsky-Igor.html> (Encyclopedia of World Biography)

Rosenfeld, Paul. *Musical portraits: Interpretations of twenty modern composers*. <http://www.gutenberg.org/files/19557/19557-h/19557-h.htm#Stravinsky>

Walsh, Stephen. *Proms 2012: Programme note: Stravinsky – The Rite of Spring*. http://pediaview.com/openpedia/The_Rite_of_Spring (The Rite of Spring, PediaView.com).