



Przeciw *Świętu wiosny*¹

Richard Taruskin

Wydział Muzyki, Uniwersytet Kalifornijski w Berkeley

Przełożył Krzysztof Gajda

W tekście przeanalizowano różne oblicza sprzeciwu wobec *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego, omawiając jego artystyczne, kulturowe, filozoficzne i polityczne źródła.

Słowa kluczowe: Strawieński; *Święto wiosny*; *Le Sacre du printemps*; sprzeciw; muzyka; balet.

My od Strawieńskiego byliśmy na to gotowi od dawna. Wiedzieliśmy, że sezon 2012/2013 przetańczymy w rytmie *Święta wiosny*. Był to jeden z tych nieuniknionych holdów składanych okrągłym liczbom, którymi żywi się muzyka klasyczna. W Północnej Karolinie uprzedziliśmy faktyczne stulecie, zaczynając nasze obchody już jesienią 2012 roku, dzięki czemu rok później nie zgmiotły nas dwa bliźniacze walce: Wagner i Verdi. Chociaż, z drugiej strony, co roku coś wypada. W 2011 mieliśmy Liszta. 2010 upłynął pod znakiem Chopina i Schumanna. 2009 to Haydn, a 2008 – Rimsky-Korsakov (nieuchronny na pewno w Rosji, choć oficjalne uroczystości zaczęły się tam dopiero w 2010). Stuleciu Szostakowicza w 2006 stawilem aktywny opór. Przez cały rok odrzucałem zaproszenia, czekając aż do roku 2007 z wystąpieniem, które zatytułowałem „Refleksje po stuleciu”. Z ubolewaniem opisałem w nim, w jakie bagno zmieniły się badania nad Szostakowiczem pełne politycznych inwektyw i fałszywych teorii. Upamiętnieniu *Święta wiosny* nie mogłem się jednak oprzeć.

Skąd ta niekonsekwencja? I czy w ogóle można o takiej mówić? Moim zdaniem – nie, ponieważ stulecie *Święta wiosny* różni się od innych tym, że upamiętnia nie osobę, ale dzieło. Ile dzieł muzycznych zasłużyło na taki status? Przychodzi mi na myśl tylko jedno, a jego tytuł wymienię w stosownym czasie. Mimo wszystko, o ile mi wiadomo, nawet ten jeden potencjalny rywal nie doczekał się jubileuszowych gali, konferencji i wystaw na całym świecie. *Święto wiosny* jest więc wyjątkowe, a wyjątkowość rodzi ciekawość.

Dlaczego właśnie *Święto wiosny*?

¹ Niniejszy tekst jest przekładem polskojęzycznego artykułu Richarda Taruskina „Resisting the Rite”, opublikowanego w tomie czasopisma Avant zatytułowanym „A Laboratory od Spring”, IV, 3/2013.

Zacznijmy od tego, o czym często muzykolodzy zapominają: *Święto wiosny* to nie tylko utwór muzyczny. Pomyślany, i to bardzo świadomie, jako *Gesamtkunstwerk*, czyli synteza różnych środków artystycznego wyrazu, należy on w takim samym stopniu do historii tańca i scenografii, jak muzyki. Jednym z wyznaczników wyjątkowego statusu *Święta wiosny* jest liczba poświęconych mu książek, zdecydowanie przewyższająca liczbę publikacji na temat jakiegokolwiek innego baletu, a może nawet jakiegokolwiek innego utworu muzycznego (znowu z wyjątkiem wspomnianego, potencjalnego rywala). Znajdziemy wśród nich ogólne wprowadzenia pióra Petera Hilla po angielsku czy Volkera Scherliessa po niemiecku (to drugie ukazało się w roku stulecia Strawińskiego)². Mamy ciężkie akademickie analizy Allena Forte (1978) i Pietera van den Toorna (1987)³. Opublikowano ekskluzywne faksymilowe wydanie szkiców Strawińskiego ze szczegółowymi uwagami jego asystenta Roberta Crafta i jeszcze bardziej ekskluzywne faksymile pełnego rękopisu partytury wzbogacone o aranżację na fortepian na cztery ręce, które ujrzało światło dzienne z okazji obchodów stulecia razem z dużym zbiorem esejów⁴. Moskiewski teatr Bolszoy wydał jeszcze bogatszą jubileuszową kolekcję⁵. Istnieje okazały zbiór faksymilowych recenzji w kilku językach od rosyjskiego do katalońskiego, który zdążył już chyba zyskać status białego kruka – za jedyny egzemplarz dostępny na Amazon.com trzeba było zapłacić 2500 dolarów w dniu, kiedy to sprawdziłem⁶ (nie pozbywajcie się swoich egzemplarzy!). Jest nawet książka o partii kotłów w *Święcie wiosny*. Może nie tyle książka, co trzydziestopięciostronicowy pamflet wydany własnym sumptem, ale było nie było w okładce⁷. Nie zapominajmy w końcu o książeczce pod tytułem *Le Sacre du printemps: Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, która okazała się tłumaczeniem dwunastego rozdziału mojej monografii *Stravinsky and the Russian Traditions* z roku 1996⁸. Wydanie

² Peter Hill. 2000. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press. Volker Scherliess. 1982. *Igor Stravinsky, Le sacre du printemps*. Meisterwerke der Musik. München: Wilhelm Fink Verlag.

³ Allen Forte. 1978. *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New Haven: Yale University Press. Peter C. van den Toorn. 1987. *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

⁴ Igor Stravinsky. 1969. *The Rite of Spring (Le Sacre du Printemps) Sketches 1911–1913*. London: Boosey & Hawkes; *Idem*. 2013. *The Rite of Spring, Facsimile of the Autograph Full Score*, ed. Ulrich Mosch. Basel: Paul Sacher Stiftung and London: Boosey & Hawkes. *Idem*. 2013. *The Rite of Spring, Facsimile of the Version for Piano Four-Hands*, ed. Felix Meyer. Basel: Paul Sacher Stiftung and London: Boosey & Hawkes; Hermann Danuser and Heidy Zimmermann, ed. 2013. *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered (Essays)*. Basel: Paul Sacher Stiftung and London: Boosey & Hawkes.

⁵ Pavel Gershenzon and Olga Manulkina, ed. 2013. *1913/2013: Vek Vesni svyashchennoy—vek modernizma*. Moscow: Bolshoi Theater.

⁶ François Lesure, ed. 1980. *Le Sacre du Printemps: Dossier de presse*. Geneva: Minkoff.

⁷ Charles Lafayette White. 1965. *Tympani instructions for playing Igor Stravinsky's "Sacre du printemps"*. Los Angeles: C. L. White.

⁸ Richard Taruskin. 2002. *Le Sacre du Printemps: le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, tłum. Daniele Torelli. Milano: Ricordi; 2nd ed. Universal MGB, 2011; cf. Richard Taruskin 1996. *Stravinsky and the Russian*

tej pozycji we Włoszech było czystej wody piractwem zasugerowanym, o czym możemy dowiedzieć się z przedmowy, przez Luciano Berio, który na pewno nie życzył mi źle. Wspominam o tym nie przez nieskromność (lub nie tylko z tego powodu), lecz również w nadziei, że jej wydawcy wypłacą mi jednak jakieś tantiemy choćby ze wstydu, jeżeli kiedykolwiek przyjdzie im przeczytać te słowa.

Prawie tyle samo publikacji poświęcono *Świętu wiosny* jako formie tanecznej, począwszy od książek autorstwa Shelley Berg i Ady D'Adamo (w tym drugim przypadku mamy do czynienia z albumem z gatunku *coffee-table books* w czystej postaci)⁹. Tematem trzech innych pozycji są poszczególne choreografie, przy czym dwie z nich dotyczą pierwotnej choreografii Niżyńskiego – pierwsza to broszura wydana przez niezwykle płodnego historyka teatru Étienne'a Souriau, druga to wspaniale ilustrowana książka Millicent Hodson dokumentująca jej pieczołowitą pracę rekonstrukcyjną dla Baletu Joffrey zestawioną z każdym taktem partytury fortepianowej Strawińskiego¹⁰.

I w końcu książka nie mniej ważna, czyli imponująca dysertacja Trumana C. Bullarda na temat premiery *Święta wiosny*, przypominająca nam, że *Święto* nie było ani wyłącznie partyturą, ani wyłącznie baletem. Było wydarzeniem. Co więcej, było to prawdopodobnie najgłośniejsze wydarzenie w historii dwudziestowiecznej sztuki łączące się doniośle lub przynajmniej sugestywnie z innymi głośnymi wydarzeniami z innych dziedzin¹¹. Bullard postanowił dotrzeć do sedna tego wydarzenia i ustalić, kto lub co ponosi za nie odpowiedzialność. Jak każdy inny autor później, również i ja będę tutaj sięgał do jego cudownego, faktograficznego kompendium. Za to co do tego, kto był głównym aktorem *Święta*, nigdy nie było wątpliwości. Nie był nim ani Strawiński, ani Niżyński, ani też scenarzysta i scenograf Nikołaj Roerich. Głównej roli nie odegrała orkiestra ani jej dyrygent Pierre Monteux. Nie przypadła ona Sergiejowi Diagilewowi, władcy marionetek ukrytemu za kulisami, który wszystko wprowadził w ruch. Nie przyznamy jej również Gabrielowi Astrucowi, dyrektorowi nowiutkiego Théâtre des Champs-Élysées, mającemu (jak po raz pierwszy ujawnił to właśnie Bullard) również duży wpływ na atmosferę przed premierą¹². To nie o nich chodziło.

Traditions. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 849–966.

⁹ Shelley Berg. 1988. *Le sacre du printemps: Seven productions from Nijinsky to Martha Graham*. Ann Arbor: UMI Research Press. Ada D'Adamo. 1999. *Danzare il rito: Le sacre du printemps attraverso il Novecento*. Biblioteca teatrale. Rome: Bulzano

¹⁰ Étienne Souriau. 1990. *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*. Paris: Théâtre des Champs-Élysées. Millicent Hodson. 1996. *Nijinsky's Crime against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

¹¹ Truman C. Bullard. 1971. *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du printemps*. 3 vols. PhD diss. Eastman School of Music.

¹² Ostatnia publikacja na temat Astruc'a i jego roli w Nathalie Sergent et al. ed. 2013. *Théâtre, Comédie et Studio des Champs-Élysées: Trois scènes et une formidable aventure*. Paris: Verlhac Éditions.

Znający tę historię pamiętają na pewno, że głównym aktorem *Święta* jako wydarzenia była publiczność, która swoim oburzonym i burzliwym sprzeciwem wobec wystawianego dzieła zaskoczyła wszystkich, nawet jeśli z różnych stron (jak to zwykle bywa) pojawiły się głosy ludzi twierdzących, że taką reakcję przewidzieli lub wręcz spowodowali (Jean Cocteau rzekomo napisał, że publiczność zagrała napisaną dla niej partię, a Diagilew miał według Strawińskiego powiedzieć, że zachowała się „dokładnie tak, jak chciałem”)¹³. Premiera *Święta wiosny*, kiedy, jak napisał lakonicznie Strawiński w liście do domu, *delo dokhodilo do draki* („doszło nawet do bójk”)¹⁴ skończyła się faktycznie fiaskiem i odrzuceniem, którego przez długie lata nie udało się odwrócić. Pozostawiła wszystkich z poczuciem porażki i rozczarowania, bez względu na to, co twierdzili później. Gdyby przyjęcie *Święta* było typowym *succès de scandale*, przełożyłoby się to na reklamę gwarantującą spektakle przy pełnej sali i wznowienia. Tak się jednak nie stało.

Zgodnie z planem zespół Ballets Russes zagrał *Święto* jeszcze trzy razy w Paryżu w czerwcu 1913, a następnie pojechał do Londynu na kolejne trzy występy w lipcu. Spektakle przebiegły bez incydentów, ale nie wzbudziły też specjalnego entuzjazmu czy zainteresowania. Krytycy londyńscy z pewnym samozadowoleniem zauważyli, z jakim spokojem ich rodacy przyjęli to, co miesiąc wcześniej tak bardzo zantagonizowało paryżan. „The Times” pisał: „Zaskakująco szybko, albo zaskakująco beztrzesko, przyzwyczajamy się do nowych form sztuki”¹⁵. Niżyński udzielił wywiadu dla „Daily Mail”, w którym „przekazał angielskiej publiczności serdeczne «dziękuję» i «Brawo!» za zainteresowanie i uwagę, z jaką podeszła do *Święta wiosny*. Nie było żadnych kpin... za to aplauz był ogromny”¹⁶.

Po przedstawieniach w Londynie Diagilew nie zdecydował się jednak na ponowne wystawienie *Święta*, podczas gdy *Ognisty ptak* i *Pietruszka* weszły na stałe do repertuaru Ballets Russes. Wyjaśnia się to zazwyczaj zerwaniem relacji pomiędzy Diagilewem i Niżyńskim spowodowanym decyzją o ślubie tego ostatniego. Był to jednak raczej pretekst niż powód. *Święto* było drogie. Wymagało dziewiętnastu muzyków więcej niż jakakolwiek inna partytura w repertuarze Ballets Russes i wiele dodatkowych prób. Zdjęcie go z afisza wydawało się nieuniknione z komercyjnego punktu widzenia. Diagilew był na tyle przewidujący, żeby w każdym programie zawierającym *Święto wiosny* (łącznie z burzliwą premierą) umieścić spektakle, których powodzenia był pewien: *Chopiniana*, *Le Spectre de la rose* i *Tańce polowe z Kniazia Igora*. Frekwencja dopisywała. Ale trzeci balet Strawińskiego okazał się nietrafioną inwestycją, o czym Diagilew najprawdopodobniej

¹³ Jean Cocteau. *A Call to Order*, parafraza w Richard Buckle. 1979. *Diaghilev*. New York: Atheneum: 253; Igor Stravinsky and Robert Craft. 1959. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City: Doubleday: 48.

¹⁴ List do Maximiliana Steinberga, 20 czerwca/3 lipca 1913; ed. Igor Blazhkov w „Pis'ma I. F. Stravinskogo,” w Lyudmila Sergeyevna Dyachkova and Boris Mikhailovich Yarusovsky. ed. 1973. *I. F. Stravinskiy: Stat'i i material'i*. Moscow: Sovetskiy Kompozitor: 474; ed. Viktor Varunts in I. F. Stravinsky, *Perepiska s russkimi korrespondentami*, II (Moscow: Kompozitor, 2000) : 99.

¹⁵ *Times of London*, 26 lipca 1913; cytat w Nesta MacDonald. 1975. *Diaghilev Observed*. New York: Dance Horizons: 104.

¹⁶ *Daily Mail*, 12 lipca 1913; cytat w MacDonald 1975: 99.

powiedział kompozytorowi. W liście (niemal jedynym, w którym tak się odsłonił) wysłanym cztery miesiące później do Aleksandra Benois, z którym współpracował przy *Pietruszce*, Strawiński dał upust swoim obawom po wydarzeniach związanych ze *Świętem*. *Akh, dorogoy!*, pisał, *Och, mój drogi...*

...nawet teraz nie daję mi chwili spokoju to moje najmłodsze dziecko. Cóż to za niebываła burza i zgrzytanie zębami mu towarzyszy! Sierjoża [Diagilew] przekazuje mi straszne wieści o tym, jak to ludzie pełni entuzjazmu i niezachwianej sympatii do moich poprzednich dzieł zwrócili się przeciwko ostatniemu. To nic, mówię sobie, czy raczej myślę – tak miało być. Ale dlaczego sam Sierioża zdaje się wahać w swojej ocenie *Le Sacre*, o którym zawsze podczas prób krzyczał „Boskie!”? Mówił nawet (co już samo w sobie można wziąć za komplement), że musi ono dojrzewać jakiś czas po ukończeniu, ponieważ publiczność nie jest jeszcze na nie gotowa – dlaczego nigdy wcześniej nie zachowywał się w ten sposób?[...] Najprościej rzecz ujmując, obawiam się, że uległ złym wpływom silnym nie tyle z moralnego, co materialnego punktu widzenia (i to jak silnym). Prawdę mówiąc, kiedy przypominam sobie, co myślałem o jego stosunku do *Święta*, dochodzę do wniosku, że nie będzie dodawał mi otuchy. I tak zostałem bez jedyne go i najszczerzego wsparcia jeżeli chodzi o propagowanie moich artystycznych idei. Rozumiesz chyba, że wytrąca mnie to całkowicie z równowagi, ponieważ nie mogę, po prostu nie mogę pisać tego, czego się ode mnie oczekuje – to znaczy nie mogę sam siebie powtarzać – powtarzać można kogokolwiek, ale nie siebie! – bo tak się pisze swój testament. Ale dosyć o *Le Sacre*. Przygnębia mnie to¹⁷.

Tym, co uratowało *Święto Wiosny*, było pierwsze paryskie wykonanie samej partytury pod batutą Pierre’a Monteux, który dyrygował również podczas prawie zagłuszonej premiery. Lata później dyrygent potwierdził swoje pierwsze odczucia na temat *Święta*: „Zrozumiałem właśnie wtedy, że jedyną formą muzyki odpowiednią dla mnie są symfonie Beethovena i Brahmsa, a nie muzyka tego szalonego Rosjanina!”¹⁸. Mimo wszystko dał jednak temu szalonemu Rosjaninowi wieczór życia, prowadząc „doskonałe” wykonanie, jak z wdzięcznością przyznał sam kompozytor pół wieku później, dzięki któremu Strawiński mógł doświadczyć czegoś, co nazwał (nawiązując prawdopodobnie do wywoływania Niżyńskiego przed kurtynę) „tryumfem, którego smak może poznać niewielu *kompozytorów*”¹⁹. Od tego czasu *Święto* zaczęło pracować na swoją reputację, aż w końcu osiągnęło swój obecny kolosalny i kultowy status. Status ten nie ma sobie równych (z jednym możliwym wyjątkiem, którym cały czas droczę się z tobą, Drogi Czytelniku), ale przysługuje tylko partyturze, artefaktowi – lub doświadczeniu – które Pierre Monteux zrehabilitował

¹⁷ List z 20 września/3 października 1913; Dyachkova and Yarustovsky, ed. 1973. *I. F. Stravinsky: stat' i material'i*: 477-78.

¹⁸ Doris G. Monteux. 1965. *It's All in the Music: The Life and Work of Pierre Monteux*. New York: Farrar, Straus and Giroux: 91.

¹⁹ Igor Stravinsky. 1959. Apropoz 'Le Sacre du Printemps.' *Saturday Review*, 26 December: 30; tekst został poprawiony („... którym może cieszyć się niewielu *kompozytorów*”) do przedruku w Igor Stravinsky and Robert Craft. 1962. *Expositions and Developments*. Garden City: Doubleday: 164 (podkreślenie kursywą w oryginale w obu przypadkach).

5 kwietnia 1914 roku, a nie *Gesamtkunstwerk*, które spłonęło 29 maja 1913. Ta majowa data ciągle jaśnieje²⁰, jednak trwale miejsce w historii zapewniło *Świętu* późniejsze, kwietniowe wykonanie. To właśnie od tego momentu trwa nieprzerwana tradycja wykonań utworu, czy raczej partytury.

Artefakt, o którym mówimy – partytura *Święta wiosny* – ma wyjątkowe miejsce pośród innych dwudziestowiecznych utworów „koncertowych” czy „klasycznych” jako główny element zarówno kanonu akademickiego, jak i repertuaru filharmonii. Przepaść powstała w dwudziestym wieku pomiędzy kanonem (to jest dziełami zachwalanymi lub przynajmniej zadawanymi na uczelniach) a repertuarem (to jest dziełami oklaskiwanymi przez publiczność na płatnych koncertach) może wprawiać nas dziś w zakłopotanie, lecz pół wieku temu, kiedy byłem studentem, stanowiła coś oczywistego. Na zajęciach prawie nigdy nie słyszało się Rachmaninowa, Szostakowicza, Respighiego czy Vaughan Williamsa ani się o nich nie czytało. Na koncertach z kolei prawie nigdy nie można było usłyszeć Schoenberga czy Weberna, a Bartók czy Berg pojawiali się bardzo rzadko. Niektórzy dwudziestowieczni kompozytorzy znaleźli swoje miejsce i w kanonie, i na salach koncertowych, ale tylko w wyraźnie oddzielonych częściach. Richard Strauss przeszedł z kanonu do filharmonii pomiędzy *Elektrą* a *Kawalerem srebrnej róży*. Aaron Copland świadomie pisał niektóre utwory z myślą o pierwszej kategorii, inne komponując dla drugiej. *Święto wiosny* stało się jednak niezbędne w obydwu tych miejscach już w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Wspomina się o nim zarówno jako o utworze, jak i o wydarzeniu w każdym podręczniku historii muzyki, a żaden cykl zajęć z historii muzyki nie może się obejść bez jego wysłuchania. Każdą jego nutę rozebrano i złożono z powrotem podczas niezliczonych seminariów. Z drugiej strony jest również *Święto* powszechnie opisywane w książkach popularyzujących muzykę klasyczną i odsłuchiwane podczas zajęć, których celem nie jest podtrzymanie kanonu, ale właśnie popularyzacja muzyki koncertowej. Jest poza tym żywą częścią repertuaru każdej profesjonalnej orkiestry (choć załedwie garstki zespołów baletowych, na przykład Balanchine trzymał się od niego z daleka). I tak, podczas gdy kanoniczny status *Święta* nie może być już wyższy, o czym świadczy przytoczony wyżej wykaz poważnych, naukowych monografii, znajdziemy je również na liście pięćdziesięciu ulubionych utworów w każdym przewodniku po nagraniach, a samych nagrań, z których możemy wybierać, jest kilkadziesiąt.

Całą historię wejścia *Święta wiosny* do repertuaru koncertowego streszcza uwaga Louisa Speyera, weterana oboju i rożka angielskiego w Bostońskiej Orkiestrze Symfonicznej, który grał podczas premiery prowadzonej przez Monteux (to on później sprowadził go do Bostonu). Uwaga ta pochodzi z rozmowy, jaką ze Speyerem odbył Truman Bullard na

²⁰ I to nie tylko dla muzyków. Pauline Kael rozpoczęła swoją legendarnie hiperboliczną recenzję *Ostatniego Tanga w Paryżu* Bernardo Bertolucciego (przywoływaną dzisiaj zazwyczaj jako jej największa wpadka), oświadczając, że premiera filmu „powinna stać się punktem odniesienia w historii kina porównywalnym z 29 maja 1913 roku – datą pierwszego wykonania *Le Sacre du Printemps* – w historii muzyki” (Tango. *The New Yorker*, 28 October 1972; rpt. in Pauline Kael. 1976. *Reeling*. Boston: Atlantic Monthly Press/Little, Brown: 171.)

potrzeby swojej dysertacji. Opisując pierwszą próbę sekcji dętej i blaszanej, muzyk przypomniał sobie, że „już sam wstęp był zaskoczeniem – kiedy usłyszeliśmy fagot w takim rejestrze, wszyscy się odwróciliśmy, a niektórzy obecni kompozytorzy pytali nawet, czy to aby nie saksofon” (gwoździ przypomnienia, wydarzenie to przerodziło się następnie w apokryficzną anegdotę o sędziwym Saint-Saëns na premierze²¹). Speyer opowiedział następnie o fagociście Abdonie Lausie (1888–1945), który także grał później w Bostonie pod batutą Monteux: „jako pierwszy zaatakował to trudne solo, musiał znaleźć odpowiedni układ palców, co było potwornym doświadczeniem. Dzisiaj każdy dobry fagocista zna tę partię”²². Nie tylko dobry. Wszyscy studenci konserwatorium uczą się partii swoich instrumentów w *Święcie wiosny*, ponieważ wiedzą, że będą musieli je wykonać podczas przesłuchań. Obecność *Święta* w programach filharmonii nie jest już niczym wyjątkowym – publiczność spodziewa się go obok symfonii Beethovena i koncertów Czajkowskiego. Od roku 1980, kiedy muzykologia zyskała sumienie (lub przynajmniej zaczęła się sobie przyglądać), kanon i jego tworzenie stało się przedmiotem sceptycznych socjologicznych badań. Zyskana w ten sposób wiedza na temat społecznych praktyk, które wpłynęły na charakter zarówno kanonu, jak i repertuaru koncertowego, poszerzyła trochę granice obydwu tych kategorii, ale nie zlikwidowała ani samego podziału, ani wynikających z niego złośliwych sądów.

Złośliwość działa tu w dwie strony. Strawiński dożył czasów, kiedy jego wczesne dzieła osiągnęły status utworów koncertowych i nie czuł się z tym dobrze. Pod koniec lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku uległ w końcu namowom Roberta Crafta i podyktował kilka wspomnień na temat swoich trzech przedwojennych baletów (czego odmówił, pracując z Craftem po raz pierwszy nad książką *Conversations with Igor Stravinski* <1959>), które przewidziane były do wykorzystania w różnych materiałach reklamowych zanim scalone i poprawione nie znalazły się w książce *Expositions and Developments* (1962). Wspominał wtedy, że „*Pietruszka* [sic!], tak jak *Ognisty ptak* i *Le Sacre du Printemps*, ma za sobą już pół wieku niszczycielskiej popularności. Jeżeli dzisiaj nie brzmi tak świeżo

²¹ Na przypomnienie tej anegdoty można najbardziej liczyć w materiałach promocyjnych, szczególnie we Francji, o czym świadczy następujący fragment francuskiej reklamy płyty DVD nagranej przez Orkiestrę Symfoniczną San Francisco: *Premier basson de l'orchestre de San Francisco, Stephen Poulson, à qui échoit le rude honneur d'entonner à découvert les six premières mesures de l'oeuvre, rapporte que le vénérable Saint-Saëns, 78 printemps à la création du Sacre, se récriait: «Si ça, c'est de la musique, moi je suis un babouin!»*

(Stephen Poulson, pierwszy fagocista Orkiestry Symfonicznej San Francisco, któremu przypadł trudny zaszczyt zagrania pierwszych sześciu taktów, opowiada, jak to sędziwy Saint-Saëns, liczący sobie w dniu premiery *Święta* 78 wiosen, wykrzyknął „Jeżeli to jest muzyka, to ja jestem pawianem!”).

[<http://www.telerama.fr/musiques/le-sacre-du-printemps-san-francisco-symphony-orchestra-dirmichael-tilson-thomas,16663.php>] Strawiński twierdził w późniejszych wspomnieniach, że Saint-Saëns („bystry jegomość – widziałem go wyraźnie”) nie przyszedł na premierę, ale na triumfalne wykonanie koncertowe w 1914 roku (A propos ‘Le Sacre du Printemps.’ *Saturday Review*, 26, December 1959: 30;rpt. *Expositions and Developments*: 164).

²² Truman C. Bullard. 1971. *The First Performance of Igor Stravinsky's Le Sacre du Printemps*, Ph.D dissertation. University of Rochester, I:99.

jak *Pięć utworów na orkiestrę Schoenberga* i *Sześć Weberna*, to częściowo dlatego, że te wiedeńskie utwory ochroniło pięćdziesiąt lat zaniedbania”²³. Zdenerwowanie Strawińskiego łatwo zrozumieć, biorąc pod uwagę purytańską krytykę – wówczas równie powszechną, co autorytatywną – nowoczesnej muzyki podobającej się publiczności. Werdykt w tym temacie padł z ust nie tylko Adorno, którego *Philosophie der neuen Musik* Strawiński chyba nigdy nie czytał (jak zaświadczył Robert Craft), ale również, co było nawet bardziej złowrogie, z ust tych, którzy, jak René Leibowitz, oskarżali kompozytorów o sprzyjanie powszechnym gustom (przede wszystkim Bartóka, którego późne utwory przeszły z kanonu do repertuaru koncertowego, tak jak w przypadku oper Straussa) albo pójście na „kompromis” – po II wojnie światowej słowo o zgubnych i rujnujących konotacjach, szczególnie dla kogoś takiego jak Strawiński z nieprzepracowanym międzywojennym flirtem z faszyzmem.

Ale przecież w Carolina Performing Arts nie zorganizowanoby trwających cały rok bachicznych hołdów, które dały pretekst temu esejowi, na cześć *Pięciu utworów na orkiestrę Schoenberga* czy *Sześciu Weberna*. Nie byliśmy również świadkami podobnych wydarzeń ku czci *Ognistego ptaka* w 2010 roku czy *Pietruszki* w 2011. Najlepiej wie o tym Severine Neff, znawczyni Schoenberga, której zawdzięczamy wspomniane bachanalia, i której podziękowaliśmy z całego serca za udostępnienie nam forum. Ponieważ ujawniła to sama w materiałach reklamowych Carolina Performing Arts, myślę, że mogę tutaj wspomnieć, iż jej pierwotnym zamysłem było uhonorowanie stulecia *Pierrot lunaire* Schoenberga zamiast *Święta wiosny*, ale została przegłosowana. Wszystkie przytoczone anegdoty i świadectwa prowadzą do wniosku, że podobnej jubileuszowej orgii nie wywołałoby ani dzieło należące wyłącznie do kanonu, jak *Pierrot*, ani utwór z repertuaru koncertowego, jak *Ognisty ptak*. Potrzebny był do tego podwójny status, którym wśród dwudziestowiecznych arcydzieł cieszy się chyba tylko *Święto wiosny*. Pytanie, które powinniśmy zadać, nie dotyczy tego, jak utworowi modernistycznemu udało się dołączyć do standardowego repertuaru filharmonii, czego nie udało się dokonać dziełom Schoenberga czy Weberna. Powinniśmy raczej zapytać, jak to się stało, że przechodząc na stronę koncertową, *Święto wiosny* nie straciło mocnej pozycji w akademickim kanonie.

Odpowiedź (dość oczywista, moim zdaniem) zawiera się w relacji pomiędzy *Świętem* jako artefaktem a *Świętem* jako wydarzeniem. To właśnie wściekły opór przeciwko utworowi podczas pierwszego z nim kontaktu ochronił jego reputację przed „niszczycielskim” wpływem późniejszej popularności. Jego równie wielka sława jako artefaktu i jako wydarzenia nadała mu jeszcze wyższy status – status mitu. I oto nadszedł czas, aby nazwać dzieło, które zapowiadałem jako jedyne, potencjalnego rywala *Święta wiosny* w kategorii utworów kultowych i mitycznych. To dzieło, jak być może niektórzy już odgadli (szczególnie jeżeli znają książki Thomasa Kelly), to *IX symfonia Beethovena*, kolejny epokowy

²³ Igor Stravinsky and Robert Craft. 1981 [1962]. *Expositions and Developments*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 137.

utwór, którego premiera była również legendarna²⁴. Legenda *IX symfonii* także wiąże się z brakiem zrozumienia czy wręcz gwałtownym oporem ze strony publiczności. Prawdę mówiąc, Beethoven był pierwszym kompozytorem, którego legenda żywiła się mitem sprzeciwu. Sprzeciw publiczności wobec wielkości sztuki był częścią mitu romantyzmu, zgodnie z którym geniusz twórczy to żywioł prowadzący do wyobcowania i izolacji społecznej. Naznaczony tym darem czy też przekleństwem artysta – już nie wyjątkowo zdolny rzemieślnik, lecz wyjątkowo obdarzony duch, czyli geniusz – idzie w awangardzie, oddzielony od reszty ludzkości, budząc zarazem podziw i niechęć u rzeszy przeciętnych ludzi, którzy odczuwają i przyznają swoją przeciętność w jego obecności²⁵. Społecznie izolująca głuchota Beethovena na pewno ten mit współtworzyła, a najsłynniejsza historia z nią związana dotyczy oczywiście premiery *IX symfonii*, kiedy to Caroline Unger, śpiewająca partię altu, musiała obrócić Beethovena w stronę publiczności po zakończeniu Scherzo, aby mógł przyjąć brawa, których nie słyszał.

Tak więc opowieść o *IX symfonii* to opowieść o *Kampf und Sieg*, czyli walce z przeciwnościami losu i zwycięstwem nad nimi, której bohaterem jest głuchy geniusz Beethoven. Jej treść symbolizuje humanistyczne wartości Oświecenia – wolność i braterstwo – wyniesione na transcendentny poziom przez romantyczny geniusz, na przekór wyobcowaniu społecznemu, które geniuszowi towarzyszy (kolejna walka i zwycięstwo do rachunku). Opowieść ta wysyłała tylko dobre vibracje, a wymowa mitu była całkowicie pozytywna. *Święto wiosny* mówiło natomiast o czymś innym, czymś, co rzuciło wyzwanie tym dobrym oświeceniowym vibracjom, czymś, co pierwsi odbiorcy bez względu na to, czy stawiali aktywny opór rozpoznali jako nieprawdopodobnie brzydkie. Wrażenie takie odnieśli nawet najbardziej przychylni recenzenci. Według autora recenzji dla londyńskiego „Evening Standard” „każdy powinien zobaczyć *Le Sacre du Printemps*, choćby z uwagi na jego dziwaczność i zdumiewającą brzydotę. Brzydota panuje tu na scenie i w orkiestrze. Skrupulatność, z jaką wprowadza się ją na każdym poziomie dzieła jest nieprawdopodobna – scenograf, kompozytor i tancerze wspaniale zjednoczyli siły, osiągając ten ogólny cel”²⁶. Reakcja recenzenta dotyczyła estetycznej brzydoty *Święta wiosny*. Zauważono jednak również jego brzydotę moralną, ba, chwalono ją nawet, szczególnie ustami oniemiałego krytyka, który dzisiaj jawi się nam retrospektywnie jako najbardziej przewidujący recenzent premiery. Mowa o Jacques’u Rivière, redaktorze „Nouvelle Revue Française”. „*C’est un balet sociologique*”, wykrzyknął:

²⁴ Patrz Thomas Forrest Kelly. 2000. *First Nights: Five Musical Premieres*. New Haven and London: Yale University Press, gdzie *IX symfonii* i *Świętu* poświęcono osobne rozdziały (tak jak *Orfeuszowi* Monteverdiego, *Mesjaszowi* Handela i *Symfonii fantastycznej* Berlioza).

²⁵ Jeszcze bardziej skrajna wersja tego związanego z modernizmem mitu w José Ortega y Gasset. 1925. *La Deshumanización del arte*, tłum. Helene Weyl w Ortega. 1968. *The Dehumanization of Art and Other Essays*. Princeton: Princeton University Press, szczególnie str. 6–8.

²⁶ *The Standard*, 12 lub 13 lipca 1913; MacDonald 1975: 98.

To balet socjologiczny... Patrzymy na ruchy człowieka z czasów, kiedy nie istniał jeszcze jako jednostka... W żadnym momencie swojego tańca Wybrana nie okazuje swojego przerażenia, które powinno przepelniać jej duszę. Wykonuje rytuał; jest pochłonięta przez społeczną funkcję i, nie zdradzając żadnych oznak zrozumienia czy interpretacji, postępuje zgodnie z wolą i spazmami przerastającego ją tworu, potwora pełnego niewiedzy i apetytu, okrucieństwa i mroku.

Co bardziej przerażające, „*Ce ballet est un ballet biologique*”. „To balet biologiczny. Jest to nie tyle taniec najbardziej prymitywnych ludzi, ile taniec z czasów zanim człowiek w ogóle istniał”²⁷.

Te uwagi Rivière’a zgadzają się niemal telepatycznie z tym, co sam Niżyński myślał o swoim choreograficznym dziele. Udzielając wywiadu londyńskiemu reporterowi, powiedział, że *Święto* „to tak naprawdę dusza natury wyrażona ruchem do muzyki. To życie kamieni i drzew. Tam nie ma żadnych ludzi”²⁸. Ta mroząca krew w żyłach, odczłowieczona wizja i jej gniewne odrzucenie przy pierwszym kontakcie przyczyniło się wybitnie do powstania romantycznego mitu *Święta*, a ponieważ modernizm, jak to doskonale ujął Leonard Meyer, był „bardzo późnym romantyzmem”, *Święto wiosny* było najwyższym wyrazem romantycznego mitu wyalienowanego artysty dostosowanym do ponurej wizji wczesnego modernizmu²⁹. Tym właśnie zasłużyło sobie *Święto* na swoje poczesne miejsce w historii kultury wczesnego dwudziestego wieku, niezagrożone przez jakikolwiek inny utwór muzyczny, miejsce uosobione przez sławną dzisiaj książkę Modrisa Eksteinsa *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, której tytuł i sama teza są hołdem dla mitu. Jej pierwszy rozdział, poświęcony skądinąd prawdziwej wojnie i chaosowi, opisuje burzliwą premierę *Święta wiosny* tak, jakby była próbą do niszczycielskiej wojny rozpętanej rok później. To dopiero mitologizacja! Spójrzmy na próbkę:

Święto wiosny, które miało prapremierę w maju 1913 roku w Paryżu, rok przed wybuchem wojny, jest chyba ze swoją rewolucyjną energią i apoteozą życia poprzez ofiarę śmierci symbolicznym oeuvre, dziełem dwudziestowiecznego świata, który w pogodni za życiem uśmiercił miliony najwartościowszych istot ludzkich. Początkowo Strawiański zamierzał nadać swojej muzyce tytuł Ofiara.³⁰

I dalej:

Historie wojen skupiają się przeważnie na wąskich tematach strategii, uzbrojenia, organizacji, dowódcach i politykach. W próbie oceny, w szerokim i porównawczym ujęciu

²⁷ Jacques Rivière. 1913. *Le Sacre du Printemps*. La Nouvelle Revue Française. 1 listopada; przedruk w Rivière. 1947. *Novelles Études*. Paris: Gallimard: 95.

²⁸ Cytat w MacDonald 1975: 97.

²⁹ Leonard B. Meyer. 1991. A Pride of Prejudices; or, Delight in Diversity. *Music Theory Spectrum*, XIII/2 (Autumn): 241.

³⁰ Modris Eksteins. 2014. *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Tłum. Krystyna Rabińska. Wydawnictwo: Zysk i S-ka.

związku wojny z kulturą stosunkowo mało uwagi poświęcono morale i motywacji przeciętnego żołnierza. W naszej opowieści nieznanemu żołnierzowi staje na pierwszym miejscu, w centrum zainteresowania. To on jest ofiarą Strawińskiego.³¹

I tak, rozważając „Święty taniec” pod koniec *Święta wiosny*, Eksteins podsuwa nam na przykład porównania z szalonym Abrahamem ze wstrząsającego, opublikowanego pośmiertnie wiersza Wilfreda Owena *Przypowieść o starym człowieku i młodym* (wydany w 1920 roku, wiersz znany jest muzykom z *Requiem wojennego* Brittena), który nie powstrzymał ręki, kiedy Anioł kazał mu oszczędzić Izaaka, ale „wpierw zabił syna. I – po kolei – pół plemion Europy” [tłum. Jerzy Pietrkiewicz]. Taki obraz na pewno zostaje na długo w pamięci, a wszystko, co może dodać intensywności doświadczeniu *Święta* jest tutaj mile widziane. A jednak, chociaż Strawiński i Nicholas Roerich, artysta i archeolog, którego Strawiński poprosił o scenariusz, faktycznie nadali swojemu projektowi pierwotną nazwę *Wielkaja żertwa*, a *żertwa* może w rosyjskim oznaczać „ofiara”, paralela Eksteinsa jest trochę naciągana. *Wielkaja*, drugie słowo roboczego tytułu, postawione przed *żertwą* wskazuje na inne znaczenie tego słowa – *coś składnego w ofierze*. A zatem cały balet został pierwotnie pomyślany, zgodnie z początkową wizją Strawińskiego, jako *Wielka ofiara* (obecnie podtytuł Części II), który to tytuł sugeruje działanie, a nie jego przedmiot (ofiara) – stąd też ostatecznie przyjęty tytuł dzieła (pierwotnie w liczbie mnogiej: *Les Sacres du printemps*) wymyślony przez malarza Léona Baksta. Koncept Eksteinsa okazał się płodny. Napisana na jego podstawie książka opisująca rzeź I wojny światowej i jej trwałe kulturowe pokłosie jest słusznie chwalona. I ja polecam ją z całego serca, sprzeciwiając się jednocześnie romantycznej pokusie podnoszenia artystów do rangi proroków.

Tak jak każdy mit, mit *Święta* niedobrze czuje się wśród faktów. Niektórzy odpowiedzą „tym gorzej dla faktów”. Chociaż dzielam niechęć do pewnego typu osób, który niestety chyba zaczynam przypominać – mam na myśli akademickiego zrzędę studzającego wszelkie płodne pomysły kubłem zimnej wody – to jednak uważam, że mitowi *Święta wiosny* przyda się i nie zaszkodzi świeże, chłodne spojrzenie.

W miarę jak *Święto* pracowało na swoją reputację z pomocą mitu, dało się szybko zauważyć pogłębiającą się sprzeczność. Jak się przekonaliśmy, historia *Święta* to, przynajmniej na początku, historia partytury, nie całego baletu. Partytura nigdy nie wywołała takiego sprzeciwu jak balet podczas swojej legendarnej premiery. Tak naprawdę samej muzyce *Święta* nigdy nie towarzyszyły podobne protesty. Pierwszego wieczoru została przecież w dużej mierze zagłuszona gwizdami i pohukiwaniami. Louis Vuillemin, jeden z recenzentów piszący dla pisma teatralnego „Comœdia”, stwierdził wprost, że „pod koniec preludium [to znaczy, kiedy podniosła się kurtyna, odsłaniając „grupę podskakujących, koślawych Lolitek z warkoczami” Niżyńskiego, jak to lata później ujął sam Strawiński

³¹ Dz. cyt: xiv–xv.

(niezbyt dokładnie)]³² publiczność po prostu przestała słuchać muzyki, żeby lepiej bawić się choreografią”³³, a jego uwaga została w domyśle potwierdzona wieloma recenzjami, które całkowicie pominęły wkład Strawińskiego, wymieniając go tylko jako kompozytora.

Z drugiej strony obwinianie za fiasko wyłącznie Niżyńskiego i jego „zbrodni przeciwko wdziękowi” również nie wydaje się wystarczającym wyjaśnieniem, ponieważ, w tej samej recenzji, Vuillemin sugeruje, że publiczność została zantagonizowana jeszcze przed datą premiery i była gotowa protestować bez względu na to, co miała usłyszeć i zobaczyć (co częściowo potwierdza słynne domysły Cocteau, które stały się tak znaną częścią folkloru *Święta*).

Niektórzy ludzie zaproszeni na kilka ostatnich prób wychodzili z nich [na ulice Paryża] z dzikim wzrokiem w przekonaniu, że mają ku temu powód. Ludzie ci dzielili się na dwie grupy – obydwie dzikie i przekonane. „Cudowne, niesamowite, świetne, najlepsze!” krzyczeli jedni do kogokolwiek, kto chciał słuchać. „Paskudne, obrzydliwe, śmieszne, pretensjonalne!” wrzeszczeli inni nawet do tych, którzy słuchać nie chcieli. Nietrudno się domyślić, jakie szkody spowodowały tak wielkie emocje. Rozprzestrzeniły się po całym mieście jak pożar na trzydzieści sześć godzin przed podniesieniem kurtyny. „Poczekajcie tylko”, mówili przekonani, „będziemy za chwilę świadkami wielkiej rewolucji w muzyce. Ten wieczór to czas symfonii przyszłości!”. „Uważajcie”, ostrzegali sceptycy, „Chcą nas okpić. Mają nas za durniów. Musimy się bronić!”. Co z tego wynikło: kiedy kurtyna poszła w górę, a nawet zanim to się stało, można było usłyszeć głośne „Och!”, a potem cała publiczność zaczęła śpiewać, syczeć, gwizdać. Niektórzy klaskali, inni krzyczeli „Brawo!”, jeszcze inni wrzeszczeli, inni znów wiwatowali. Niektórzy buczeli, inni chwaliли. I tak wyglądała premiera *Le Sacre du Printemps*. Można sobie wyobrazić, że tych kilka osób wśród publiczności, które nie były fanatykami, nie miało szans, aby wyrobić sobie zdanie na temat dzieła w jasny, logiczny i racjonalny sposób³⁴.

Na poły satyryczny opis Vuillemina przedstawiający teatr pełen ludzi podzielonych wczasy na przeciwne, uzbrojone po zęby obozy (prawie dosłownie, biorąc pod uwagę to, że wielu widzów przyszło z gwizdkami w kieszeni)³⁵ można uzupełnić kilkoma innymi dokumentami z niezrównanego kompendium Bullarda i jeszcze jednym, który szczęśliwym trafem udało mi się odkryć, kiedy przygotowywałem ten esej. Jako pierwszy dowód Bullard przytacza informację prasową opublikowaną we wszystkich głównych gazetach paryskich przez zarząd Théâtre des Champs-Élysées rano w dniu premiery. *Le Sacre du Printemps*, zapewniano,

które Balety Rosyjskie wykonają po raz pierwszy dziś wieczorem w Théâtre des Champs-Élysées to najbardziej niesamowite dzieło, jakiego kiedykolwiek podjęła się wspaniała

³² Stravinsky and Craft 1981. Przedruk UC Press: 143. W choreografii Niżyńskiego kurtyna odsłania męski *corps de ballet* i solistkę grającą rolę trzystuletniej wiedźmy, koślawe Lolitki wchodzą na scenę później.

³³ Cytat za Bullard 1971: II:49.

³⁴ Bullard 1971: II:48.

³⁵ Zgodnie z relacją Victora Debay w jego recenzji, „Les Ballets Russes au Théâtre des Champs-Élysées”, *Le Courier musicale* (czerwiec 15); cytat w Bullard 1971: I:146.

spółka Serge'a de Diaghileva. Przywołuje ono prymitywne gesty pogańskiej Rosji widziane przez pryzmat potrójnej wizji Strawińskiego, poety i kompozytora, Nikołaja Roericha, poety i malarza, i Niżyńskiego, poety i choreografa.

Dostajemy mocny obraz charakterystycznej reakcji Słowian na piękno w prehistorycznych czasach.

Tylko cudowni rosyjscy tancerze mogli przedstawić te pierwotne, nieporadne gesty na wpół dzikich ludzi. Tylko oni mogli oddać te oszalałe tłumy niestrudzenie tupiące do najbardziej zadziwiającej polirytmii, jaką kiedykolwiek stworzył mózg muzyka. Oto prawdziwa sensacja, która na pewno wywoła gorące dyskusje, ale i sprawi, że każdy widz na zawsze zapamięta artystów³⁶.

Tak wygląda reklama ciężkiego kalibru. Reklama, prawdę mówiąc, dziwaczna – oksymoroniczne zestawienie na wpół dzikich ludzi i najbardziej zadziwiającej polirytmii, jaką kiedykolwiek stworzył mózg muzyka, przypomina nieśmiertelny, zaczepny komentarz Debussy'ego wygłoszony tego samego dnia (a więc być może w odpowiedzi na recenzję), zgodnie z którym *Święto* to „prymitywna muzyka ze współczesnymi udogodnieniami”³⁷. Zapowiedź gorącej dyskusji pomogła je rozniecić.

Jak bardzo obarczano reklamę towarzyszącą baletowi winą za rozruchy w teatrze świadczy artykuł redakcyjny Alfreda Capusa (1858–1922) opublikowany na pierwszej stronie „Le Figaro” cztery dni później. Capus nie był krytykiem sztuki, ale starszym korespondentem zagranicznym, który rok później miał się stać bardzo szowinistycznym korespondentem wojennym gazety. Artykuł ten (którego autor w żaden sposób nie sugeruje, że w ogóle był na premierze) na pewno nie umknął uwadze Modrisa Eksteinsa, który odkrył go, tak jak ja, w pracy Bullarda. Wykorzystując zbieg okoliczności, jakim było podpisanie traktatu londyńskiego kończącego wojnę pomiędzy Ligą Bałkańską a Imperium Osmańskim dzień po premierze *Święta*, Capus napisał:

Chociaż podpisano pokój na Bałkanach, na arenie międzynarodowej pozostaje kilka nierozwiązanych spraw. Spośród nich wysuwam bez wahania na plan pierwszy kwestię relacji pomiędzy Paryżem a rosyjskimi tancerzami, które osiągnęły punkt tak wielkiego napięcia, że stać może się wszystko. Doszło już nawet to wieczornego incydentu granicznego, którego znaczenia nasz rząd nie może zlekceważyć³⁸.

Capus relacjonował, jak to pod wodzą Niżyńskiego, „swego rodzaju Atylli tańca”, rosyjscy tancerze „opanowali niewielką część ósmej dzielnicy [gdzie znajdował się Théâtre des

³⁶ Cytat za *Le Figaro*, 29 maja 1913: 6, w Bullard 1971: II: 1-2. (adaptacja tłumaczenia)

³⁷ List do André Caplet, 29 maja 1913; François Lesure and Roger Nichols. ed. 1987. *Debussy Letters*. Cambridge: Harvard University Press: 270.

³⁸ Alfred Capus. 1913. *Courrier de Paris*. *Le Figaro*, 2 czerwca: 1: Adaptacja tłumaczenia z Eksteins 2014.

Champs-Élysées] po zaciętej bitwie z Paryżem, proklamując tam małe, niepodległe państwo”³⁹. Pod koniec artykułu Capus proponuje traktat pokojowy z Rosjanami:

Niżyński musiałyby zgodzić się nie wystawiać już więcej baletów aspirujących do poziomu piękna niedostępnego dla naszych nędznych umysłów i nie tworzyć więcej trzystuletnich „modernistycznych” kobiet, chłopców pijących mleko z piersi, czy w ogóle piersi, skoro już o tym mowa. W zamian za te ustępstwa my z kolei zgadzamy się utwierdzać go w przekonaniu, że jest największym tancerzem na świecie, najprzystojniejszym mężczyzną i przekonać go, że naprawdę w to wierzymy. Wtedy powinien nastać pokój⁴⁰.

Poza takimi wycieczkami rozpoczynającymi i kończącymi artykuł, Capus zgłosił bardziej poważne i merytoryczne zastrzeżenia, dzięki czemu premiera *Święta* doczekała się relacji w „New York Times”. Odkrycie tego faktu zaskoczyło mnie, kiedy przekopywałem internetowe archiwum „Timesa” przygotowując ten tekst. Nie słyszałem, żeby korespondent „The Times” uczestniczył w premierze *Święta* i faktycznie tak nie było. Paryski korespondent gazety zauważył jednak artykuł Capusa wybitny na pierwszą stronę najważniejszego pisma politycznego stolicy Francji i wysłał tekst poświęcony temu artykułowi, który „Times” zamieścił następnego dnia pod tytułem *Paryżanie wygwizdali nowy balet* opatrzonym trzema podtytułami:

Ostatnia propozycja rosyjskiego tancerza, Poświęcenie wiosny porażką

Włączano światła

Dyrektor teatru próbował w ten sposób powstrzymać wrogie reakcje na trwający taniec

Oto jak „Times” zrelacjonował krytykę Capusa i wydarzenie, które ją spowodowało:

„Zwieść próżnych paryskich bogaczy, odwołując się do ich snobizmu, jest rozkosznie łatwe” pisze Alfred Capus w najnowszym „Le Figaro”. „Trzeba spełnić tylko jeden warunek – zalać ich reklamą”.

„Zabawiwszy publiczność świetnymi tańcami”, dodaje, „Balety Rosyjskie i Niżyński doszli do wniosku, że nadszedł czas, aby poświęcić modnych snobów na ołtarzu sztuki. Cały proces wygląda następująco:

Weź samą śmietankę socjety złożoną z bogatych, prostodusznych i próżnych ludzi. Poddać ich następnie intensywnej kampanii reklamowej. Przy pomocy broszur, artykułów prasowych, wykładów, odwiedzin i innych metod odwoływania się do snobizmu, przekonaj ich, że do tej pory widzieli wyłącznie wulgarne spektakle i teraz dopiero poznają prawdziwą sztukę i piękno.

Zrób na nich wrażenie kabalistycznymi formułami. Nie mają najmniejszego pojęcia o muzyce, literaturze, malarstwie i tańcu. Jednak to, co do tej pory widzieli pod tymi nazwami, było tylko toporną imitacją autentycznej jakości. I w końcu zapewnij ich, że niedługo zobaczą prawdziwy taniec i usłyszą prawdziwą muzykę.

³⁹ Bullard 1971: II: 77–78.

⁴⁰ Adaptacja na podstawie Eksteins 2014.

Do teatru zbiegnie się tylu powierzchownych czcicieli fałszywego bożka, że cenę biletów trzeba będzie podnieść dwukrotnie.

„Dokładnie to”, pisze dalej Capus, „zrobili w Paryżu rosyjscy tancerze. W dniu premiery, ich plan spalił jednak na panewce. Wystawiane dzieło to «Poświęcenie wiosny», a scena przedstawiała ludzkość. Na prawo silne, młode osoby zrywają kwiaty, a trzystuletnia kobieta oddaje się zapamiętałem tańcu. Na lewo starzec patrzy w gwiazdy, podczas gdy tu i ówdzie składane są ofiary Bogowi Światła.

Publiczność nie wytrzymała i balet został szybko wygwizdany. Być może kilka dni wcześniej zebrałby oklaski. Rosjanie, którzy nie do końca znają zwyczaje krajów, które odwiedzają, nie wiedzieli, że Francuzi zaczynają protestować, kiedy osiągnie się ostatni stopień głupoty”.

W tym miejscu korespondent „Timesa” porzucił artykuł Capusa na rzecz wywiadu z Gabrielem Astruc’iem, dyrektorem teatru:

„Poświęcenie wiosny” wywołało burzę gwizdów. Dyrektor teatru, p. Astruc, znalazł jednak nowy sposób na uciszenie protestów. Kiedy gwizdy zaczynają mieszać się z wiwatami, tak jak miało to miejsce w dniu premiery, p. Astruc poleca włączyć światła. Buczenie i gwizdy natychmiast milkną. Znane osoby reagujące na balet wrogością nie chcą, aby widziano, że zachowują się niegodnie.

(A zatem, według korespondenta „Timesa”, który przeprowadził z nim wywiad, to Astruc korzystał z tej metody panowania nad tłumem, a nie Diagilew, któremu często się to przypisuje). Dopiero w tym momencie pojawia się nazwisko kompozytora – korespondent przechodzi do relacji z wywiadu ze Strawińskim, który ukazał się na pierwszej stronie „Gil Blas” 4 czerwca⁴¹.

Igor Strawiński, autor muzyki do „Poświęcenia wiosny”, mówi, że demonstracje niezadowolonych są gorzkim ciosem w miłość własną rosyjskich tancerzy, którzy są wyczuleni na takie wybuchy emocji i obawiają się, że mogą nie być w stanie zatańczyć spektaklu po raz kolejny.

„Oto, co nas spotyka”, dodał Strawiński, „po setkach prób i roku ciężkiej pracy”.

Kompozytor nie popada jednak w skrajny pesymizm, ponieważ, jak dodaje „Bez wątpienia pewnego dnia ludzie zrozumieją, że zrobiłem Paryżowi niespodziankę, a Paryż się obraził. Ale ten zły humor wkrótce mu przejdzie”⁴².

Wydaje się, że przyczyną złego humoru nie była ani muzyka, ani taniec, lecz nachalna reklama przewyższająca snobizmem samych snobów, a także spowodowana przez nią obraza francuskiego gustu. Kiedy w 1909 roku rosyjscy tancerze przywieźli Francuzom z powrotem imitację baletu, który wcześniej importowali z Francji, wykonaną z maestrią dla Francuzów już nieosiągalną, Francuzi odebrali to jako komplement i oglądali z zapartym

⁴¹ Henri Postel du Mas. 1913. Un Entretien avec M. Stravinsky. *Gil Blas*, 4 June: 1. (Bullard 1971:III: 87–89.)

⁴² Parisians Hiss New Ballet. *New York Times*, 8 June 1913.

tchem. Ale kiedy cztery lata później Rosjanom przyszło do głowy przerosnąć swoich gospodarzy i samemu decydować o kwestiach estetyki, popełnili niewybaczalne *faux pas* zasługujące na karę.

Przyjęcie *Święta* w Londynie miesiąc później było, jak mogliśmy się przekonać, o wiele bardziej stonowane. Mimo wszystko w tamtejszych zrównoważonych, ale i sceptycznych, recenzjach można rozpoznać tę samą społeczną urazę. Charakter brytyjskiego oporu dobrane podsumowuje artykuł z magazynu „The Lady”, który ukazał się mniej więcej tydzień po londyńskiej premierze. Jego anonimowy autor zdecydowanie nie wypowiadał się w imieniu filistrów, lecz raczej w obronie lokalnych melomanów:

Jeszcze przed podniesieniem kurtyny chodziły słuchy... że wszystkie poprzednie osiągnięcia baletu Diagilewa zostaną przyćmione. Twórcy dzieła podeszli do jego oryginalności z tak zdumiewającą powagą, że wysłano p. Edwina Evansa⁴³ na scenę, żeby wyjaśnił publiczności znaczenie tego, co za chwilę mieli zobaczyć... Takie zabiegi nie wzbudziły zaufania, bo piękne dzieło sztuki powinno samo się obronić. Jeżeli pozwoli się nam ocenić *Sacre* na podstawie tego, co sobą reprezentuje, możemy je przyjąć, a nawet polubić, ale wszelkie próby przedstawienia go jako natchnionej prawdy o ruchach młodego wieku ludzkości najprawdopodobniej nas odstręczą... Balet był dla mnie bardzo interesujący. Były w nim urzekające układy wynikające z permutacji i połączeń różnych grup tancerzy. Nie brakowało idei. Obawiam się jednak, że, jako całość, odwołuje się on do tego, co w człowieku pretensjonalne, więc potępiam go co do zasady. Być może oglądanie ludzi chodzących na czworaka jest osobliwe i urocze, ale słuchanie o tym, że w tej pozycji są oni bardziej „oryginalni”, niż kiedy chodzą na dwóch nogach tylko irytuje. Oryginalnym można być równie dobrze w pozycji wyprostowanej⁴⁴.

Ten sam recenzent potraktował z podobnym dystansem inne nowości, z którymi rosyjski balet przyjechał tego sezonu do Londynu. Przed *Świętem* londyńczycy zobaczyli jeszcze *Gry* Debussy'ego i *Salomé* Florenta Schmitta. Recenzując ten drugi balet, recenzent „The Lady” wyraził znane już podejrzenia o szarlataństwo i dostosował francuski opór do brytyjskich standardów. „Są tacy ludzie”, pisał,

którzy chłoną entuzjastycznie wszystkie produkcje Baletów Rosyjskich z otwartymi ustami i przymkniętymi oczami. Sam często podchodziłem do nich z entuzjazmem... Nie traćmy jednak rozsądku. *Salomé*, nowość z zeszłego tygodnia, jest gorsza niż *Jeux*, nowość, którą zobaczyliśmy tydzień wcześniej. Nie po raz pierwszy dochodzę do wniosku, że Paryż nie ma najlepszego wpływu na Balety Rosyjskie⁴⁵.

Autor recenzji miał w pewnym sensie rację. Paryż był czymś więcej niż tylko miejscem wystawienia *Święta*. Miasto to pomogło ukształtować zarówno samą koncepcję baletu, jak

⁴³ Evans (1874–1945) był ówczesnym krytykiem muzycznym w *Pall Mall Gazette*. Zatrudniony przez Diagilewa jako specjalista od reklamy, był on autorem kilku pierwszych podręczników poświęconych baletom Strawińskiego.

⁴⁴ *The Lady*, 17 lipca 1913; cytat w MacDonald 1975: 100.

⁴⁵ *The Lady*, 10 lipca 1913; cytat w MacDonald 1975: 96.

i towarzyszący mu dyskurs. To właśnie na ten dyskurs reagował i jemu stawiał opór londyński recenzent podobnie jak cytowani wcześniej recenzenci francuscy. Neoprymitywizm, którego wybitnym ucieleśnieniem (lub przynajmniej wybitną pozostałością w aktywnym repertuarze koncertowym) jawi się z perspektywy czasu właśnie *Święto*, był nurtem o jak najbardziej rosyjskim rodowodzie. Znany jako *skifstwo* lub scytianizm, ruch ten zyskał oszałamiającą popularność w Rosji srebrnego wieku. „Poeci zamęczali się, starając się ryczeć jak dzikie zwierzęta”, wspominał Korniej Czukowski w 1922 roku. „Szaleństwo na punkcie tego, co dzikie, prymitywne i leśne”, pisał, „stało się wyznacznikiem epoki”⁴⁶. Jeden z takich właśnie poetów, Siergiej Gorodecki, napisał książkę pod tytułem *Yar* zawierającą dwa wiersze, do których Strawiński napisał muzykę w roku 1906 oraz wiersz *Yarila* opisujący poświęcenie dziewicy bogowi Yarilo, co jest dokładną zapowiedzią „wizji” czy „snu” o kulminacyjnej scenie z przyszłego *Święta*, która, według anegdoty, nawiedziła Strawińskiego w 1910 roku, kiedy kończył pracę nad *Ognistym ptakiem*. Kierując się tymi bezpośrednimi analogiami, napisałem w mojej książce o Strawińskim, może trochę zbyt figlarnie, że „taka wizja nie była bynajmniej niczym wyjątkowym dla artysty mieszkającego w Sankt Petersburgu w 1910 roku. W takim środowisku można by ją nawet nazwać konwencjonalną”⁴⁷.

Za wszystkimi nowoczesnymi ruchami prymitywistycznymi czaił się jednak staromodny, kolonialny egzotyzm inspirowany w dużej mierze wpływami francuskimi⁴⁸. Patrząc na prace Nikołaja Roericha, każdy rozpoznawał ślad Paula Gauguina. Za prymitywizmem Strawińskiego z kolei krył się pokrewny rosyjski orientalizm, który, przedstawiony Francuzom, przerodził się w autoegzotyzm⁴⁹. Ta paralela pomiędzy francuskim i rosyjskim orientalizmem gwarantowała paryski triumf Diagilewa, który wiedział, że Rosja, którą chcą zobaczyć Francuzi, to Rosja podana po francusku, egzotycznie, orientalnie i z podtekstem rasowym – na dziko, chciałoby się powiedzieć. *Ognisty ptak* kontynuował bezpośrednio repertuar pierwszych rosyjskich sezonów – *Szeherazada*, *Kleopatra*, *Tańce polowiecki*, *Tańce perskie* – wynosząc go na nowy poziom, *Święto* było natomiast bezpośrednio kontynuacją stylu *Ognistego ptaka*, który także wyniosło na nowy poziom pod każdym względem od radykalnego (i rasowego) stylu po pretensjonalną promocję – w końcu wszyscy uczyli się od Francuzów, jak robić „reklamę” i wykorzystywać dającą „prestż” aurę „awangardy” (słowa o nieprzypadkowo francuskim pochodzeniu). Wrzucając do jednego worka wszystkie nowości sezonu 1913 – *Gry* Debussy’ego, *Salomé* Schmitta i *Sacre* Strawińskiego – oraz stawiając im opór *tout d’un coup*, londyński krytyk

⁴⁶ Korniej Czukowski, *Futuristi* (1922), cytat w Izrael V. Nestyev. 1960. *Prokofiev*. Stanford: Stanford University Press: 91.

⁴⁷ Taruskim 1996: 860.

⁴⁸ Patrz Ralph P. Locke. 1998-99. *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East*. *19th-Century Music* XXII: 20–53.

⁴⁹ Patrz Richard Taruskin. 1997. *Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context*, in *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press: 152–185.

nie sprzeciwiał się Rosji, ale Francji, a jego perspektywa okazała się rzeczywiście przenikliwa. Rosyjscy tancerze przywieźli do Londynu wieści nie ze swojej barbarzyńskiej ojczyzny, lecz ze zniewieściałego, dekadenceckiego i nadmiernie ucywilizowanego Paryża.

Jest to jeden z powodów, dla których partytura *Święta* spotkała się z o wiele mniejszym sprzeciwem niż *Święto* jako balet. Publiczność przyjęła jej wykonanie bez protestów, a sława muzyki szybko przyćmiła sławę baletu. Najwcześniejsze wykonania koncertowe odbyły się w Rosji pod batutą Kusewickiego (po jednym w Moskwie i Sankt Petersburgu na początku roku 1914) i zostały przyjęte wystarczająco dobrze, aby zniesmaczyć siedemdziesięciodziewięcioletniego Césara Cui, jedyne żyjącego członka Potężnej Gromadki, który opisał dzieło jako „skrznię skarbów, w której Strawiński pieczołowicie poukrywał wszelkie brudy i odpadki muzyczne”, dodając, że „to całe *Święto* wybuchano wszędzie zagranicą, ale u nas znalazło pewien poklask – najlepszy to dowód, że wyprzedzamy Europę na ścieżce postępu w muzyce”⁵⁰.

A potem miał miejsce tryumf pod dyktando Monteux, który pchnął partyturę ku niepowstrzymanym podbojom. Właściwie dlaczego nie? Chociaż na początku była faktycznie ciężką próbą dla orkiestry i dyrygenta, a muzykolodzy potrzebowali całe pół wieku, żeby za nią nadażyć⁵¹, muzyka *Święta* nigdy nie była trudna dla publiczności. Doświadczony już dwóch ogromnych sukcesów u publiczności, Strawiński miał wszelkie powody, aby spodziewać się trzeciego i spokojnie czekał na premierę, pisząc do Roericha, że „wszystko wskazuje na to, że utwór ten musi «wy płynąć» tak, jak rzadko się to zdarza”⁵². Nie jest to w końcu złożona partytura. Jej tekstury są proste, choć bardzo kunsztownie i barwnie rozwinięte. Jeżeli są w niej kontrapunkty (poza preludium poprzedzającym akcję), to nieskomplikowane. Oparte na *ostinato* formy są wręcz podstawowe, co jest w pełni uzasadnione, biorąc pod uwagę temat i miejsce. Dysonanse są faktycznie ostre i chropowate, ale nigdy nie tajemnicze (chyba że dla muzykologów). To samo dotyczy nieregularnych rytmów perkusji. Wszystko to ma oczywiste odpowiedniki tematyczne wiążące muzykę z rozwojem akcji, a temat i akcja są jasno przedstawione przez tytuł. Nikt nigdy nie zastanawia się, dlaczego Strawiński skomponował utwór w ten właśnie sposób, czyli (jak to kiedyś ujął Vladimir Ussachevsky), „siekierą”⁵³. Dźwięki odwołują się bezpośrednio i przekonująco do wyobraźni i ciała słuchacza. W połączeniu z niezrównanym sposobem, w jaki Strawiński panuje nad ogromną orkiestrą, ich wpływ jest instynktowny

⁵⁰ List do M. S. Kerzina, 16 lutego/1 marca 1914, w Cesar Antonovich Cui. 1955. *Izbrannije pis'ma*. Leningrad: Muzgiz: 446.

⁵¹ Przełom nastąpił w 1963 roku wraz z doniosłym artykułem Arthura Bergera. Problems of Pitch Organization in Stravinsky. *Perspectives of New Music*, II/1 (Autumn – Winter, 1963) : 11–42.

⁵² List z 1/14 grudnia 1912; Irina Yakovlevna Verzhinina, ed. 1966. Pis'ma Stravinskogo. Rerikhu. *Sovetskaya muzika*, no. 8: 62.

⁵³ Vladimir Ussachevsky. 1971. My Saint Stravinsky. *Perspectives of New Music*, IX/2–X/1: 37.

i kataraktyczny. Pozostawiają (i zawsze pozostawiały, sądząc po historii recepcji partytury) większość słuchaczy w radosnym uniesieniu. To tylko mitologia narosła wokół *Święta* wskazuje na coś innego.

Zwycięski przemarsz utworu był nieuchronny, ale powolny, i to nie tylko dlatego, że niewiele orkiestr potrafiło sobie z nim z początku poradzić. Tym, co przede wszystkim spowolniło karierę *Święta* jako partytury na orkiestrę, była wojna, która wybuchła prawie natychmiast po pierwszych wykonaniach koncertowych, zawieszając dalsze wykonania na najbliższą przyszłość i opóźniając publikację do 1921 roku. W latach dwudziestych utwór był grany rzadko, ale właśnie z tego powodu każde wykonanie było dużym wydarzeniem spotęgowanym jeszcze legendą premiery. To, że reputacja zawsze go wyprzedzała (reputacja, dodajmy, oparta na skandalu podczas pierwszego wystawienia baletu, kiedy to sama partytura nie odegrała praktycznie żadnej roli), tak naprawdę ułatwiło triumfalny pochód utworu, ponieważ, w zestawieniu z legendą, muzyka zawsze była miłym zaskoczeniem. A potem narodził się mit o tym, jak to już sam pierwotny skandal był dowodem na wielkość i oryginalność muzyki, której establishment teoretyków muzyki broni z całych sił przed ludźmi takimi jak ja, którzy chcą przywrócić historyczny kontekst⁵⁴. I tak mit żyje swoim życiem. Dobrą ilustracją jego początkowego stadium jest recenzja premiery koncertowej w Nowym Jorku ze stycznia 1924 pióra Olina Downesa, który niedługo przedtem przyjechał z Bostonu i właśnie zaczął swoją długą karierę w „New York Times”:

Pierre'owi Monteux i Bostońskiej Orkiestrze Symfonicznej przypadło doskonale wykonane zadanie przedstawienia nowojorskiej publiczności utworu Igora Strawińskiego znanego powszechnie jako „Le Sacre du Printemps” zeszłego wieczoru w Carnegie Hall. Utwór ten spowodował zamieszki podczas pierwszego wykonania przez Monteux i Balety Rosyjskie w Paryżu w 1913 roku i był komentowany częściej niż jakiegokolwiek inne dzieło Strawińskiego.

Wiedząc o tym i obawiając się bardziej dramatycznych wypadków z powodu wielu mylących artykułów, które ukazały się w prasie codziennej, publiczność przyszła wysłuchać nowej muzyki przygotowana na najgorsze. Po zakończeniu pierwszej części partytury dało się słyszeć kilka syknięć, ale trudno powiedzieć czy były one spowodowane oburzeniem, czy chęcią powstrzymania przedwczesnych braw. Po drugiej części jasne stało się, że większości obecnych utwor się podoba. Aplauz tej większości był długi, głośny i, jak wszystko na to wskazuje, całkowicie szczery. Na temat tej muzyki rozpowszechniono za granicą dwie fałszywe informacje. Po pierwsze, że nie ma ona sobie równych pod względem ogólnej brzydoty i przerażenia, które wywołuje. Po drugie, że pośród innych dzieł Strawińskiego to jest absolutnie bezprecedensowe. Obydwie te informacje są mocno przesadzone, jakby powiedział Mark Twain. Partytura jest oczywiście pełna prymitywnej energii, która miejscami przyprawia o zawrót głowy, ale nie brak w niej stron o wyjątkowym i wybitnie indywidualnym pięknie. Jest ona bez wątpienia logiczną ewolucją stylu Strawińskiego, wynikającą naturalnie z zapowiedzi zawartych w „Ognistym ptaku” i „Pietruszce”. Kilka fragmentów w „Sacre du Printemps” mogłoby równie dobrze znaleźć się w obydwu tych

⁵⁴ Patrz Richard Taruskin. 2011. Catching up with Rimsky-Korsakov. *Music Theory Spectrum*, XXXIII/2: 169–185, siedem polemik (186–228) i odpowiedź (229).

wcześniejszych dziełach. [...] Ekspresja jest tu jednak bardzo wzmocniona. Osiągnięto to przede wszystkim siłą i indywidualnością kontrapunktu, a także rytmu, którego uderzenia i wściekłość są czasami prawie historyczne. Czuje się w tej muzyce ostateczną pasję nastroju i metody. Uważamy, że napisano ją z niezwykłą precyzją, wielką siłą i niebывалą, jasnowidzącą wiedzą o możliwościach bardzo poszerzonej orkiestry⁵⁵.

„W czym problem?” wydaje się pytać Downes. Reputacja partytury po triumfie pod batutą Monteux była tak niezagrożona, że kiedy Diagilew wystawił balet ponownie w 1920 roku ze świeżą choreografią Leonida Massine’a, spotykając się z ciepłym przyjęciem w Paryżu, jakby w zadośćuczynieniu fiaska z 1913, wykupił swego rodzaju polisę ubezpieczeniową gwarantującą powodzenie spektaklu zanim pojechał z nim do Londynu. Sfinansował mianowicie wykonanie koncertowe pod dyrekcją Eugène’a Goossensa w czerwcu 1921, tak aby samą muzyką w połączeniu z legendą (lub w kontraście do niej) zjednać sobie również londyńczyków. Jak przyznała Neta MacDonald, kronikarz londyńskich poczynań Diagilewa, było to „genialne posunięcie” i „spektakularny sukces”, dzięki któremu balet (znany już wtedy pod obecną angielską nazwą jako *The Rite of Spring*) odniósł trwały *succès d’estime* ostatecznie rozbrajający opór krytyków. Percy Scholes poprosił Bernarda Shawa o opinię do artykułu w londyńskim „Observer”, aby, jak napisał, „przedstawić czytelnikom «Observera» zdanie naszego najstarszego krytyka muzycznego... odpowiedział «Proszę mnie źle nie zrozumieć – nie potępiam tego utworu, ale gdyby skomponował go Rossini, ludzie mówiliby, że za dużo w nim ram-tam-tam!»”⁵⁶.

W 1929, ostatnim roku istnienia przedsięwzięcia Diagilewa, impresario nie posiadał się z radości, pisząc w liście do Igora Markewicza wysłanym około miesiąca przed swoją przedwczesną i niespodziewaną śmiercią, że *Święto*, podczas, jak miało się okazać, ostatniego wykonania przez Balety Rosyjskie „odniosło prawdziwy triumf. Idioci do niego dorosli. «The Times» pisze, że *Sacre* jest dla dwudziestego wieku tym, czym dla dziewiętnastego była *IX symfonia Beethovena!* Nareszcie!”⁵⁷.

Mogłoby się wydawać, że sprzeciw dobiegł końca. W rzeczywistości wkraczał tylko w nową fazę, która trwa do dziś. Oczywiście Diagilew wiedział o tym doskonale. Mistrz marketingu nie ustawał w swoich wysiłkach i nawet w liście do bliskiej osoby wypaczył złośliwą reakcję anonimowego komentatora „Timesa” na zasłyszaną (i z pewnością wyolbrzymioną), ewidentnie stroniczą plotkę rozpuszczoną prawdopodobnie przez samego Diagilewa. „Le Sacre”, pisał, „to balet «absolutny», którego znaczenie dla wieku dwudziestego, jak się nas zapewnia, będzie równe znaczeniu symfonii chóralnej Beethovena w wieku dziewiętnastym. Być może. Tymczasem parter i łoża świeciły raczej pustkami, ale za to oklaski miłośników prawdziwej sztuki siedzących na jaskółkach odbijały się echem”. Stary dobry „Times” najwyraźniej uważał porównanie za absurdalne.

⁵⁵ Olin Downes. 1924. Music: ‘Sacre du Printemps’ Played. New York Times, 1 lutego.

⁵⁶ MacDonald 1975: 264.

⁵⁷ List z 23 lipca 1929; Ilya Samoylovich Zil’bershteyn and Vladimir Alekseyevich Samkov. 1982. *Sergey Diagilev i russkoye iskusstvo*. Moscow: Izobratitel’noye iskusstvo, II:148.

Jeżeli analogia wytrzymała jednak próbę czasu, to dlatego, że zwraca uwagę na faktyczną zbieżność wyjątkowego statusu łączącego *Święto* z *IX symfonią*. Obydwa utwory są symbolicznymi ostojami zarówno kanonu, jak i repertuaru koncertowego; obydwie cechuje to magiczne połączenie cenionej i renomowanej partytury z niekwestionowaną reputacją innowacyjności oraz mocną legendą pierwszego wykonania dającą im „historyczny” status. Wykonywane są w skali, która wydaje się równie monumentalna, co jest dodatkowym hołdem dla *Święta*, dwukrotnie przecież krótszego od *IX symfonii*. Braki w długości nadrabia jednak z nawiązką ciężarem dźwięku. Obydwa dzieła rzuciły bardzo długi cień i wywarły ogromny wpływ. Jak zauważył kiedyś mój kolega Joseph Kerman: „Żyjemy w dolinie *IX symfonii*, nic na to nie możemy poradzić”⁵⁸. Robert Craft z trochę większym optymizmem podchodził do *Święta*, nazywając je „bykiem rozplodowym, który zapłodnił cały ruch modernistyczny” – metafora cudownie dopasowana do dzieła poświęconego wyłącznie płodności⁵⁹. Wielu kompozytorów przyznało rację metaforze Crafta. Najbardziej chyba znany przypadek to Elliott Carter, który często mówił, że postanowił zostać kompozytorem, kiedy usłyszał nowojorską premierę *Święta* (jako partytury, oczywiście) wykonanego przez Bostońską Orkiestrę Symfoniczną pod batutą Monteux w 1924 roku, tę samą, której dotyczyła przytoczona próbka recenzji z „New York Times”⁶⁰.

Z drugiej strony *Święto* i *IX symfonia* wyglądają na przeciwieństwa. José Maria Corredor, biograf wielkiego wiolonczelisty, Pablo Casals, poprosił go o skomentowanie owego porównania, przypisanego przy tej okazji Francisowi Poulenc’owi, którego Corredor cytował: „Tak jak *IX symfonia* rozbudziła dziewiętnastowiecznych ludzi, *Sacre du Printemps* już teraz rozbudza ludzi w wieku dwudziestym”. Casals odpowiedział „Tym razem zupełnie nie zgadzam się z moim przyjacielem Poulenc’iem... Chociaż uznaję talent Strawińskiego i zainteresowanie, jakim darzy się *Sacre du Printemps*, wydaje mi się, że porównywanie obydwu dzieł to czyste bluźnierstwo”⁶¹.

Bluźnierstwo to pogwałcenie świętości. Taka właśnie aura unosi się nad *IX symfonią*. Była istotnym głosem najwyższych humanistycznych ideałów, tych samych, których rzecznikiem, a później symbolem, stał się Pablo Casals, znany w połowie dwudziestego wieku równie dobrze z antyfaszystowskich wystąpień, co z gry na wiolonczeli. Jemu również towarzyszyła aura świętości, co mogło tylko pogłębić jego alergię na *Święto*, dzieło bynajmniej nie zapowiadające powszechnego braterstwa i nie mające nic wspólnego z *Odą do radości*. Trudno sobie wyobrazić nabożne i uroczyste wykonanie *Święta* przy okazjach takich jak zburzenie Muru Berlińskiego, kiedy to Leonard Bernstein w tak pamiętny sposób poprowadził *IX symfonię* w 1989 roku. Z drugiej strony nie wyobrażamy sobie

⁵⁸ Joseph Kerman. 1979. *The Beethoven Quartets*. New York: W. W. Norton: 194.

⁵⁹ Robert Craft. 'The Rite of Spring': Genesis of a Masterpiece. Introduction to Igor Stravinsky. *The Rite of Spring: Sketches 1911–1913*: xv.

⁶⁰ Patrz np., Daniel Wakin. 2008. Turning 100 at Carnegie Hall, with New Notes. *New York Times*, 11 grudnia.

⁶¹ J. Ma. Corredor. 1956. *Conversations with Casals*, tłum. André Mangeot. New York: E. P. Dutton: 174.

rytualnego wykonania *Święta* przed nazistowską elitą z okazji pięćdziesiątych trzecich urodzin Hitlera, tak jak została wykonana *IX symfonia* przed Wilhelmem Furtwänglerem w 1942, co dzisiaj ciągle możemy zobaczyć w Internecie⁶².

Na wykonanie z 1942 roku trudno się dzisiaj patrzy, a szczególnie bolesny jest uścisk dłoni dr. Furtwänglera i dr. Goebbelsa na końcu. To przypomnienie, jak łatwo szlachetnym dążeniom zmienić stronę lub jak bardzo są względne (nie zapominajmy w końcu, że naziści zdecydowanie uważali swoją sprawę za świętą) może rzucić cień na *IX symfonię*, tak jak skompromitowało ogólne pretensje sztuki do moralizatorstwa. W tym świetle trochę łatwiej zrozumieć smutek Josepha Kernana spowodowany koniecznością przebywania w dolinie słynnej symfonii. Dzisiaj *IX symfonia* jest dla wielu celem kpin, tak jak cylinder milionera jest celem dla śnieżek na rysunkach satyrycznych. Amerykański kompozytor Ned Rorem uczynił z szczenia pogardy dla *IX symfonii* swoją życiową misję, obrażając ją wielokrotnie na piśmie („pierwszy chłam w wielkim stylu”)⁶³ i w wystąpieniach publicznych, takich jak to, którego byłem swego czasu świadkiem na Uniwersytecie Columbia prawie trzydzieści lat temu, kiedy nazwał ją „totalnym śmieciem” podczas wykładu dla studentów kompozycji.

Strawiński również kilka razy przyłożył *IX symfonii* (i Casalsowi) w „swoich” bardzo późnych wywiadach, które zostały opublikowane na długo po tym, kiedy mógł ich udzielić *New York Review of Books*. Przy wszystkich wynikających z tego zastrzeżeniach, oto ostateczna, estetyczna krytyka *magnum opus* Beethovena z września 1970 roku. Gdyby Oscar Wilde wiedział więcej o muzyce, sam mógłby to napisać:

Jeżeli jednak chodzi o ten wielki, nietykalny finał, trudno czasami znaleźć odwagę, żeby powiedzieć prawdę o tym, że ta muzyka jest miejscami bardzo banalna – ostatnie Prestissimo, na przykład, czy pierwsza wersja tematu zagrana przez całą orkiestrę to mniej więcej poziom niemieckiej orkiestry marszowej z wagnerowskiego Kaisermarsch... Jeszcze bliższe prawdy jest to, że chór i orkiestra nie pasują do siebie. Brak równowagi jest tu symptomem. Nie słyszałem wprawdzie wykonania na żywo od 1958 roku, kiedy dyrygowałem własnym utworem podczas programu zawierającego *IX symfonię*, ale nigdy nie byłem świadkiem wykonania zrównoważonego. „Niewłaściwe” nuty wystają niewłaściwie w „apokaliptycznym” otwierającym akordzie, pomimo wysiłków inżynierów dźwięku, których sztuczki z trójwymiarowym brzmieniem nigdy nie będą w stanie uchwycić figury smyczków w „Seid umschlangen [sic], Millionen!”, ponieważ nie jest to wada elektroniczna, ale muzyczna. Największym niepowodzeniem jest jednak samo „przesłanie”, a w związku z tym, jeżeli wolno mi tak powiedzieć, jego „nośnik”. Przesłanie głosów jest tak definitywne, że znacznie obniżająca wartość przesłania samej muzyki. Poza tym pierwsze wejście głosu jest szokującym wtargnięciem. Śpiewak jest tak nie na miejscu, jakby trafił tam przypadkowo wprost z prologu do *Pajaców*⁶⁴.

⁶² <http://www.youtube.com/watch?v=zzXgZjVf8GY>

⁶³ Ned Rorem. 1987. *The Nantucket Diary of Ned Rorem 1973-1985*. San Francisco: North Point Press: 8.

⁶⁴ Igor Stravinsky. 1982. *Themes and Conclusions*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 168-69. Jego krytyka znajduje się w „An Interview with Igor Stravinsky”. *The New York Review of Books*, 3

Jest to kolejna rzecz łącząca *IX symfonię* ze *Świętem* – obydwie utwory niosą „pozamuzyczny” bagaż wywołujący zażenowanie i opór. Leonard Bernstein zmienił tekst *IX symfonii* na potrzeby wspomnianego wykonania z okazji zburzenia Muru Berlińskiego, zastępując w finale *Freude* słowem *Freiheit*. Uzasadnił to (tak jak zawsze uzasadnia się podobne zabiegi), twierdząc, że taki był prawdziwy zamiar Schillera. I chociaż nikt nigdy nie proponował, żeby zagrać *IX symfonię* zupełnie bez tekstu, tak aby mogła zabrzmieć jako utwór instrumentalny – w każdym razie nikt oprócz Brahmsa, który stworzył ostentacyjnie instrumentalną, czy też pozbawioną głosu, *Odę do radości*, pisząc „X symfonię Beethovena” – od 1920 roku podejmowano usilne próby pozbawienia *Święta* jego niepokojącego tematu, a pierwszymi próbującymi (czyli liderami nowego oporu) byli nie kto inny, jak Diagilew i Strawiński.

Rehabilitacja *Święta* jako partytury, której wykonanie poprowadził Monteux zachęciła Diagilewa to podjęcia kolejnej próby wystawienia go jako baletu, kiedy po wojnie stało się to już możliwe, przede wszystkim dzięki datkowi przekazanemu anonimowo przez Coco Chanel. Problem w tym, że firma, którą prowadził, choć nazywała się ciągle Les Ballets Russes, nie była już tymi samymi Baletami Rosyjskimi, to znaczy grupą rosyjskich tancerzy występujących zagranicą. W 1920 roku była już grupą post-rewolucyjnych rosyjskich emigrantów uzupełnioną o tancerzy spoza Rosji, którzy przyjęli rosyjskie pseudonimy, takimi jak Lydia Sokolova (właściwie Hilda Tansley Munnings urodzona w Wanstead w Anglii), tańcząca rolę Wybranej we wznowieniu *Święta* do nowej choreografii zamówionej przez Diagilewa u Leonida Massine’a. Kostiumy Roericha i jeden element jego scenografii pozostały niezmienione ze względów oszczędnościowych, ale scenariusz właściwie zlikwidowano. Program nie zawierał już streszczenia mówiącego o wielkiej ofierze złożonej „Jarilo, le magnifique, le flamboyant”⁶⁵. Zamiast tego, znajdował się w nim akapit, w którym *Święto* opisano jako „spektakl o pogańskiej Rosji”, dodając tylko, że „dzieło składa się z dwóch części i nie ma tematu. Jest to choreografia oparta swobodnie na muzyce”⁶⁶. Taką retorykę miał na myśli krytyk londyńskiego „Timesa”, kiedy pisał, że *Święto* jest rozgłaszane jako „balet absolutny” (w ironicznym cudzysłowie). Krytycy, którzy widzieli wersję Niżyńskiego, prawie jednogłośnie ubolewali nad pozbawieniem nowej choreografii wszelkich odniesień historycznych i etnologicznych. „Nie chcę się tutaj spierać”, pisał André Levinson, spierając się oczywiście,

Teatr to nie muzeum. Ale ta próżnia została wypełniona ciągiem ruchów bez żadnej logiki, serią ćwiczeń bez wyrazu. Tancerze Niżyńskiego byli umęczeni rytmem. W nowej wersji muszą tylko trzymać tempo⁶⁷.

June 1965; lub (trochę bardziej powściągliwie) Igor Stravinsky and Robert Craft. 1966. *Themes and Episodes*. New York: Alfred A. Knopf: 101–102.

⁶⁵ Faksimile w Bullard 1971: I:241.

⁶⁶ Program Théâtre des Champs-Élysées program, cytaty w Berg 1988: 67.

⁶⁷ André Levinson. 1922. *Les Deux Sacres*. *La Revue musicale*, 4 (1 June); tłum. Shelly Berg in Berg 1988: 71–72.

Kiedy Leopold Stokowski pracował z Massine'em nad wystawieniem *Święta* dla Ligi Kompozytorów w 1930 roku (co było amerykańską premierą baletu) z Marthą Graham jako Wybraną, ogłosił, że „naszym celem nie jest wystawienie tego baletu w duchu wyłącznie rosyjskim, ponieważ uważamy, że idee i uczucia, które wyraża, są uniwersalne”⁶⁸. Poprosił więc Nikołaja Roericha, autora pierwotnego scenariusza, który mieszkał wtedy w Stanach Zjednoczonych i znajdował się już w samym środku czegoś, co nazwalibyśmy dzisiaj New Age, aby unieważnił ten pierwotny scenariusz podczas wystąpienia w Wanamaker Auditorium w Filadelfii, kiedy to, w pewnym sensie, przekazał *Święto* Ameryce. „Tyle pięknych rzeczy”, pisał

można osiągnąć jeżeli uda nam się zachować pozytywne nastawienie i otwarty umysł. Czujemy pierwotną energię pobudzaną w tym kraju; to przez tę energię najłatwiej dotrzeć do wewnętrznego twórczego impulsu narodu. To konstruktywne dążenie ducha, ta radość wobec pięknych praw natury i heroicznego poświęcenia to z pewnością główne uczucia zawarte w *Sacre du Printemps*. Nie możemy uważać *Sacre* za rosyjskie, a nawet słowiańskie – jest o wiele starsze i wszechludzkie. Jest to naturalne święto duszy. To radość życia i poświęcenia, która nie jest złożona w ofierze tępego konwenasu, ale jest wybuchem ducha i połączeniem naszej ziemskiej egzystencji z Najwyższym⁶⁹.

Dla Roericha *Święto* stało się zatem amerykańskim marzeniem, czy raczej jego marzeniem o Ameryce. Inni czuli natomiast, że otoczony epitetami takimi jak „absolutne”, „uniwersalne”, a nawet „pozbawione ekspresji”, balet został zaprzęgnięty w służbę powojennej, zdehumanizowanej estetyki, która później miała zostać nazwana „neoklasyczną”. Za przekwalifikowaniem *Święta*, ba, za napisaniem na nowo jego historii i zmianą znaczenia, najgłośniej i z największym uporem opowiadał się Strawiński, cały czas zaprzeczając, że to właśnie robi. Dyktując Robertowi Craftowi swoje wspomnienia cztery dekady później, był już bardziej szczery i wyjaśnił po prostu, że z chwilą gdy Diagilew wznowił balet, zdał sobie sprawę (Strawiński), że „woli *Le Sacre* jako utwór koncertowy”⁷⁰. Jakżeby inaczej. Wykonywane w ten sposób *Święto* nie było obciążone tym wszystkim, co (jak z pewnością uważał) było największą przeszkodą na drodze sukcesu utworu w roku 1913. Poza tym w przypadku utworu koncertowego, wszelkie zasługi mógł przypisać sobie.

Tego wszystkiego nie powiedział jednak paryskiemu reporterowi w 1920 roku. Zapytany, którą choreografię woli, odpowiedział tak jak na pewno chciał, a być może nawet podpowiedział mu Diagilew, wybierając choreografię Massine'a zamiast Niżyńskiego, jako wierniejszą temu, co rozgłaszał teraz jako swoją pierwotną koncepcję. „Skomponowałem to dzieło po *Pietruszce*”, powiedział Michelowi Georges-Michelowi, który przeprowadzał z nim wywiad dla „*Comoedia*”, paryskiego pisma jak zwykle najprzychylniejszego baletowi Diagilewa:

⁶⁸ Oliver Daniel. 1982. *Stokowski: A Counterpoint of View*. New York: Dodd, Mead: 225; cytat w Berg 1988: 77.

⁶⁹ Nicholas Roerich. 1930. *Sacre* (Wystąpienie podczas Wanamaker Auditorium pod auspicjami Ligi Kompozytorów), przedruk w Nicholas Roerich. 1931. *Realm of Light*. New York: Roerich Museum Press: 185–186.

⁷⁰ Stravinsky and Craft 1981: 144.

Na pierwotny pomysł wpadłem, kiedy skończyłem pracę nad Ognistym ptakiem. Jako że główny temat i te z niego wynikające zostały pomyślane w sposób szkicowy i nieobrobiony, jako pretekst do rozwinięcia ich implikacji wybrałem prehistoryczną epokę w historii Rosji, ponieważ jestem Rosjaninem. Proszę jednak zauważyć, że pomysł ten narodził się z muzyki, a nie odwrotnie. Napisałem dzieło architektoniczne, nie anegdotyczne. Potraktowanie go w sposób anegdotyczny było błędem idącym wbrew całej wymowie utworu⁷¹.

Jest to całkowicie sprzeczne z wszystkimi innymi relacjami Strawińskiego na temat narodzenia się pomysłu na *Święto*, według których zobaczył, a nie usłyszał, je w wyobraźni. Muzyka naprawdę powstała na kanwie wizualnej i to nie wcześniej niż w momencie rozwinięcia pierwszego pomysłu z pomocą Roericha w szczegółowy i dość dokładny etnograficznie scenariusz (dokładny za wyjątkiem pierwotnej wizji ofiary). Strawiński przyjął rolę, którą miał odgrywać do końca życia. Można bez przesady powiedzieć, że jego drugą połowę spędził kłamiąc na temat pierwszej. Do lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, jego kłamstwa miały niekwestionowany autorytet.

Opór Strawińskiego wobec scenariusza i promowanie przez niego partytury jako abstrakcyjnego dzieła koncertowego zmieniły „całą wymowę utworu” dla przyszłych pokoleń słuchaczy i krytyków. Pieter van den Toorn miał bez wątpienia rację ogłaszając na samym początku swojej pokaźnej rozprawy na temat *Święta*, że „przez większą część wieku [dwudziestego] nasza wiedza o *Święcie wiosny* i uznanie dla tego utworu oparte były na wykonaniach koncertowych i nagraniach”⁷². To, czy również miał oczywistą rację, twierdząc, że scenariusz, choreografia i coś, co nazywa „warunkami ścisłej «interdyscyplinarności», w których, jak to dziś wiemy, została skomponowana ta muzyka” należy potraktować jako „sprawy, które po premierze z 1913 roku, szybko zniknęły z pola uwagi”, jest już mniej pewne, przynajmniej dla mnie. „Zostały porzucone”, pisał, „jak rusztowanie odsłaniające właściwą budowlę i relegowane do sfery «pozamuzycznej»”. Z tego powodu „stały się historią w odróżnieniu od żywej sztuki”⁷³. Jak ma to w zwyczaju, kiedy pisze o muzyce Strawińskiego, van den Toorn stosuje stronę bierną, aby stworzyć wrażenie, że procesy, które opisuje, były nieuniknione i bezosobowe. Ale przecież miały one swoich sprawców i to sprawców potężnych, takich jak impresario, scenarzysta, nowy choreograf i przede wszystkim kompozytor, który całkiem aktywnie używał prasy, aby zdusić świadomość tych dawnych warunków „interdyscyplinarności” i równie aktywnie narzucić nowy kierunek interpretacji.

⁷¹ Michel Georges-Michel. 1920. *Les Deux Sacre du Printemps. Comoedia*, 11 December; adaptacja z tłumaczenia w Bullard, *First Performance*, 1:2.

⁷² Pieter C. Van den Toorn. 1987. *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 1.

⁷³ *Ibidem* 2.

Wśród pierwszych, którzy poszli w tym kierunku – i to do samego końca – był Olin Downes w recenzji nowojorskiej premiery z 1924 roku napisanej dla „New York Times”. Brońniac *Święta* przed reputacją dzieła szokującego i znanego głównie z makabrycznej akcji, Downes napisał o partyturze, co następuje:

To jest muzyka, a nie zwykłe dźwięki, których zadaniem jest podkreślić to, co dzieje się w teatrze lub temu czemuś towarzyszyć. Trzeba to podkreślić, tak jak zrobił to Strawiński w wielu wypowiedziach. *Sacre du Printemps* nie jest akompaniamentem do baletu. Jest odwrotnie. To balet był akompaniamentem dla przedstawienia muzyki, już po powstaniu.

Jeżeli ktoś miałby wątpliwości co do pochodzenia tych twierdzeń, Downes przeszedł do parafrazy wywiadu dla „Comœdia”: „Na długo zanim powstał scenariusz baletu, jak Strawiński powiedział Michelowi Georges-Michelowi, skomponowany został załączek tematu partytury”. Po czym następuje bezpośredni cytat, w tłumaczeniu Downesa, kończący się słynnym akcentem „Mój utwór jest architektoniczny, nie anegdotyczny; jest to obiektywna, a nie subiektywna konstrukcja”.

„Tak wygląda historia”, podsumowuje Downes, „naszym zdaniem szczerą, muzycznej ewolucji tego niebywale interesującego i porywającego dzieła”⁷⁴. Strawiński wykorzystywał media, aby kontrolować recepcję swojego utworu, czego nauczył się od Diagilewa, tego arcymanipulatora, i co robił już do końca życia. W tym przypadku prasa współpracowała z kompozytorem w dziele sprzeciwu wobec *Święta* polegającego na odrzuceniu scenariusza jako „pozamuzycznego” dodatku. Sprzeciw ten jest do dziś silny, szczególnie w dużej części artykułów naukowych poświęconych utworowi, które ciągle nalegają na jego dekontekstualizację, co ma być nieodłączną ceną zrozumienia go w kategoriach narzuconych przez dyscyplinę nieugięte ograniczającą zakres zainteresowania i dyskusji badaczy do aktu wykonania przedmiotu⁷⁵. „Faktycznie może być tak”, pisał Arnold Whittall w tekście, który był w istocie głównym artykułem dziewiczego wydania brytyjskiego pisma „Music Analysis”:

że „zasady” gry można poznać dopiero, kiedy „przetłumaczy” się dysonanse na jakieś inne medium [odwoływał się do „zbiorów klas wysokości dźwięku” Allena Forte], gdzie mogą być analizowane bez psychologicznego bagażu ich prawdziwej natury i jakości. *Le Sacre* jest w końcu utworem wybuchowym i jego analiza może nie być możliwa, jeżeli partytura nie zostanie uprzednio rozbrojona⁷⁶.

⁷⁴ Olin Downes. 1924. “Music: ‘Sacre du Printemps’ Played. *New York Times*, 1 lutego.

⁷⁵ Patrz Richard Taruskin. 2004. *The Poietic Fallacy*. *Musical Times*, vol. CXLV, no. 1886: 7-34; przedruk w Richard Taruskin. 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 301–329.

⁷⁶ Arnold Whittall. 1982. *Music Analysis as Human Science? Le Sacre du Printemps in Theory and Practice*. *Music Analysis*, 1, no. 1: 50. Więcej o zbiorach klas wysokości dźwięku w Allen Forte. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press and Allen Forte. 1978. *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New Haven and London: Yale University Press.

Do doskonały opis aktywnego sprzeciwu i tłumienia. Sprzeciw ten drastycznie wpłynął również na sposób wykonania utworu. Nawet jeżeli jego temat nie był całkowicie odrzucony, przesłanie *Święta* było latami bezlitośnie wyciszane przez różnych wykonawców. Począwszy od Massine'a, wykonania baletowe omijały lub tonowały ową „socjologiczną” lub „biologiczną” akcję, której bezwzględność zrobiła tak duże wrażenie na Jacques'u Rivière. Zgodnie z koncepcją dzieła jako konstrukcji „absolutnej” i „obiektywnej”, Massine postawił na geometryczne wzory i, jak to nazwał, kontrapunkt taneczny, rezygnując z folklorystycznych lub rytualnych tańców, które ciągle można było rozpoznać w wersji Niżyńskiego. Strawiński pomógł mu zlekceważyć ludowe źródła utworu, spokojnie zaprzeczając istnieniu prawie połowie tuzina ludowych melodii w napisanej przez siebie partyturze, z których przyznał się wyłącznie do otwierającego solo fagotu w preludium zainspirowanego antologią litewskich pieśni weselnych⁷⁷. Podał nawet swojemu pierwszemu biografowi, André Schaeffnerowi, dokładny numer strony, przekonany najwyraźniej, że taki pokaz szczerości zapobiegnie zbadaniu prawdziwości jego słów⁷⁸. Wybieg ten działał przed niemal pięćdziesiąt lat, aż pewnego dnia Lawrence Morton, przyjaciel Strawińskiego z Los Angeles, postanowił otworzyć tę litewską antologię i poszukać innych melodii⁷⁹. Kiedy sam zaczynałem badania nad Strawińskim i jego utworami, Morton powiedział mi, jak wielkie mam szczęście, że nie znałem tego człowieka. Chodziło mu o zahamowania związane z koleżeńską lojalnością, przez które nie mógł w najprostszy sposób sprawdzić wielu bezpodstawnych twierdzeń i zaprzeczeń Strawińskiego, aż sędziwy kompozytor nie odszedł z tego świata.

W wielu ostatnich choreografiach do *Święta* zastąpiono ponurą ofiarę jakiś innym rytuałem płodności (najsłynniejszy pod tym względem jest chyba układ Maurice'a Bójarta), zmieniając dzieło w radosne, orgiastyczne święto ludzkiej seksualności, które sam Bójart opisał jako „bardzo pozytywne, młode i silne”, powtarzając nieświadomie frazy, jakimi Roerich przedstawiał utwór amerykańskiej publiczności⁸⁰.

Najbardziej nieporadną spośród wszystkich, jakie widziałem, prób sprzeciwu wobec przedstawienia była pierwsza sowiecka inscenizacja baletu przez Teatr Bolszoi w 1965 roku, do której choreografię przygotowali Natalia Kasatkina i Władimir Wasilyow. Obejrzałem ją w 1972 roku i nigdy nie zapomnę jak mną wstrząsnęła. Chociaż sam kompozytor był już mile widziany w ojczyźnie, od której odwrócił się wiele lat wcześniej, a nawet propagowany, szczególnie po śmierci, jako *russkaja klassika*, scenariusz baletu wciąż stanowił problem. Sowieccy choreografowie rozwiązali go wprowadzając postać młodego mężczyzny, nazywanego w programie „pasterzem”, który wyskakuje z *corps de ballet* podczas krótkiego przebiegu fletu tuż przed miażdżącym uderzeniem ostatniego akordu,

⁷⁷ Anton Juszkiewicz. 1900. *Melodje ludowe litewskie*. Cracow: Wydawnictwo Akademii Umiejętności.

⁷⁸ Patrz André Schaeffner. 1931. *Strawinsky*. Paris: Éditions Rieder, 43 n 1; także Table des planches (217), pl. 21.

⁷⁹ Patrz Lawrence Morton. 1979. Footnotes to Stravinsky Studies: *Le Sacre du Printemps*. *Tempo*, 128 (March 1979): 9–16.

⁸⁰ Wywiad z Shelly C. Berg, cytat w Berg 1988: 93.

porywa Wybraną w bezpieczne miejsce, a następnie, w momencie tego ostatniego akordu, wbija sztylet w serce bożka Jarilo (przechrzczonego na tę okazję na Dazh'-boga, zgodnie z jedenastowieczną rosyjską *Powieścią minionych lat*), boga słońca, przed którym wykonywała swój śmiertelny taniec.

Nawet w wystawianej na całym świecie wersji autorstwa Millicent Hodson przygotowanej dla Joffrey Ballet, która ma być wierną (i przekonującą, zdaniem wielu) rekonstrukcją brutalnego oryginału Niżyńskiego, na ile udało się go odtworzyć na podstawie dostępnych materiałów, nawet w tej wersji cofnięto się o krok, wprowadzając odrobinę humanitaryzmu do bezwzględnego „świętego tańca”. Tutaj Wybrana z przerażeniem wymalowanym na twarzy stara się kilkakrotnie wyrwać z otaczającego ją kręgu starszyny, który nie pozwala jej opuścić miejsca, gdzie wykonuje śmiertelne skoki. Hodson oparła ten epizod⁸¹ na dwóch dowodach. Pierwszy to notacja na cztery ręce na fortepian, spisana niewątpliwie przez nauczycielkę rytmiki Marie Rambert, na podstawie której Niżyński opracował choreografię. Drugi to wspomnienia Bronisławy Niżyńskiej, siostry choreografa, które są o tyle miarodajne, że to właśnie ona – zanim nie zaszła niefortunnie w ciążę – miała tańczyć partię Wybranej i to przy pomocy jej ciała Niżyński tworzył pierwotne kroki. (Jej wspomnienia zostały włączone do poświęconej Niżyńskiemu monografii napisanej przez wybitną sowiecką historyk tańca, Wierę Krasowską).

Dokładne słowa Rambert dotyczące zachowania Wybranej zapisane na próbnej partyturze na cztery ręce brzmią „przebiega, trzymając się za głowę” (*perebegayet khvatayas za golovu*); to Hodson, nie Rambert, interpretuje ten gest jako „nieudaną próbę ucieczki”⁸². Tekst Krasowskiej również nie potwierdza takiej interpretacji bezpośrednio. Badaczka cytuje Niżyńską, używając słów cytowanych również przez Hodson, porównując Wybraną do „obrazu prehistorycznego ptaka... wywołanego siłą muzyki i szalonym nieładem podskoków”. Później Niżyńska dodaje jednak (nie bezpośrednio, ale poprzez parafrazę Krasowskiej), że „był to ptak, którego skrzydła starały się unieść niezdarne ciało niegotowe jeszcze do lotu”⁸³. Biorąc pod uwagę tak niejednoznaczne dowody, myślę, że można uznać myśli o ucieczce za dodatek Hodson.

Taka interpretacja została później mocno poparta przez Tamarę Levitz, której artykuł stwierdza, że bez względu na implikacje muzyki Strawińskiego czy wyraźny kierunek

⁸¹ Takiego słowa użyła w rozmowie ze mną po moim wystąpieniu na konferencji „*The Rite of Spring at One Hundred*” zorganizowanej przez Carolina Performing Arts w kampusie Chapel Hill Uniwersytetu North Carolina 25 października 2012.

⁸² Hodson 1996: 172, 174.

⁸³ Vera Krasovskaya. 1979. *Nijinsky*, tłum. John A. Bowlit. New York: Schirmer Books: 267 (Bowlit pisze „still not ready” [ciągle niegotowa] zamiast „not yet ready” [jeszcze niegotowa]; jest to częsty błąd w tłumaczeniu z rosyjskiego na angielski, ponieważ słowo *yeshcho* można przetłumaczyć jako „still” i „yet.”). Porównajmy Hodson, *Nijinsky's Crime*: 174 (gdzie tekst Niżyńskiej ma być podany nie jako parafraza, ale wierne tłumaczenie): „Pochylając się ku ziemi, Wybrana siedzi (w *plié*) w ten sposób, że jej opuszczona ręka dotyka ziemi, zaczyna wtedy tupać i uderzać rękami o kolana, jak duży ptak, który wybrał i mości gniazdo”.

wyznaczonego przez scenariusz Roericha, „Wybrana [Niżyńskiego] mogła nie być pasywną ofiarą bezkonfliktowo poddającą się woli społeczności, ale raczej podmiotem, który doświadczał głębokiej wrogości w stosunku do jej członków”. W takim razie, dowodzi Levitz, „«święty taniec» staje się nie tyle esejem ubranym w nieludzką formę muzyczną, co fizycznym wyrazem krytycznego ducha sprzeciwu”⁸⁴. Nie znajduję żadnego poparcia dla tej tezy czy to w samym dziele, czy w dokumentach, które dotyczą jego genezy, czy też w dyskursie towarzyszącym jego premierze. Tak jak w przypadku wersji Bójarta, czy innych rewizjonistycznych choreografii opracowanych na przykład przez Mary Wigman czy Pinę Bausch, interpretacja prof. Levitz wydaje mi się próbą wydobywania ze *Święta* czegoś „pozytywnego” zgodnie z naszymi współczesnymi standardami. Zawsze kusi nas takie podejście do dzieł, które chcemy uaktualnić, i jest to podejście rozsądne i uzasadnione. Sprzeciwiam się tylko próbom angażowania w to autorytetu Niżyńskiego poprzez przypisywanie jemu samemu dzisiejszych rewizjonistycznych odczytań.

Wkładu Niżyńskiego w *Święto* nie możemy niestety zbadać. Jego choreografii nigdy nie sfilmowano, a Millicent Hodson, jak sama szczerze przyznała, musiała uzupełniać wiele luk na wyczucie, aby przełożyć posiadane dowody (głównie opisy, rysunki nieruchomych postaci i zdjęcia) na rzeczywistość *plastique animée* – realizację ruchu w przestrzeni i czasie. To na wspomnianych uzupełnieniach Hodson, uzupełnionych dodatkowo, powiedziałbym, jej własnymi mocnymi przekonaniem, opiera prof. Levitz swoje twierdzenie, jakoby Wybrana Niżyńskiego „wyrażała swój sprzeciw wobec tych, którzy wybrali ją na ofiarę”⁸⁵. „Na podstawie wszystkich doniesień”, twierdzi, „dominującą emocją [świętego tańca] wydaje się... strach i głęboki antagonizm pomiędzy Wybraną a jej otoczeniem”⁸⁶. Nie znam takich doniesień. Żaden ze świadków „strachu i smutku”, „tragedii”, „subiektywnej woli”, „wzywającego wyrazu twarzy” czy „prób ucieczki”⁸⁷ Wybranej przywoływanych przez Levitz nie widział wersji *Danse sacrale* w choreografii Niżyńskiego, a ci, którzy widzieli, szczególnie ci, którzy opisują taniec przychylnie i szczegółowo, zaprzeczają takiej wersji. We fragmencie, który uważam za arcydzieło zwięzłości i precyzji obserwacji, Andrey Levinson tak opisał Wybraną w chwili jej wspaniałej agonii:

Przy dźwiękach wściekłego, rytmicznego łomotu, ogłuszona przenikliwymi tonami orkiestry, wygina się i wije w ekstatycznym, kanciastym tańcu. I znowu mroząca krew w żyłach komedia tej pierwotnej hysterii porusza widza swoim bezprecedensowym przedstawieniem umęczonej groteski⁸⁸.

⁸⁴ Tamara Levitz. 2004. The Chosen One's Choice. W Andrew Dell'Antonio, ed. *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 72.

⁸⁵ *Ibidem* 85.

⁸⁶ *Ibidem* 85–86.

⁸⁷ *Ibidem* 86, 96–97.

⁸⁸ Andrey Yakovlevich Levinson. 1913. Russkiy balet v Parizhe. *Rech*, 3 czerwca.

Jacques Rivière natomiast, którego Levitz chwali jako „niebywale spostrzegawczego”⁸⁹, napisał, że Wybrana „wykonuje rytuał; jest pochłonięta przez społeczną funkcję i, nie zdradzając żadnych oznak zrozumienia czy interpretacji, postępuje zgodnie z wolą i spazmami przerastającego ją tworu”. Jej los został pokazany nie jako potworny, ale nieunikniony i – zgodnie z wartościami plemienia, dla którego umiera – korzystny. W ostatnim geście baletu, starszyzna unosi jej ciało nie po to, aby ubolewać nad jej śmiercią, lecz by ją uczcić – co dla nas jest oczywiście straszne.

„Mrożąca krew w żyłach komedia pierwotnej hysterii. Spazmy przerastającej ją woli”. Nie odbieramy już takiego przekazu *Święta*, bo też nie chcemy go odbierać. Balet, który zobaczymy dzisiaj to albo humanitarne oskarżenie opresji, albo uczta prokreacyjnego seksu. Wydaje mi się, że oznaki jednego i drugiego dało się zauważyć w ostatniej choreografii autorstwa Sashy Waltz przedstawionej po raz pierwszy wspólnie ze zrekonstruowaną przez Hodson wersją Niżyńskiego w Théâtre des Champs-Élysées 29 maja 2013 roku, dokładnie sto lat po pierwowzorze. Na sali koncertowej (inaczej niż w teatrze) zapanowała za to całkowita amnezja, a *Święto* przerodziło się w igrzyska olimpijskie, popisowy numer dający szansę wykazania się instrumentalną wirtuozerią. To wszystko przejawy oporu wobec *Święta* zarówno jeżeli chodzi o szokujący obiekt przedstawiony 29 maja 1913 roku, jak i chaotyczną reakcję, którą spowodował.

Raczej nie ubolewam nad tymi przekształceniami. Zmiana od zawsze towarzyszy recepcji sztuki we wszystkich tradycjach. Można ją celebrować lub zwalczać, ale nigdy powstrzymać. Dzięki niej nasze ukochane utwory żyją lub (jakby powiedział Pieter van den Toorn) utrzymują status „żywej sztuki”. To właśnie dlatego, że *Święto* zmieniło się tak bardzo pod względem brzmienia i znaczeń w ciągu stu lat swojego istnienia, możemy je dziś świętować z takim entuzjazmem. Ocena i uwzględnienie tych zmian jest prawdopodobnie najbardziej fascynującym, a na pewno najbardziej pilnym, zadaniem historyka sztuki, muzyki czy baletu, który stawia czoło *Świętu*. Dlatego też na koniec przedstawię kilka przykładów ilustrujących to, w jaki sposób sprzeciwiano się *Świętu* na salach koncertowych. Tak jak wcześniej, najmocniej sprzeciwiał się sam kompozytor, przez co oporowi tak trudno było się oprzeć.

Najwcześniejsze nagrania wykonań, dyrygowane przez Monteux i Strawińskiego, pochodzą z 1929 roku, ostatniego roku występów Ballets Russes⁹⁰. Wyłania się z nich utwór, który dla ówczesnych był męką prawie nie do zagrania – i dosłownie nie do zagrania, jeżeli chodzi o utrzymanie oznaczonego tempa. Wykonania są mozolne i niechlujne, a w części *Danse sacrale*, najtrudniejszej ze wszystkich, dają wrażenie miazdzącej siły i napięcia, które popychają Wybraną ku jej przeznaczeniu. Trochę tego mozolu i napięcia słychać jeszcze w o wiele szybszym wykonaniu z 1940 roku nagrany przez Filharmonię

⁸⁹ Levitz 2004: 96.

⁹⁰ Obydwie zostały wydane ponownie przez Pearl: GEMM 9334 (Strawiński) i GEMM 9329 (Monteux).

Nowojorską pod dyrekcją Strawińskiego⁹¹. W *Danse sacrale* jest tam ciągle bałagan, który, tak jak skazana tancerka, chwije się coraz bardziej nieelegancko im bliżej do końca. Dzieje się tak pomimo obecności Saula Goodmana, prawdopodobnie najlepszego kotlisty wszechczasów, grającego zdecydowanie najbardziej spektakularną partię kotłów w całej literaturze. Ani Goodman, ani orkiestra nie ponosili winy. Nikt wtedy nie znał tego utworu zbyt dobrze. W 1940 roku był nadal rzadkością w programach koncertowych, a jego nieprzewidywalne akcenty i frazy o nieregularnej długości były cały czas zaskoczeniem i wyzwaniem dla wszystkich zainteresowanych, w tym Strawińskiego, który nie był dyrygentem z wykształcenia. Przy niepewności, z jaką nadawał tempo, zderzonej z potrzebą przewodnika po rytmicznym gąszczu, jaką odczuwała orkiestra, dobre wykonanie było po prostu niemożliwe, jeżeli przez dobre wykonanie rozumiemy wykonanie płynne i rytmicznie pewne.

Ale czy takie wykonanie – płynne i rytmicznie pewne – jest zgodne z pierwotnym zamiarem Strawińskiego? Teoretyk muzyki Matthew McDonald przeprowadził ostatnio badanie, w którym pokazał, według mnie przekonująco, że chcąc wywołać prawdziwy efekt pierwotnej hysterii, kompozytor użył doraźnych algorytmów i wzorów arbitralnie wyprowadzonych z harmonii i melodii, aby uzyskać zestawienia rytmiczne, których nikt nie mógłby się spodziewać, nawet on sam. Dzięki temu muzyka nigdy nie miała przestać szokować jako spowszedniała lub przewidywalna⁹². Tyle że dzisiaj wszyscy już znają *Święto*. Utwór stał się klasyką i zadaniem egzaminacyjnym ćwiczoną przez każdego studenta muzyki do tego stopnia, że jakkolwiek uczelniana orkiestra potrafi dzisiaj bezbłędnie zagrać to, na czym przewracali się starsi koledzy, a orkiestry zawodowe mogłyby zagrać *Święto* przez sen, co zresztą często robią.

Z czasem Strawiński zapragnął takiej przyszłości dla swojego utworu. Po I wojnie światowej nastąpiła neoklasyczna reakcja, której głównym aktorem wśród muzyków był Strawiński. To właśnie wtedy zaczął sprzeciwiać się *Świętu*, propagując je jako dzieło „architektoniczne, nie anegdotyczne”, „obiektywną konstrukcję” i „balet absolutny”. Jednym z dziwnych rezultatów neoklasycyzmu – mniej dziwnym, jeżeli spojrzeć na to w kontekście tej obiektywistycznej estetyki – było zauroczenie Strawińskiego pianolą, mechanicznym instrumentem, który nigdy nie fałszuje, nie wypada z rytmu i nie męczy się, potrafiąc utrzymać regularne tempo i rytm o wiele lepiej niż jakikolwiek śmiertelny wykonawca. Strawiński szybko przearanżował całą swoją muzykę na tę maszynę, która tak doskonale ucieleśniała jego nowe, bezosobowe ideały (czy raczej „odczłowieczone”, używając języka tamtego czasu). Jego rolka do *Danse sacrale* nadała utworowi nowe znaczenie – nie był to już śmiertelnie męczący i wyczerpujący taniec, ale pean na cześć

⁹¹ Niedawno wydane ponownie razem z dziewięcioma innymi historycznymi „nagraniami referencyjnymi” (w tym nagraniem Stokowskiego z Orkiestrą Filadelfijską, opublikowanym po raz pierwszy nieco później w 1929) przez Sony Music / RCA Red Seal B00BXQ3KXY (2013).

⁹² Matthew McDonald. 2010. Jeux de Nombres: Automated Rhythm in The Rite of Spring. *Journal of the American Musicological Society*, LXIII: 499–551.

niezmiennej stabilności i szybkości. Musimy bowiem pamiętać, że „odczłowieczony” oznaczało „nadludzki”, nie „podludzki”. Z punktu widzenia *Święta* było to całkowite odwrócenie znaczeń⁹³.

Od lat dwudziestych dwudziestego wieku sprężysta stabilność i szybkość pozostaje ideałem wykonania *Święta*, oficjalnie usankcjonowanym przez Strawińskiego przez ponowną notację i małe zmiany partytury *Danse sacrale* (w 1943 roku, po frustrującym doświadczeniu z Filharmonią Nowojorską trzy lata wcześniej) ułatwiające dyrygentowi taktowanie, a orkiestrze odczytanie zapisu. Od tamtego czasu wykonawcy narzucili sobie stachanowski cel dorównania wykonaniu z rolki na pianole lub nawet poprawienia go. Kiedy w 1991 roku pojawiły się pierwsze nagrania, w których się to udało (Benjamin Zander z Orkiestrą Filharmonii Bostońskiej i Robert Craft z Orkiestrą św. Łukasza) uznano je za moment przełomowy⁹⁴.

Dzisiaj najlepsze orkiestry i dyrygenci z dumą potrafią dorównać tym przełomowym występom lub je przewyższyć, jak możemy się przekonać oglądając wykonanie Orkiestry Symfonicznej San Francisco pod batutą Michaela Tilsona Thomasa na płycie DVD wydanej przez własną wytwórnię orkiestry w 2006⁹⁵. Jak to zwykle bywa w przypadku sfilmowanych koncertów, nagranie pełne jest zbliżeń, zarówno poszczególnych członków orkiestry, jak i twarzy dyrygenta, której publiczność nigdy nie widzi podczas wykonania na żywo. Pod sam koniec *Danse sacrale*, kiedy zaczynają się oklaski, ekran wypełnia promieniejąca twarz maestro Thomasa, ilustrując doskonale dzisiejsze przesłanie *Święta wiosny* – radość i euforia, emocje sportowca, który właśnie ukończył dziesięciobój lub inżyniera, który zaprojektował i zademonstrował doskonale skalibrowane precyzyjne urządzenie. Precyzyjna maszyneria to wrażenie, jakie najwyraźniej ma wywołać praca kamery, przeskakując od jednego do drugiego niewzruszonego muzyka podczas rytmicznych zawiłości. Mroczny, biologiczny balet z 1913 roku i mrożąca krew w żyłach komedia pierwotnej historii zostały na dobre odparte, odrzucone i stłumione na rzecz „pozytywnych”, dobrych wibracji.

Tak się stało, ale niekoniecznie na zawsze. Tradycja cały czas się rozwija. Kto wie, gdzie nas zaprowadzi? To, co przed chwilą opisałem, to tylko wykonanie *Święta*, które najlepiej współbrzmi z obecnymi poglądami, idąc po współczesnej linii najmniejszego oporu.

⁹³ Rolka została nagrana przez Rexa Lawsona na IMP Masters CD 25 (1991).

⁹⁴ Wykonanie Zandera zostało zarejestrowane na tej samej płycie CD co rolka (patrz przypis 91); wykonanie Crafta zarejestrowano na Musicmasters B000000FQS (“Stravinsky the Composer, vol. 1”).

⁹⁵ Keeping Score: Revolutions in Music—Stravinsky’s *Rite of Spring* (San Francisco Symphony Productions 821936001493).

Literatura

- Berg, S. 1988. *Le sacre du printemps: Seven productions from Nijinsky to Martha Graham*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Berger, A. Problems of Pitch Organization in Stravinsky. *Perspectives of New Music*, II/1 (Autumn – Winter, 1963): 11–42.
- Buckle, R. 1979. *Diaghilev*. New York: Atheneum.
- Bullard, T. C. 1971. *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du printemps*. 3 vols. PhD diss.: Eastman School of Music.
- Capus, A. 1913. *Courrier de Paris*. *Le Figaro*, 2 June: 1.
- Corredor, J. M. 1956. *Conversations with Casals*. Trans. André Mangeot. New York: E. P. Dutton.
- Cui, C. A. 1955. *Izbranniye pis'ma*. Leningrad: Muzgiz.
- D'Adamo, A. 1999. *Danzare il rito: Le sacre du printemps attraverso il Novecento*. Biblioteca teatrale. Rome: Bulzano.
- Daniel, O. 1982. *Stokowski: A Counterpoint of View*. New York: Dodd, Mead.
- Danuser, H., Zimmermann, H., eds. 2013. *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered (Essays)*. Basel: Paul Sacher Stiftung and London: Boosey & Hawkes.
- Downes, O. 1924. Music: 'Sacre du Printemps' Played. *New York Times*, 1 February.
- Dyachkova, L. S., Yarustovsky, B. M., eds. 1973. *I. F. Stravinskiy: Stat'i i material'i*. Moscow: Sovetskiy Kompozitor.
- Eksteins, M. 2014. *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Tłum. Krystyna Rabińska. Wydawnictwo: Zysk i S-ka.
- Forte, A. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- Forte, A. 1978. *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New Haven and London: Yale University Press.
- Georges-Michel, M. 1920. *Les Deux Sacre du Printemps, Comoedia*, 11 December.
- Gershenzon, Manulkina, O., eds. 2013. *1913/2013: Vek Vesni svyashchennoy—vek modernizma*. Moscow: Bolshoi Theater.
- Hill: 2000. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodson, M. 1996. *Nijinsky's Crime against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Juszkiewicz, A. 1900. *Melodje ludowe litewskie*. Cracow: Wydawnictwo Akademji Umiejtności. Kael: 1976. *Reeling*. Boston: Atlantic Monthly Press/Little, Brown.
- Kelly, T. F. 2000. *First Nights: Five Musical Premières*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kerman, J. 1979. *The Beethoven Quartets*. New York: W. W. Norton.

- Lesure, F., eds. 1980. *Le Sacre du Printemps: Dossier de presse*. Geneva: Minkoff.
- Lesure, F., Nichols, R., eds. 1987. *Debussy Letters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Levinson, A. 1922. *Les Deux Sacres*. *La Revue musicale*, 4, 1 June.
- Levinson, A. Y. 1913. *Russkiy balet v Parizhe*. *Rech'*, 3 June.
- Levitz, T. 2004. *The Chosen One's Choice*. In: Andrew Dell'Antonio, eds. *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Locke, R. P. 1998–1999. *Cutthroats and Casbah Dancers*. *Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East*. *19th-Century Music XXII*: 20–53.
- MacDonald, N. 1975. *Diaghilev Observed*. New York: Dance Horizons.
- McDonald, M. 2010. *Jeux de Nombres: Automated Rhythm in The Rite of Spring*. *Journal of the American Musicological Society*, LXIII: 499–551.
- Meyer, L. B. 1991. *A Pride of Prejudices; or, Delight in Diversity*. *Music Theory Spectrum*, XIII/2 (Autumn): 241.
- Monteux, D. G. 1965. *It's All in the Music: The Life and Work of Pierre Monteux*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Morton, L. 1979. *Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps*. *Tempo*, 128, March.
- Nestyev, I. V. 1960. *Prokofiev*. Stanford: Stanford University Press.
- Ortega y Gasset, J. 1925. *La Deshumanización del arte*. Trans. Helene Weyl in Ortega. 1968. *The Dehumanization of Art and Other Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Parisians Hiss New Ballet. *New York Times*, 8 June 1913.
- Pietrkiewicz, J. 1997. *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*. Wydawnictwo: Instytut Wydawniczy PAX.
- Postel du Mas, H. 1913. *Un Entretien avec M. Stravinsky*. *Gil Blas*, 4 June: 1.
- Rivière, J. 1913. *Le Sacre du Printemps*. *La Nouvelle Revue Française*, 1 November.
- Rivière, J. 1947. *Novelles Études*. Paris: Gallimard.
- Roerich, N. 1930. *Sacre* (Address at the Wanamaker Auditorium, under the Auspices of the League of Composers), rpt. in Nicholas Roerich. 1931. *Realm of Light*. New York: Roerich Museum Press: 185–186.
- Rorem, N. 1987. *The Nantucket Diary of Ned Rorem 1973–1985*. San Francisco: North Point Press.
- Schaeffner, A. 1931. *Strawinsky*. Paris: Éditions Rieder, 43 n 1.
- Scherliess, V. 1982. *Igor Strawinsky, Le sacre du printemps*. *Meisterwerke der Musik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Sergent, N. et al., eds. 2013. *Théâtre, Comédie et Studio des Champs-Élysées: Trois scènes et une formidable aventure*. Paris: Verlhac Éditions.
- Souriau, É. 1990. *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*. Paris: Théâtre des Champs-Élysées.

- Stravinsky, I. 1959. *Apropos 'Le Sacre du Printemps.'* Saturday Review, 26 December: 30.
- Stravinsky, I. 1965. *An Interview with Igor Stravinsky.* The New York Review of Books, 3 June.
- Stravinsky, I. 1969. *The Rite of Spring (Le Sacre du Printemps). Sketches 1911–1913.* London: Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I. 1982. *Themes and Conclusions.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Stravinsky, I. 2013. *The Rite of Spring, Facsimile of the Autograph Full Score,* ed. Ulrich Mosch. Basel: Paul Sacher Stiftung and London: Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I. 2013. *The Rite of Spring, Facsimile of the Version for Piano Four-Hands,* ed. Felix Meyer. Basel: Paul Sacher Stiftung and London: Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I. F. 2000. *Perepiska s russkimi korrespondentami,* Moscow: Kompozitor.
- Stravinsky, I., Craft, R. 1959. *Conversations with Igor Stravinsky.* Garden City: Doubleday.
- Stravinsky, I., Craft, R. 1966. *Themes and Episodes.* New York: Alfred A. Knopf.
- Stravinsky, I., Craft, R. 1981 [1962]. *Expositions and Developments.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Taruskin, R. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Taruskin, R. 1997. *Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context,* in *Defining Russia Musically.* Princeton: Princeton University Press: 152–185.
- Taruskin, R. 2002. *Le Sacre du Printemps: le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky.* Trans. Daniele Torelli. Milano: Ricordi; 2nd ed. Universal MGB, 2011.
- Taruskin, R. 2004. *The Poietic Fallacy.* Musical Times, vol. CXLV, no. 1886: 7–34.
- Taruskin, R. 2009. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 301–329.
- Taruskin, R. 2011. *Catching up with Rimsky-Korsakov.* Music Theory Spectrum, XXXIII/2: 169–185.
- Ussachevsky, V. 1971. *My Saint Stravinsky.* Perspectives of New Music, IX/2–X/1: 37.
- Van den Toorn, P.C. 1987. *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Vershinina, I. Y. ed. 1966. *Pis'ma Stravinskogo Rerikhu,* Sovetskaya muzika, no. 8: 62.
- Wakin, D. 2008. *Turning 100 at Carnegie Hall, with New Notes.* New York Times, 11 December.
- White, C. L. 1965. *Tympani instructions for playing Igor Stravinsky's Sacre du printemps.* Los Angeles: C. L. White.
- Whittall, A. 1982. *Music Analysis as Human Science? Le Sacre du Printemps in Theory and Practice.* Music Analysis, I, no. 1: 50.
- Zil'bershteyn, I. S., Samkov, V. A. 1982. *Sergey Dyagilev i russkoye iskusstvo.* Moscow: Izo-bratitel'noye iskusstvo, II:148.

Editorial abstract

The paper analyses multifaceted manifestations of resistance to *Rite of Spring* by Igor Stravinsky. It discusses artistic, cultural, philosophical, and political sources of the resistance.

Keywords: Stravinsky; The Rite of Spring; Le Sacre du printemps; resistance; music; ballet.