

A TÖRTÉNELMI TÁNCOK SZIMBOLIKÁJA CSAJKOVSZKIJ *CSIPKERÓZSIKA* CÍMŰ BALETTJÉNEK ZENÉJÉBEN*

Kovács Ilona PhD, egyetemi tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem,
Művészetelméleti Tanszék, Magyarország

Absztrakt

Pjotr Csajkovszkij *Csipkerózsikájának* zenéje – melyet áthatnak a szimbólumok és a mögöttük rejlő utalások – mindig is jelentős szerepet játszott és játszik a balett sikerében. Az orosz zeneszerző – immár *A hattyúk tava* komponálásakor szerzett tapasztalatokat kamatoztatva – látványos jelenetekkel, szólókkal és duettekkel ajándékozta meg a táncosokat. Ezek mellett – mintegy tánc a táncban – történelmi táncok is megjelennek a partitúrában, például az archaizáló sarabande, amely meglehetősen szokatlan választásnak tűnik egy 19. századi romantikus zeneszerzőtől. A tanulmány első felében rövid történeti áttekintést adok a szvit Csajkovszkij kompozícióiban betöltött szerepéről, majd arra a kérdésre keresem a választ, hogy életműve tartalmaz-e előzményeket a különböző táncokhoz, különösen a *Csipkerózsika* Sarabande-jához. Minden idők egyik legnagyobb balettművészeinek, Rudolf Nurejevnek meghatározó volt pályafutása során ez a balett, a *Csipkerózsika* végigkísérte alkotói pályája egészét. Sokszor táncolta különböző karaktereit, egyik kedvenc szerepe Désiré herceg volt, koreográfusként pedig nem kevesebb, mint hétszer állította színpadra a balettet. Nurejev megértette a Sarabande dramaturgiai jelentőségét, és sok 19–21. századi rendezéssel ellentétben ő nem hagyta ki koreográfiáiból a táncot.

Kulcsszavak: Csajkovszkij, *Csipkerózsika*, Nurejev, szvit, sarabande

1. BEVEZETÉS

Ballet à grand spectacle, (Wiley, 2003, pp. 46–47), *ballet des nation* (Mahiet, 2016, pp. 121–126.), *ballet-féerie*, (Wiley, 1985, p. 189) *Gesamtkunstwerk*,¹ „a balettek balettje” (Rudolf Nurejev Foundation, 2022. nov. 23) – mind olyan kifejezések, melyeket találoan alkalmaztak a tánc történetészek Marius Petipa (1818–1910) és Pjotr Csajkovszkij (1840–1893) közös alkotására, a *Csipkerózsikára*. A balett művészi komplexitása, egyedülálló értékei és hálás táncszerepei miatt nem véletlen, hogy a mű Rudolf Nurejev (1938–1993) életében is kulcsszerepet játszott. A 20. század egyik legjelentősebb

* A magyar nyelvű kézirat első változata 2024. szeptember 1-jén érkezett szerkesztőségünkbe. - <https://doi.org/10.46819/TN.6.1.111-128>

¹ A kifejezést a premier után több kritikus is használta, többek között Alexandre Nikolaevich Benois [Benua] (1870–1960) festő, író, kritikus (Moscow, 1980) p. 606.; továbbá: A [Csipkerózsika] annak a művészetnek a diadala, amelyben a zene, a tánc és a festészet egyesül.” N.N., *Syn otechestva*, 1890. január 4., p. 3. Mindkettőt idézi Wiley, (1985) p. 189. Lásd még: Wiley, (2003) pp. 47–49.

balett-táncosa és koreográfusa balettnövendék korától pályafutása végéig csodálta ezt az alkotást, a táncmű és annak zenéje fiatal korától kezdve lenyűgözte (Kavanagh, 2007). Pályafutása során többször fellépett Désiré herceg szerepében, ami az egyik kedvence volt. Azonban nemcsak ezt, hanem a Kékmadár (Párizs, 1961. június 30. Rudolf Nureyev Foundation. (2022, July 19) és a gonosz tündér, Carabosse szerepét is eltáncolta, utóbbit egy évvel a halála előtt (Kavanagh, 2007; Rudolf Nureyev Foundation, 2022. nov. 23). Koreográfusként többször is színpadra állította a balettet.²

Csajkovszkij zenéjének különlegességéhez nagyban hozzájárul az a tény, hogy – a darab során többször, mintegy tánc a táncban – jónéhány divatos és historikus tánc jelenik meg a partitúrában. Természetesen nem hiányozhatott a 19. századi báltermek legnépszerűbb táncja, a keringő, de szerepel a kottában a provençai eredetű farandole, a lengyel polonéz, illetve találunk utalásokat a polkára, a menüetterre, a gavotte-ra és a mazurkára is (1. táblázat). A 2. felvonásban a no. 12.d és no. 12.e táncoknál Csajkovszkij nem jelölt meghatározott táncot. Köszönöm Széll Ritának, a Magyar Táncművészeti Egyetem docensének javaslatait: a no. 12.d-re gigue-et vagy forlane-t, a no. 12.e-re pedig rigaudon-t valószínűsített. A gigue annál is inkább szóba jöhet, mivel Csajkovszkij a *Csipkerózsika*t megelőzően foglalkozott e táncsal a *Mozartianában*.

A táncok nemcsak rendkívül látványosak és szórakoztatók, hanem remekül jellemzik az egyes karaktereket is. E táncok közül némileg kilóg a 3. felvonás Sarabande-ja, mely egy 19. századi zeneszerzőtől meglehetősen szokatlan választás.

Csajkovszkij: <i>Csipkerózsika</i> – táncok		
Felvonás	Jelenet	Táncok és tánc-allúziók
Prolóógus	No. 2 – táncjelenet: A tündérek bevonulása	Tempo di Valse
	No. 3 – Orgonatündér	Tempo di Valse
1. felvonás	No. 6	Keringő
	No. 8b – Az udvarhölgyek táncai	[nincs táncjelzés – polka]
2. felvonás	No. 12b – A hercegnők tánc	Tempo di Menuetto
	No. 12c – A bárónők tánc	Tempo di Gavotte
	No. 12d – A grófnők tánc	[nincs táncjelzés – gigue? forlane?]
	No. 12e – A márkinők tánc	[nincs táncjelzés – rigaudon?]
	No. 13b	Farandole Tempo di Mazurka
3. felvonás	No. 22	Polacca [Polonaise]
	No. 23a – Var. I. Ékkövek: Arany-tündér	Tempo di Valse
	No. 23b – Var. II. Ékkövek: Ezüst-tündér	[nincs táncjelzés – polka]
	No. 25b – Hamupipőke és Fortuné herceg	Tempo di Valse
	No. 26a – Piroska és a farkas	[nincs táncjelzés – polka]
	No. 29	Sarabande
	No. 30 – Finale	Tempo di Mazurka

1. táblázat: A *Csipkerózsika* stilizált táncai

² Nurejev pályafutása egyik legnagyobb sikere volt a National Ballet of Canada-val (Toronto) való közös munkája, melynek során nemcsak a koreográfiát alkotta meg, hanem a herceg szerepét is eltáncolta (Booth, 2014. ápr. 21); hasonlóan nagy sikert ért el koreográfiájával 1989-ben Párizsban (Opera National de Paris–Opera Bastille) (Nera, 2018. máj. 3).

Zenetörténészként tanulmányomban arra keresem a választ, hogy vannak-e előzményei az archaikus táncoknak Csajkovszkij életművében, találunk-e párhuzamokat a *Csipkerózsika* és más művei között, valamint, hogy milyen dramaturgiai szerepet játszik a Sarabande Petipa és Csajkovszkij *Csipkerózsikájában*.

2. KELETKEZÉSTÖRTÉNET

Ami a mű keletkezéstörténetét illeti, mindenekelőtt érdemes rámutatni arra, hogy a 19. századi orosz politikai események fontos szerepet játszottak a balett témaválasztásában. A legfontosabbak: a belpolitikában II. Sándor orosz cár 1881-es meggyilkolásának lélektani hatása, a külpolitikában pedig az orosz és a francia diplomácia közeledési törekvései. 1881-ben Ivan Vszevolozsszkijt (1835–1909) nevezték ki a szentpétervári Cári Színházak élére, aki jó érzékellemmel ismerte fel, hogy a megrettent cári család és az orosz nemesség a művészetek minden területén szórakozásra vágyik, ez pedig fontos kultúrpolitikai tényezőnek bizonyult. A romantikáról általánosságban elmondható, hogy előszeretettel kalauzolta közönségét a múltba és a mesék világába. Ezzel Vszevolozsszkij is tisztában volt. Korábban Oroszország párizsi nagykövetségént szolgált, jól ismerte a francia kultúrát, különösen XIV. Lajos korának volt nagy tisztelője. Ez magyarázza, hogy igazgatása alatt megszorodtak a versailles-i pompát felvonultató mesebalett-előadások. Az ő ötlete volt, hogy vigyék színpadra Charles Perrault (1628–1703) *La Belle au bois dormant* című tündérmeséjét, melynek szövegválogatását, díszlettervezését és jelmezeit is ő jegyezte. Vszevolozsszkij a legjobbakat kérte fel a továbbiakra: Marius Petipa készítette a balett koreográfiáját (Petipa pályafutása során több, mint száz koreográfiát alkotott és a nevéhez köthető a klasszikus *pas de deux* struktúrájának kialakítása, (Machalis–Forney, 331), Pjotr Csajkovszkij feladata pedig a zene megkomponálása volt.³ Nem véletlen, hogy ezt a két művészt választotta: Petipa-val számos nagy sikerű baletten dolgoztak együtt,⁴ aki minden részletre odafigyelt (Wiley, 2003, p. 47), Csajkovszkij pedig akkoriban már nemzetközileg elismert zeneszerző volt Európában, akit orosz kollégái közül elsőként ünnepeltek a Nyugaton.

Felvetődik a kérdés, hogy Vszevolozsszkij személyes érdeklődésén túl a balett alkotói miért tekintették mintának a francia művészetet, és miért éppen XIV. Lajos pompáját idézték fel a 19. századi cári Oroszországban. Egy lehetséges válasz erre a kérdésre, hogy a Napkirály kiváló modellt adott orosz követői számára. 1661-től – végre szuverén uralkodóként – a francia király legfőbb célja az volt, hogy országát hatalmassá és erőssé tegye. Célja megvalósításához minden eszközt felhasznált – a művészeteket is. A vallási, társadalmi és kulturális eseményeket úgy irányította, hogy azok az ő személyes tekintélyét növeljék, és ezáltal dicsőséget szerezzenek Franciaországnak (Isherwood, 1973). Minden művészeti ágat felhasznált politikai hatalmának és tekintélyének demonstrálására, amelyre a 19. század Oroszországnak is nagy szüksége volt akkoriban. Mind a báli táncok, mind maga a balett fontos

³ Csajkovszkij színpadi művei közül – operáival összehasonlítva – kétségtelenül a balettjei – *A hattyúk tava* (1875–1876), a *Csipkerózsika* (1888–1889) és a *Diótörő* (1891–1892) voltak sikeresebbek. Operái közül – érzékeny jellemábrázolásuk, zenekari szépségük és líraiságuk ellenére is – csak a két Puskin-történetet feldolgozó alkotását, az *Anyegin*t (1877–1878) és *A pikk dámt* (1890) játsszák manapság (Griffel, 714–715).

⁴ A *Csipkerózsika* előtt emlékezetes közös sikert arattak például a *L'Ordre du roi* (1886), utána pedig a *Diótörő* (1892) és a *Les Ruses d'amour* (1900) című balettek színrevitelében.

társadalmi szerepet játszott XIV. Lajos udvarában (Little, 1975, p. 331), és ezek a *Csipkerózsika*-ban is megjelennek. A *Csipkerózsika* bemutatóján az alkotók nem is titkolták a francia mintát, és ennek számos jelét adták a mű során. Két jellemző példa: az 1. felvonásbeli Rózsakeringőt kék, fehér és piros jelmezekben táncolták a premieren, utalva ezzel a királyi színekre és a francia nemzeti zászló színeire is. A trikolór a francia forradalom idején vált jelképpé – a királyt szimbolizáló fehér és Párizs kék-piros színeinek kombinációjából –, tehát ez nem XIV. Lajos korára utal, egyszerűen csak a francia miliőt volt hivatott megidézni (Scholl, 2004, p. 220, fn. 15; Mahiet, 2016, p. 120). További francia allúziót sugallt az a tény is, hogy a balett utolsó jelenetében – az *Apotheosis*-ban – a zeneszerző egy IV. Henrik francia királyt éltető – „*Vive Henri IV!*” című – dallamot szőtt a zenébe. (Ezt gyakran elhagyják a mai előadások: Wiley, 1985, p. 150.; p. 292. fn. 18.) A *Csipkerózsika*-kutatók között parázs vita alakult ki a balett diplomáciai szerepének súlyát illetően. A frankomán Vszevolozsszkij, a francia Marius Petipa és a francia felmenőkkel rendelkező Csajkovszkij nyilvánvaló vonzódása a francia kultúrához látványos a balett számos jelenetében, de – véleményem szerint – túlzás lenne azt állítani, hogy Carabosse alakjában a 16. századi Franciaország, mi több, Medici Katalin alakja jelenik meg (Hammond, 2017, pp. 38–39.; Hammond, 2007, pp. 32–35). Annál is inkább, mivel az alkotók a *Csipkerózsika* történetét időben későbbre tették a reneszánsznál. Ahogy arra a Csajkovszkij-balettek szakértője, Roland John Wiley kutatásai rávilágítottak, mind Vszevolozsszkij, mind Petipa szabad kezet adott Csajkovszkijnak a felhasznált zenei stílusok megválasztásában (Wiley, 1985, p. 130.; p. 291. fns. 9–10.), de az alkotói folyamat során a balettmesternek számos zenei javaslata és kérése volt a zeneszerzőhöz.⁵ Csajkovszkij – a már említett keringő kivételével – a 17. század közepétől a 18. század közepéig terjedő időszakot idézte meg zenéjével, a többi alkotóval karöltve. Az 1. felvonás a 17. század közepét képviseli, a balett melódiai a 2. felvonástól viszont már eltéveszthetetlenül a 18. századra utalnak, ami a történetek logikáját követve marad a 3. felvonásban is. Itt azonban megjelenik a Sarabande, ami nosztalgiaként és visszaemlékezésként a száz évvel korábbi múltat idézi vissza. A Nurejev-koreográfiákban a sarabande-ot táncolók jelmezei is a múltra utalnak vissza.

3. MÚLT ÉS JELEN – TÁNCOKKAL MEGJELÉNÍTVE

3.1. A 19. század: keringő

A régmúlt ellentételezése is jelen van a balettben, amikor Csajkovszkij saját korát mutatja meg a zenével, nemcsak az 1. felvonás keringőjével, de a jelenetek egész sorában olvasható *Tempo di Valse* előadási utasításokkal, ez pedig nyilvánvaló anakronizmus a történetben (1. táblázat). Az ábrázolt korba nem illő tánc beillesztését azonban felülírja a keringő népszerűsége a 19. században, mely alól a komponista sem vonhatta ki magát, az eredmény pedig mindhárom balettjében őt igazolta. A *Csipkerózsika*-ban a kiírt *Tempo di Valse* részek – mint a tündérek belépése a prologusban (No. 2), az Orgonatündér (No. 3.h) és az Arany-ékkő tündér (No. 23.a)

⁵ Petipa 1889. július 5-én már elkészült az ötfelvonásos balett kompozíciós tervével, az elkészült részeket pedig nyomban továbbadta Csajkovszkijnak, kalligrafikus piros betűkkel jelezve benne zenei kívánságait (Vályi & Molnár, 2004, pp. 60–61; Petipa, 1971, pp. 129–144. id. Wiley, 1985, pp. 354–370).

tánca, valamint Hamupipőke és Fortuné herceg (No. 24.b) jelenete – mindig a tündérvilághoz kapcsolódnak, tipikus *ballet-féerie* zenék. A Prológus és az 1. felvonás az anakronisztikus keringők ellenére is a 17. század pompáját idézi fel. A királyi udvar fényűző gazdagságának bemutatása nem tévesztette el a hatását, a közönség mellett a korabeli kritikusokat is megigézte. Egyikük így írt: „Selyem, bársony, plüss, arany- és ezüsthímzések, csodálatos brokátanyagok, szőrmék, tollak és virágok, lovagi páncélok és fémdíszek – pazar, és ez a pompázatos fényűzés a kisebb szerepeket táncolókra is érvényes.” (Benois [1870–1960], 1890, p. 3. id. Wiley, 1985, p. 189.)

3.2. A 18. század: menüett, gavotte és egyéb szvittételek Csajkovszkij életművében

A 2. felvonás új korszakot mutat meg. A kezdetén a vadászat elmaradhatatlan zenei kellékeként felhangzó kürttel induló melódiák nemcsak a vadászjelenetet vezetik be, hanem azt is demonstrálják, hogy az előző felvonáshoz képest száz évet ugrotunk az időben. A zene mellett a jelmezek és a díszletek is a korszakváltásra utalnak. A zene történetében a menüett és a gavotte gyakorta megjelent a 18. századi kompozíciókban. Csajkovszkij remek stílusgyakorlatokat mutat be, melyekben a menüettet (No. 12.b) és a gavotte-ot (No. 12.c) idéző táncok nem ügyes utánzatok, hanem azt a hatást keltik a hallgatóban, mintha eredetiek lennének. Egy korabeli kritika így ítélte meg a 2. felvonás kezdetének zenéjét: „Az egész vadászjelenet, az összes udvari játék és tánc az erdőben, valamint a Désiré herceget jellemző zenei fordulatok olyan »eredetiséggel« rendelkeznek, amely egyáltalán nem azonos a régi kort utánzó, ügyes hamisítással vagy valamiféle »stilizálással«.” (Benois, 1980, p. 603. id. Wiley, 1985, p. 291, fn. 10).

Vonósszerenád (C-dúr, op. 48), 1880	
1. tétel	Pezzo in forma di Sonata
2. tétel	Valse
3. tétel	Élégie
4. tétel	Finale (Tema Russo)

2.a táblázat: A Vonósszerenád tételei

Suite no. 1 – d-moll zenekari szvit (op. 43), 1878–79	
1. tétel	Introduzione e Fuga
2. tétel	Divertimento [keringő-allúzió]
3. tétel	Intermezzo
4. tétel	Marche miniature
5. tétel	Scherzo
6. tétel	Gavotte

2.b táblázat: Az 1. zenekari szvit tételei

Suite no. 2 – D-dúr zenekari szvit (op. 53), 1883 „Charactéristique”	
1. tétel	Jeu de sons
2. tétel	Valse
3. tétel	Scherzo
4. tétel	Rêves d’enfant
5. tétel	Danse baroque (Dargomizsszkij stílusában)

2.c táblázat: A 2. zenekari szvit tételei

Suite no. 3 – G-dúr zenekari szvit (op. 55), 1884	
1. tétel	Élégie
2. tétel	Valse mélancolique
3. tétel	Scherzo
4. tétel	Tema con variazioni [Var. 4 – Dies irae Var. 12 – Polacca]

2.d táblázat: A 3. zenekari szvit tételei

Suite no. 4 – G-dúr zenekari szvit (op. 61), 1887 „Mozartiana”	
1. tétel	Gigue [A zongorára komponált Mozart-Gigue (K. 574) nyomán]
2. tétel	Menuet [A zongorára komponált Mozart-Menuet (K. 355) nyomán]
3. tétel	Preghiera [Liszt Ferenc Mozart <i>Ave verum corpus</i> -ának (K. 618) átírtata nyomán]
4. tétel	Thème et variations [Chr. W. Gluck <i>La Rencontre imprévue</i> , avagy <i>Les Pèlerins de la Mecque</i> operájának „Unser dummer Pöbel meint” című áriájára írt Mozart-variáció (K. 455) nyomán]

2.e táblázat: A 4. zenekari szvit tételei

A 18. század Csajkovszkijra tett hatását a zeneszerző számos művében felfedezhetjük, legfőképpen a *Vonósszerenádban* és a négy zenekari szvitben (2.a–e táblázat). Utóbbiaknál a címben megjelenő szvit szó eredetileg tánc tételek sorozatára utalt, de a romantikus szvit természetesen már nem veszi olyan szigorúan a tánc tételek meglétét, mint egy barokk szvit. Az első zenekari szvit utolsó tétele *Gavotte*. Csajkovszkij kompozícióiban azonban nemcsak a tánc címet viselő tételek táncok: a 2. tétel címe például *Divertimento*, de ez voltaképpen hamisítatlan keringőzene. A második zenekari szvit 2. tétele keringő, az utolsó tétel pedig a *Danse Baroque* címet viseli, ez azonban inkább orosz táncként hat, és nem a barokk kort idézi fel.

A 3. szvitben a *Valse melancolique* (2. tétel) mellett a variációs tétel utolsó variációja *polacca* (polonaise), ez a tánc szintén megjelenik a *Csipkerózsikában* (A *Csipkerózsikával* azonos időben készült *A pikk dáma*ban is szerepel polonéz. A 3. zenekari szvit 4. variációja pedig a gregorián *Dies irae*-vel egy újabb történelmi kort idéz fel.)

A 4. zenekari szvit – amint azt alcíme is mutatja (*Mozartiana*) – a nagy példakép előtti hódolat. A salzburgi mester előtt nemcsak a *Mozartiana*-ban és a *Csipkerózsikában* tisztelgett, hanem Mozart-hommage például *A pikk dáma* című opera intermezzója is, mellyel a 18. század pásztoridill-zenéire asszociálhatunk (1. ábra). A *Csipkerózsikával* egyidőben keletkezett *A pikk dáma* is számos francia utalást tartalmaz: Puskin története szerint például a címszereplő fiatalkorát Párizsban töltötte, és az intermezzo eleje Mozart mellett a *La Marseillaise* kezdetét is a hallgató eszébe juttatja (Maksakova, 2019, 1:19:49–1:20:18).

в) ДУЭТ ПРИЛЕПЫ И МИЛОВЗОРА

Larghetto (4 удара в такте)

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti A

2 Fagotti

4 Corni F

Прилепа

Миловзор
(Полина)

Larghetto (4 удара в такте)

Larghetto (4 удара в такте)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

p dolce e cantabile

p

I

p

arco

pizz.

simile

p

pizz.

p

1. ábra: A pikk dáma – az Intermezzo kezdete.
Csajkovszkij, P. I. (1890). *A pikk dáma* [kotta], p. 371

3.3. A 17. század: sarabande

A zene és a tánc által közvetített mögöttes tartalom kifejezésének szemléletes példája a sarabande megjelenése a 3. felvonásban (No. 29, Nera, 2018, 1:47:30–1:50:26.). A tánc pontos eredete homályba vész, ma úgy tartjuk, spanyol eredetű, bár a tánc-történet nem zárja ki a szaracén és a grenadai mór hatást sem (Ranum, 1986, p. 22).

A hármás lüktetésű sarabande a szvit egyik leglassabb tánca, technikailag pedig éppen ezért nem könnyű táncolni. Egyfelől azért, mert a táncostól a lassú mozgáskombinációk végigvezetése meglehetősen nagy egyensúlyérzékletet kíván, másfelől pedig a színpadi koreográfiákba a lassú tempót kihasználva sok és bonyolult tánclepet zsúfoltak a táncdallam egy-egy ütemébe (Kovács, G., 1999, p. 25).

A *Csipkerózsikában* (és más romantikus művekben is) az archaizálás gyakran hordoz másodlagos jelentést. Amint már utaltunk rá, a sarabande-dal az alkotók a mese története szerinti száz évvel korábbi múltat idézik fel, és ehhez egy olyan táncot választottak, ami nemcsak a 19. században, de már a 18. században is archaikusnak számított. A sarabande a barokk óta jelen van a zenei köztudatban, de közvetlenül a barokk után a szvit állandó tételei kevésbé szerepeltek a zeneszerzők kompozícióiban. A 19. században kuriózumként használták a szvit tánc tételeit – köztük a sarabande-ot is – csakúgy, mint a 20. században, amikor szintén komponáltak híres és népszerűvé vált sarabande-okat. Néhány kevésbé ismert példa a 20. századból: Debussy, Claude: *Danseuses de Delphes* [*Delphoi-i táncosnők*] a *Prelűdök* I. kötetéből; Stravinsky, Igor: *Rake's Progress* (a 2. felvonás részlete: miután a főszereplő, Tom Rakewell feleségül veszi a híres szakállas hölgyet, Török Babát, a pár hazatér, a feleség felfelé lépdel a házhoz vezető lépcsőn. Nagy boldogságában leveszi a csadort, hogy mindenki láthassa az arcát, amit azelőtt pénzért mutogatott a cirkuszban mutatványa részeként. A bizarr jelenet alatt sarabande szól az operában (Kovács, S., 2024, 37.48–43.31). További példa a 20. századból Dohnányi, Ernő *Szvit régies stílusban* (op. 24 – 4. tétel, Kovács, I., 2022, pp. 103–107.)

A sarabande beemelése a balettbe nagyon is tudatos tervezés eredménye volt (2. *ábra*). Ahogy arra már utaltunk, Petipa nem határozta meg a zeneszerzőnek a táncok típusának megválasztását (Wiley, 1985, p. 130), tudunk azonban arról, hogy a 3. felvonásban javaslatot tett Csajkovszkijnek sarabande-komponálásra.⁶ A sarabande ugyan nem francia eredetű tánc, az alkotók mégis – ismét – utalást tettek a táncra XIV. Lajos korára. A sarabande-ot carrouselnek szánták (Mahiet, 2016, p.122.; Wiley, 1985, p 188).

⁶ Petipa a következőket írta Csajkovszkijnek: „J'ai donné à M. Tchaikovsky des morceaux de musique de la Sarabande. M. Petipa” (Wiley, pp. 130, 291 fn. 9, 358, 370). Vszevolozsszkij egyik Csajkovszkijhoz írott levelében arra kéri a zeneszerzőt, hogy XIV. Lajos korának stílusát Lully, Bach és Rameau szellemében komponált dallamokkal idézze fel (Wiley, 1985, p. 104).

№ 29

Сарабанда
Sarabande

Andante

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti

4 Corni (F)

2 Pistoni (A)

2 Trombe (A)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Andante

2. ábra: Csikperózsika, a Sarabande kezdete. Csajkovszkij, P. (1890).
Csikperózsika [kotta], p. 273.

Ez a látványos – lovasjátékokat is magában foglaló – műfaj igen népszerű volt a 17. században, az uralkodó abszolút hatalmának és fényének megtestesítője. Ilyenre

került sort például XIV. Lajos udvarában 1662-ben, a trónörökös születésének ünneppsorozatán (Burke, 1992, p. 66.; Mahiet, 2016, p. 122). A carrousel jó alkalmat kínál arra is, hogy különböző nációkat vonultassanak fel benne. A *Csipkerózsika* 1890-es librettójából kiderül, hogy a balett 3. felvonásába római, perzsa, indiai, amerikai és török nemzeteket képviselő párcsoportokat képzeltek Aurora esküvőjére az alkotók, éppen úgy, mint XIV. Lajos 1662-es carrouseljében.

Ebben a tekintetben a *Csipkerózsika* egyik előzményének tekinthető a francia zeneszerző, Jean Philipp Rameau (1683–1764) ballet héroïque-ja, a *Les Indes galantes* is, mely szintén szorosan kapcsolódik a carrouselhez. Rameau műve a nemzetek balettjének egy sajátos formája, amelyben nagylelkű törökök, perui inkák, perzsák és amerikai indiánok szerepelnek, tehát a különböző népek felvonulása nagyon hasonlított a Csajkovszkij-balettéhez.⁷ Egy további figyelemre méltó – ezúttal Csajkovszkij alkotásain belüli – párhuzamot említhetünk a *Csipkerózsika* és *A pikk dáma* között. Csajkovszkij az opera zenéjébe szintén beillesztett egy sarabande-ot, itt – horribile dictu – 4/4-ben (!), itt is a múltra utalva (A sarabande *páratlan* lüktetésű, igen lassú tánc, általában 3/4-ben vagy 3/2-ben komponálva Maksakova, 2019 – 1:17.36-1:19:47, 3. *ábra*).

.....
⁷ A cselekmény részeként a színpadon szimultán táncolt táncok különleges fajtája W. A. Mozart (1756–1791) *Don Giovanni*jának báljelenete az 1. felvonás végén, ahol nem különböző nemzetek, hanem különböző társadalmi osztályok táncolnak – a nemesek menüettet, a polgárok kontratáncot, a parasztok pedig ländlert, Mozart zsenialitásának köszönhetően – szimultán. Ebben a lenyűgöző fináléban három különböző metrumú táncot játszik egyszerre három különböző zenekar, egy menüettet 3/4-ben, egy kontratáncot 2/4-ben és egy ländlert 3/8-ban.

6) ТАНЕЦ ПАСТУХОВ И ПАСТУШЕК

Сарабанда

Andante

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti A

2 Fagotti

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Cl.

Fg.

A zohi

3. ábra: *A pikk dáma* – a Sarabande kezdete. Csajkovszkij, P. I. (1890).

A pikk dáma [kotta], p. 366.

A *Csipkerózsika* Sarabande-ja kéttagú forma (3. táblázat). Az *A* rész két nyolcütemes, azonos anyagot bemutató periódusokat tartalmaz ($a+a$). A *B* részben két új anyag jelenik meg: a *b* hangnemi színezést hoz, a *c* egy felütés négy hangos motívumot imitál, majd pedig lekerekítésképpen visszatér az *A* rész nyolcütemes periódusainak első része, kissé variált formában (a^v). A $b-c-b-a^v$ struktúra volta-képpen kétszer hangzik el, az első periódushoz (*a*) hasonlóan. A bemutató előtt

használt, egyetlen fennmaradt próbapartitúrában azonban az olvasható, hogy feltehetően a karmester, Riccardo Drigo számos helyen változtatott a Csajkovszkij által Szentpétervárra küldött partitúrán. Ezek egyike a Sarabande-ra vonatkozik, miszerint a 17. ütemtől kezdődő *B* részt nem kétszer, hanem háromszor játszották a premieren (Wiley, 1985, p. 154, p. 410).

Forma	A		B							
Formarészek	a	a	b	c	b	a ^v	b	c	b	a ^v
Ütem	1–8	9–16	17–20	21–24	25–28	29–32	33–36	37–40	41–44	45–48
Ütemszám	8	8	4	4	4	4	4	4	4	4

3. táblázat: A *Csipkerózsika* Sarabande-jának szerkezete

A *Csipkerózsika*-Sarabande különleges jellegét az is jelzi, hogy ez a jelenet az egyetlen a-moll darab az egész műben, amelynek hangszíne kissé szomorú, nosztalgikus múltidéző emlékeket villant fel, annak ellenére, hogy vannak benne E-dúr és G-dúr színezetű zárlatok is. Ezek azonban csak felvillanások, az a-moll tonalitástól soha nem szakad el tartósan a Sarabande zenéje.

A cári színház 1891/92-es évkönyve szerint a Sarabande röviddel a bemutató után kikerült a balettből és a nyomtatott zongorakivonatok (PR-I, PR-II sem tartalmazzák (Wiley, 1985, p. 305), feltehetően, mivel a cselekményt eléggé lelassítja. Ez is magyarázza, hogy azóta a legtöbb produkcióban már nem szerepel, elhagyják ezt a táncot. A bemutató után kevesen ismerték fel a Sarabande dramaturgiai jelentőségét. Wiley mindössze két korabeli kritikust említ (Wiley, 1985, p. 305), akik felismerték, azt, hogy a múltat – XIV. Lajos és a mesebeli király, XIV. Florestan udvarának pompáját – idézi, és hogy a mese közvetve III. Sándor orosz cár hatalmát hivatott dicsőíteni. Rudolf Nurejev megértette a Sarabande fontosságát, és nem hagyta ki koreográfiáiból, mindkét általam ismert Nurejev-koreografált balettben szerepel. (Nera, 2018; Booth, 2014).

4. A CSIPKERÓZSIKA SARABANDE-JA A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZBAN

Magyarországon, a Magyar Állami Operaházban hetvenhét évvel a szentpétervári premier után mutatták be a *Csipkerózsikát* Marius Petipa koreográfiájával (4. és 5. ábra), Pjotr Guszev betanításával és rendezésében, 1967. május 14-én, a karmester Fráter Gedeon volt, a második szereposztás premierjét pedig Pál Tamás vezényelte. Az 1967–1973 közötti előadásokon Fráter Gedeon és Pál Tamás felváltva vezényelték a darabot, majd az 1975. október 22-i felújításon – amit ismét Guszev rendezett – már Sándor János neve szerepelt a plakátokon a balett karmesterként. A balettet a későbbiekben – 2018. december 4-ig – Nagy Ferenc, Jármay Gyula, Csányi Valéria, Déri András, Dénes István és Szennai Kálmán dirigálta. Marius Petipa eredeti koreográfiáját Pjotr Guszev felújításában 1967. május 14. és 1976. március 28. között játszották Budapesten. 1991. április 6-tól a 2003. február 25-i előadásig Róna Viktor

változatát táncolták (erre az időszakra esett a balett 100. magyarországi előadása is 1999. június 3-án). 2016. április 17–28. között Sir Peter Wright olvasatában láthatta a balettet a magyar közönség, míg ez idáig a mesebalett utolsó budapesti előadására 2018. december 4-én került sor, a Moscow City Ballett vendégszereplésének köszönhetően. Ez alkalommal Victor Smirnov-Golovanov értelmezte újra Marius Petipa koreográfiáját. (A Magyar Állami Operaház *Csipkerózsika* előadásainak dátumait és közreműködőit lásd az Operaház Digitárának *Csipkerózsika* címszáva alatt, <https://digital.opera.hu/alkotas/csipkerozsika/9374>).



4. ábra: Részlet a Magyar Állami Operaház egyik 1967-es *Csipkerózsika* előadásából (Magyar Állami Operaház, Emléktár)



5. ábra: Részlet a Magyar Állami Operaház egyik 1991-es *Csipkerózsika* előadásából (Mezey, 1991. Magyar Állami Operaház, Emléktár)

Öröndetes, hogy a budapesti Operaház előadásainak többségében a Sarabande megmaradt, bár a partitúrában látható némi hezitálás azzal kapcsolatban, hogy játsszák-e a Sarabande-ot, avagy sem. A 6. ábrán látható kottán a ceruzás bejegyzések („tagliato” és „nem megy”, „T.”) egyértelműen a Sarabande kihagyására utalnak, a piros tollas bejegyzés – „megy”, valamint, hogy melyik szám után szólaljon meg a tánc és az oldalszámra utalás („No. 22 elé – 197. old.”) – azonban világos kinyilvánítása annak, hogy nem húzták ki a budapesti előadásokból a Sarabande-ot.

6. ábra: A Csipkerózsika a Magyar Állami Operaházban használt zongorakivonata (Csajkovszkij, 1952)

Kérdés, hogy melyik karmester hagyta ki, vagy szándékozta kihagyni a Sarabande-ot. Gara Márk tánc történetész szíves közlése szerint az 1991-es produkcióban és a Sir Peter Wright-féle változatban nem szerepelt a tánc. A partitúrára Karczag Márton, az Operaház Emléktárának vezetője hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök. Karczag Márton szerint elképzelhető, hogy a zongorakivonat eredetileg nem a budapesti Operaházé volt, hanem esetleg egy olasz dalszínházé vagy karmesteré lehetett.

5. ÖSSZEFOGLALÁS

A *Csipkerózsika* zenéjét Csajkovszkij pályája csúcsán komponálta, melynek sikere 1890. január 15-i bemutatója óta (Szentpétervár, Mariinszkij Színház) töretlen. A balett zenei és koreográfiai komplexitásának elemzése mellett a dolgozat a mű különböző tánc típusait és azok dramaturgiai szerepét értelmezte, kiemelve a 3. felvonás Sarabande-ját.

A *Csipkerózsika* keletkezését nagyban befolyásolták a 19. századi orosz politikai és kulturális események, különösen az orosz-francia diplomáciai kapcsolatokat tükröző művészeti döntések. Ivan Vsevolozsszkij, a szentpétervári Cári Színházak igazgatója francia ihletésű balettművek színre állításával kívánt politikai és társadalmi üzeneteket közvetíteni. A francia barokk udvari pompája, XIV. Lajos korának ünnepei egyértelműen hatottak a balett díszleteire, jelmezeire és zenei karakterére. A mű bemutatásakor különösen szembevető volt a francia nemzeti szimbólumokra utalás és a korabeli francia udvari etikett jelentőségének reflektálása. A *Csipkerózsika* archaikus Sarabande-ja – melynek szerepét a tanulmány kiemelten vizsgálja – a balett 3. felvonásában jelenik meg, a történet előzményeire és a múlt értékeire emlékeztet és a 17. század fényűző, udvari életmódját idézi meg, miközben a 19. század társadalmi kontextusában nosztalgiát közvetít. A tanulmány rámutat arra, hogy a Sarabande-tétel nemcsak zenei, hanem dramaturgiai értelemben is fontos szerepet játszik, mivel a balett e része a történet történelmi dimenzióit emeli ki és hangsúlyozza a múlt fontosságát a jelenben.

A *Csipkerózsika* a zeneszerző leghosszabb balettje, a teljes partitúra megszólaltatása több, mint három óra. Gyakorlati okokból éppen ezért mindig húznak belőle, gyakran éppen a Sarabande-ot, figyelmen kívül hagyva a történetben elfoglalt fontos dramaturgiai szerepét. A tanulmány rámutat a Sarabande szimbolikájára, melyet Rudolf Nurejev is kihangsúlyozott koreográfiáiban – nemcsak a tánc lépésekkel, hanem a kosztümökkel is. A különböző táncok – a keringő, a menüett, a polonéz és a sarabande – megjelenése nem csupán stiláris döntés az alkotók részéről, hanem a történeti idővonal tudatos építkezései is. A tanulmány Csajkovszkij más műveiből vett párhuzamokat is bemutat az életmű más stilizált táncaival kapcsolatban is. A balett a múlt különböző korszakait reprezentálja a táncokkal, melyek különböző érzelmi és társadalmi üzeneteket közvetítenek a közönség felé. Csajkovszkij és Petipa munkája tehát nemcsak művészeti élmény, hanem a történelem, a társadalom és a kultúra komplex tükröződése is.

Talán túlzás, amit Wiley a balett zenei elemzésének zárásaképpen írt könyvében – „Bármilyen kiválóak is voltak más művei, Csajkovszkij soha nem tudta felülmúlni a *Csipkerózsikát*.” (Wiley, 1985, p. 150) –, azzal viszont mindenképpen

egyetérthetünk, hogy e tündérmese-zenét saját korában is és azóta is életművének egyik legsikerültebb darabjaként tartja számon a zenetörténet.

Irodalomjegyzék

- Benois/Benua, A. N. (1980). *Moi vospominaniya* [My Recollections] 2 vols. (Moscow,), Vol. I. Iskusstvo.
- Benois, A. N. (1890, January 5). *Novosti i birzhevaya gazeta*, 3. In Wiley, R. J. (1985), *Tchaikovsky's Ballets* (p. 189). Clarendon Press.
- Booth, J. (2014, April 21). *National Ballet of Canada 1972 La bella durmiente Rudolf Nureyev and Veronica Tennean* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lehlDCwJCoU>.
- Burke, P. (1992). *The Fabrication of Louis XIV*. Yale University Press.
- Csajkovszkij, P. I. (1890). *The Queen of Spades – Act II: Intermezzo* [Score]. IMSLP. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP63998-PMLP59849-Tchaikovsky_-_The_Queen_of_Spades,_Op._68_-_Act_II.pdf (p. 371).
- Csajkovszkij, P. I. (1890). *The Queen of Spades – Act II: Sarabande* [Score]. IMSLP. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP63998-PMLP59849-Tchaikovsky_-_The_Queen_of_Spades,_Op._68_-_Act_II.pdf (p. 366).
- Csajkovszkij, P. I. (1890). *Sleeping Beauty – Act III. Sarabande* [Score]. IMSLP. <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP34971-PMLP26902-Tchaikovsky-Op66fs29.pdf> (p. 273).
- Csajkovszkij, P. I. (1890/1952). *Спящая красавица* [Csipkerózsika]. Государственное музыкальное издательство.
- Csipkerózsika* [előadások] (n.d.). OperaDigiTár. <https://digital.opera.hu/alkotas/csipkerozsika/9374/>
- Griffel, L. M. (1982). The Romantic and Post-Romantic Eras – Romantic Opera in Other Centres – Russia. In L. Rosenstiel (Ed.), *Schirmer History of Music* (pp. 713–715). Collier Macmillan Publishers.
- Hammond, H. (2017). “So you see, the story was not quite as you were told”: Maleficent, Dance, Disney, and Cynicism as the Choreo-Philosophical Critique of Neoliberal Precarity. *Dance Research*, 35(1), 3–48. <https://doi.org/10.3366/drs.2017.0181>
- Hammond, H. (2007). Cecchetti, Carabosse and Beauty. *Dancing Times*, 97(1161), 32–34.
- Isherwood, R. M. (1973). *Music in the Service of the King*. Cornell University Press.
- Kavanagh, J. (2007). *Rudolf Nureyev: The Life*. Penguin Books.
- Kovács, G. (1999). *Barokk táncok*. Garabonciás Alapítvány.
- Kovács, S. (2024. április 6.). *Zenebeszéd – Johann Sebastian Bach: a-moll angol szvit BWV. 807* <https://www.youtube.com/watch?v=qr70DG5Elz8> 37.48–43.31.
- Kovács, I. (2022). 20. századi szvit-transzformációk Dohnányi Ernő műveiben. In G. Bolvári-Takács & I. Sirató (Eds.), *Tánc a változó világban: Új tapasztalatok, új megközelítések, új módszerek* (pp. 103–116). Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Little, M. E. (1975). Dance under Louis XIV and XV. *Early Music*, 3(4), 331–340. <https://doi.org/10.1093/earlyj/3.4.331>

- Machlis, J., & Forney, K. (1995). Tchaikovsky and the Ballet. In *The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening* (7th ed., pp. 331–334). W. W. Norton & Company.
- Mahiet, D. (2016). The First 'Nutcracker', the Enchantment of International Relations, and the Franco-Russian Alliance. *Dance Research*, 34(2), 119–149. <https://doi.org/10.3366/drs.2016.0156>
- Magyar Állami Operaház, Emléktár. (1967). *Részlet a Magyar Állami Operaház egyik 1967-es Csipkerózsika előadásából* [Fénykép]. Magyar Állami Operaház.
- Maksakova, M. (2019, July 24). *The Queen of Spades – Pyotr Tchaikovsky* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aA3lTy7OMM8>
- Mezey, B. (Fotós). (1991). *Részlet a Magyar Állami Operaház egyik 1991-es Csipkerózsika előadásából* [Fénykép]. Magyar Állami Operaház, Emléktár.
- Nera. (2018, May 3). *La Belle au Bois Dormant de Nouréev à l'Opéra Bastille – 1989*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yJPjuxQUf7k>
- Petipa, M. (1971). *Materialy vospominaniya, stat'i*. [Marius Petipa. Materials, Memoirs, Articles]. Iskusstvo Publ.
- Ranum, P. (1986). Audible Rhetoric and Mute Rhetoric: The 17th-Century French Sarabande. *Early Music*, 14(1), 22–39. <https://doi.org/10.1093/earlyj/14.1.22>
- The Prince – The Sleeping Beauty*. (2022, July 19). The Rudolf Nureyev Foundation. <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-famous-roles-ballets-index/the-sleeping-beauty-ballet-tchaikovsky-rudolf-nure/>
- The Sleeping Beauty – Nureyev's choreography*. (2022, November 23). The Rudolf Nureyev Foundation. <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-choreographies/rudolf-nureyev-the-sleeping-beauty-petipa/>
- Scholl, T. (2004). *Sleeping Beauty: A Legend in Progress*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/yale/9780300099560.001.0001>
- Syn otechestva. (1890, January 4). *Syn otechestva*, 3.
- Vályi, R., & Molnár, M. (2004). *Ballettek könyve: Klasszikus és modern balettek lexikona*. Saxum Kiadó Kft.
- Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Clarendon Press.
- Wiley, R. J. (2003). A Context for Petipa. *Dance Research*, 21(1), 42–52. <https://doi.org/10.3366/1290941>
- Wortman, R. S. (2006) *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400849697>