

Megadni a hangot

A tragikus deklamáció a francia klasszicista színpadon: Racine és Lully

Molière a *Versailles-i rögtönzés*ben néhány Corneille-idézetet öt különböző, a korban valóban élt színész hanghordozásával adat elő.¹ A darab e jelenetében a Molière nevű szerző az azonos nevű színésznek a pályatársak imitációját írja elő, és e megidézéssel a színház a színházban egészen egyedi jellegét adja. A kipécézett színészek a rivális társulat, az Hôtel de Bourgogne neves tagjai, elsősorban Corneille tragédiáit vitték sikerre. Nevükhöz – Arthur Tilley nyomán – az „erőltetett deklamáció” köthető, amely ellenkezett a Molière által képviselt „természetes” előadói stílussal (Tilley 1922: 362). Tilley stílusbeli elkülönítéséhez hozzátartozik, hogy a tragédia előadásmódja alapvetően különbözött a komédiáétól. Az „erőltetett deklamáció”, illetve a „természetesség” viszonylagos fogalmak, és a tragédia emelkedett recitálása a műfaj sajátosságából fakadt, nem egyszerűen valamifajta egyéni vagy társulati önkény eredménye. Jean-Baptiste Dubos 1733-ban így ír:

[Mi franciák a tragédiában] ragaszkodunk ahhoz, hogy a színészek beszéde emelkedettebb, súlyosabb és kitartottabb hangú [ton de voix] legyen, mint a hétköznapi beszéd. Minden hanyagság, ami megengedett a köznapi beszédben, a tragédiában tilos. A recitálás e módja [maniere de réciter] fáradságosabb, mint a hétköznapi beszélgetésbeli kiejtés; de amellet, hogy fenségesebb, egyúttal a közönségnek előnyösebb is, mivel ezáltal a nézők jobban megértik a verseket (Dubos 1733: 417–418).

A mai színházművészet számára azonban a *Versailles-i rögtönzés* említett helye teljességgel üres hely. A Molière-t alakító, a kor deklamatorikus művészetében járatlan mai színész parodizálhatja saját pályatársait, vagy megidézhet bizonyos sajátos karakterrel rendelkező előadói stílusokat. Az azonban csak részben rekonstruálható, hogy miképp szólaltak

¹ Molière: *Versailles-i rögtönzés*, 1. jelenet. Az imitált színészek: Montfleury, eredeti nevén Jacob Zacharie (†1667), Corneille *Cid* (1636) és *Horatiusok* (1640) című darabjának bemutatóin játszott, a jelenetben Prusias a *Nicomède*-ből; Mlle Beauchâteau, eredeti nevén Madelaine du Pouget a *Cid* bemutatóján az Infánsnő szerepét alakította, a jelenetben Camilla a *Horatiusok*-ból; Mr. Beauchâteau, előbbi színész nő férje a jelenetben Rodrigo a *Cid*-ből; Hauteroche a jelenetben Pompeius a *Sertorius*-ból; De Villiers a jelenetben Iphicrates az *Oedipus*-ból.

meg a darabban megnevezett színészek, és mennyiben tért el az öt szavalási stílus egymástól, egyáltalán, a felidézhető hang hiánya miatt csak közvetett ismereteink lehetnek e jelenet korabeli elhangzásáról. A francia színháztörténet speciális ága a restituált kiejtés kutatása. A hagyomány feltárásának célja egyrészt az előadó-művészet történetének tudós feldolgozása (vö. Rouillé 2008), másrészt a mai francia színházi gyakorlatban való megszólaltatása (Greene 2001). A francia klasszicista tragédiák ma is szerves részét képezik például a Comédie Française repertoárjának, ugyanakkor olyan színházi műhelyek is működnek, mint Eugène Greene 1977-ben alapított Théâtre de la Sapience nevű társulata vagy a L'Épée de bois nevű társulat. Ezek mind mimikában, mind gesztikulációban, mind kiejtésben felelevenítik a francia *grand siècle* előadó-művészetét. Természetesen az előadásmód stílusváltásait még csak számba venni is lehetetlen feladat, mégis az eredeti intenciók szem előtt tartása a színházi élet eme szegmensében megkerülhetetlen. Ebben persze a francia színház nem áll egyedül. Nagy drámaköltészeti tradíciókkal rendelkező kultúrákban a színpadi előadásmód kétirányúsága állandóan jelenvaló probléma: egyfelől hűség az eredeti intenciókhoz, másfelől ennek élő közvetítése a mai közönség felé. A mai színházi világ pluralizmusában a francia típusú deklamatorikus előadásmódnak megvan ugyan a maga létjogosultsága, de a drámai szövegmondás alárendelése a vizuális elemeknek, illetve a rendezői színháznak szöveggel szemben tanúsított vállalt gátlástalansága nem állítja e művészetet az előadó-művészet fősodrába. Ugyanis e deklamatorikus előadásmódot vagy a muzealizált színház negatívumaként, vagy pedig történetileg érdekesnek és fontosnak, ám a művészeti gyakorlat felől menthetetlenül poros antikváriuskodásként lehet értékelni. Mivel ez az előadásmód minden ízében zenei fogantatású, kutatásához és az előadások létrejöttéhez jelentős muníciót adott a historikus-autentikus zenei előadó-művészet forradalmi áttörése. Olivier Schneebeli (2008) határozottan a publikus előadásmód mélységesen zenei indíttatásáról, általánosabb értelemben pedig a nyelv megkerülhetetlen és felhangzásra törekvő zeneiségéről ír. E gondolat, ahogy ő maga is utal rá, kifejezetten a Nikolaus Harnoncourt nevéhez köthető zenei beszédszerűség (*Klangrede*) fogalmának visszaforgatása a nyelvi felhangzásra. A zene és a költői beszéd az antik hagyományon keresztül elsősorban az arisztotelészi *melopoeia* fogalmából eredően elválaszthatatlan egymástól. A barokk deklamatorikus előadásmód revitalizálására éppen az a zenei mozgalom volt nagy hatással, amely a létrejöttét maga is a beszédszerűség újra játékba hozott fogalmának köszönheti. Zene és költészet olyan felújított összeolvadásával találkozunk itt, amelyben mindkét résztvevő feltételezi a másikat. Ennek történeti alapzatát pedig a kor legreprezentatívabb műfaja, az opera adja.

A következőkben az előadó-művészetre hatást gyakorló zenei és drámaköltészeti kölcsönhatást járom körül, elsősorban a színpadi deklamáció Lully zenéjére kifejtett hatását vizsgálva. Romain Rolland frappánsan mutat rá, hogy a kor hallgatói a recitativót „nem unatkozva hallgatták, mint ma; gyönyörködtek benne” (Rolland 1961: 148). Ugyanakkor nem az unalom és a gyönyör az egyetlen esztétikai kettős mérce, amely által egy-egy művészeti jelenség tematizálható. Ha a közönség egy része számára akár unalmas is e deklamatorikus stílus, az természetesen még nem jelenti azt, hogy méltatlan lenne figyelmünkre.

A francia előadó-művészet sajátos utat járt be, amely eltér az olasztól, zenei felfogásában merőben más, mint amaz. A tragikus színpadi deklamáció oly mértékben nyomta rá bélyegét a Jean-Baptiste Lully által megalkotott francia barokk operára, a *tragédie en musique*-re (másképp a némiképp pontatlan megjelölésű, de elterjedtebb *tragédie lyrique*-re), amely



1. ábra. Nicolas Mignard (1606–1668): Jean-Baptiste Lully

alig-alig állítható párhuzamba az olasz opera bármely műfajával. A legfontosabbakat említve: a tisztán hangszeres zene oldaláról az olasz opera nyitánya, a *sinfonia* formailag azonos a concertóval, tételrendje: gyors, lassú, gyors. A francia nyitányforma, az *ouverture* ünnepélyes, pontozott ritmusú lassú résszel kezdődik, amely az ismétlés után fugato-szerű, gyakran táncos karakterű gyors szakasszal folytatódik, majd a lassú, első rész nem kötelező jelleggel megismétlődik. A vokális anyag különbségei lényegesen fontosabbak a hangszeres zene külső formai eltéréseinél: az olasz opera Monteverdi után egyértelműen a recitativo és a *da capo*-ária kettős formájára épül, ami dramaturgiailag egyértelmű visszalépés Monteverdiék gyakorlatához képest. A drámai akciót a recitativo képviseli, az erre adott reflexiót az ária. Így a zenei-drámai folyamat két, egymástól tökéletesen elszakadt formában bontakozik ki. A francia opera azonban folyamatos recitativóként végigkomponálja a librettót, itt a zenei anyag egységes marad. Ez részben visszavezethető Monteverdi és tanítványai dramaturgiai gondolkodására, de az előadásmód, a színpadi kivitelezés és a dikció tekintetében forrásai másutt keresendők: elsősorban a római oratórium Giacomo Carissimi-féle recitálásában, amelyet elsődlegesen a Carissimi-tanítvány Marc-Antoine Charpentier honosított meg Franciaországban. Noha a francia opera ismeri az arioso-jellegű dallamorientált, sokszor kifejezetten táncos jellegű zenei megszólalási módot, különösen duettek esetében, de ezek beépülnek a recitálás kereteibe, önálló áriával ebben a műfajban nem találkozunk. És végül harmadik elemként a francia opera elválaszthatatlan részét alkotja a balett, mely egy már korábban létrejött műfajt, a *ballet de court*-t olvasztja bele a *tragédie en musique* zenei eszköztárába.

E két, merőben eltérő operai hagyomány nem véletlenül kerül majd ízlésbeli, kompozíciótechnikai, zeneesztétikai, sőt politikai viták kereszttüzébe. A 18. századi nagy francia operaviták mintegy előjátékként lezajlik egy éles pengeváltás két, a maga igazát hajthatat-

lanul mantrázó operarajongó zenei író között. Az olasz zenét pártoló François Raguenet 1702-ben, a franciát támogató Jean Lorent Le Cerf de la Viéville pedig két évre rá jelenteti meg vitairatát. Utóbbiból aztán nem múlik el a furor, és 1705-ben előző kötetének anyagát megnégyszerezve(!) akar végső diadalt aratni az olasz zene fölött, mely mi mással is végződne, mint a francia *gloire* örökérvényűségével. Végül mindketten írnak még egy-egy *défense*-t, immáron pusztán az állóháború megerősítése céljából.²

A hangfelvétel megjelenéséig a színész hangja eltűnik, s működése után nyoma sem marad az általa művelt előadásmódnak. Igen ritka, hogy valaki még hallotta a régi színészek szavalatát, és arról meg is emlékezett. Voltaire írja 1764-ben, közel egy évszázaddal Molière *Versailles-i rögtönzése* után:

Bauval kisasszony, Corneille, Racine és Molière idejének színésznője körülbelül hatvan évvel ezelőtt elszavalta [récita] nekem Emilia szerepének elejét a *Cinnából*, úgy, ahogyan azt az első előadásokon La Beau alakította. Ez a melopoeia [melopée] éppoly kevésbé hasonlított napjaink deklamációjához [déclamation], mint amennyire az újság felolvasása emlékeztet mai recitálásunkra. [...] A tragédiát ma szárazon adják elő. Ha a látványosság és a cselekmény szenvedélye nem hevítene fel bennünket, akkor a tragédia előadása nagyon vérszegény lenne. Korunk [...] a szárazság kora (Voltaire 1829: 11).³

Voltaire a századforduló tájékán még élő, a számára vonzóbb előadói stílust annak a generációnak egy tagjával illusztrálja, aki maga is Molière társulatának tagja volt. 1670 októberében Molière Chambord-ban előadták *Az úrhatnám polgárt* Lully zenéjével és balettjével. Mlle Bauval alakította Nicole szerepét, nagy sikerrel.⁴ 1671 májusában pedig Mlle Bauval játszotta Zerbinette szerepét a *Scapin furfangjainak* Palais Royal-beli előadásán (Molière 1827: 474). Corneille *Cinnáját* 1639-ben mutatták be a Théâtre du Marais-ban, és Mlle La Beau alakította Emíliát. A két színésznő művészi értelemben két egymást követő nemzedék tagja. Figyelemre méltó, hogy Voltaire elbeszélésében Mlle Bauval hasonló módon imitálja Mlle La Beau alakítását, mint a *Versailles-i rögtönzés* színészei pályatársaikét, azzal a különbséggel, hogy itt, legalábbis Voltaire intenciói szerint, nyoma sincs a paródiának. Végül pedig Voltaire beszámolója árnyalja az Arthur Tilley által megfogalmazott sematikus képet is, hogy Molière társulatának és az Hôtel de Bourgogne-nak az előadásmódja között ég és föld különbség lett volna.

Voltaire a két színésznő előadásmódját *melopoeiának* nevezi, nem véletlenül. A melosz és a poeiein összetétel az „ének megcsinálását” jelenti, ami a mi fogalmaink szerint a zenélés valamennyi megnyilvánulására vonatkozik: a zeneszerzésre éppúgy, mint a zenei előadásra, és mivel a görög muziké a költészet és a zene egységén alapul, ezért a zenei és a költői melopoeia nem válik el egymástól. Voltaire erről így vélekedik:

2 Raguenet (1702, 1705), valamint Le Cerf de Viéville (1704, 1705). A teljes vita leírását és értelmezését lásd Masson (1912).

3 Voltaire: *Dictionnaire philosophique*, „Chant, musique, mélodie, gesticulation, saltation. Questions sur ces objets” szócikk. A mű magyar nyelvű válogatásában ez a szócikk nem szerepel.

4 Larocque (1888: 248–249). Jeanne de Bauval alakjához érdekes adalék, hogy François Couperin *La Fine Madelon* és *La Douce Janneton* című csembaló-karakterdarabjainak mintája minden bizonnyal ő volt. Madelon Molière *Kényeskedőkjének* Magdija, akit Mlle Bauval nagy sikerrel alakított; Janneton vagy Jeanneton pedig gyakran használt beceneve volt a színésznőnek (vö. Clark 1980: 164).

Nagyon valószínű, hogy a melopoeia, amit Arisztotelész a költészet lényegi részének tekintett *Poétikájában*, egyszerű ének volt, valami olyasmi, amit mi a misében prefációnak [préface] nevezünk. Ez véleményem szerint a gregorián ének [le chant grégorien] [...], amely valódi melopoeia (Voltaire 1829: 10).⁵

Voltaire abban a hagyományban áll, amely a színpadi előadást éneknek tekinti, és ez fejeződik ki a recitálás, a deklamáció és a dikció fogalmában. A színpadi melopoeia a gregorián ének pszalmódijára emlékeztető emelt hangú dikció. Az említett színész ezt a művészetet tudta oly magas fokon űzni, hogy hozzá képest Voltaire jelenkorának előadó-művésze annyira sivár, amely szarkasztikus megfogalmazásában csak az újság felolvasásával hasonlítható össze. Látható, ha csak Voltaire szövegét tekintjük, akkor is legalább egy stílusváltás lejajlott száz év alatt. Ha a molière-i paródiát vesszük mintának, akkor ugyanabban a korban legalább két jól elkülöníthető stílussal találkozunk. Ismereteink túlságosan kevesek ahhoz, hogy a színpadi előadó-művészetet tipizálni tudnánk a korban. Azonban, túllépve az egyes stílusokon, a tragédia előadásmódjának lelke a melopoeia volt, és a viták elsősorban ennek kivitelezése körül zajlottak. Voltaire egy hagyomány végén áll, ha tetszik, elsiratja azt a patetikus deklamációt, mely után csak a szárazság maradt. D. H. Jory megfogalmazásában:

A 18. századi színpadi világban egyre növekvő figyelmet kapott a látványosság, a dekoráció és az erős érzelmkifejezés a költészet kárára. Mindezek révén végül tönkrement maga a műfaj is. [...] Az azonban bizonyos, hogy a legjobb és a leghosszabb ideig sikeres francia klasszicista tragédiák elsődlegesen aurálisan voltak vonzóak (Jory 1975: 515).

Az „aurálisan vonzó” a remekbe szabott melopoeia deklamatorikus művészetének befogadóra kifejtett zenei hatása. A színpadi deklamáció és a zenei recitativo kapcsolatát Voltaire világosan érzékeli az említett színésznek szavalatában: „az ének és a melopoeia e fajtáját csak Lulli [sic!] csodás recitativóival tudom összevetni” (Voltaire 1829: 11). Lully valóban a színpadi deklamáció gyakorlatát ültette át a zene nyelvére. Le Cerf de la Viéville számol be arról, hogy Lully, mikor a végigkomponált francia opera számára mintát keresett, Racine-tragédiák előadására ült be kottapapírral az ölében, és az elhangzott színpadi dikciót lejegyezte.⁶ Ez a *tragédie en musique* születésének pillanata. A Molière-rel közösen jegyzett *comédie-ballet-k*⁷ zenei rétege kimerül a kísérőzenében és a betétdalokban. A végigkomponált színpadi dráma, a *tragédie en musique*, az 1673-as *Cadmus és Hermionéval* veszi kezdetét, amint a szerzői kapcsolat Lully és Philippe Quinault között is ekkortól mélyül el. Azonban a drámai dikció mintakövetésében valójában nem Racine a kulcsszereplő, hanem annak leghíresebb színésznője, Mlle Champmeslé.⁸ Lullyre nagy hatást gyakorolt a színész előadásmódja, de mindössze egyetlen Racine-szövegre írt zenét, ez a kései *L'Idylle sur la Paix* (1685) című *divertissement*. Lully szívesen megzenésített volna más Racine-szövegeket is, és eggyel baráti körben kísérletet is tett. Ez az *Iphigenia* egy rövid monológ részlete volt:

5 A katolikus liturgia szerinti bevonulás (introitus) első részéről van szó.

6 Le Cerf de la Viéville (1704). Lásd Anthony (1986: 22).

7 *Le mariage forcé* (1664); *Georges Dandin* (1668); *Le bourgeois gentilhomme* (1670); *Psyché* (1670) – ez utóbbi szövegírója Thomas Corneille, Philippe Quinault és Molière.

8 Marie Desmares (1644–1698), Charles Chevillet Sieur de Champeslé felesége, korábban Racine szeretője, Hermione, Berenice, Roxane, Monime, Iphigenia, Phédra alakítója (vö. Tilley 1922: 363).



3. ábra. Jean-Baptiste Santerre (1651–1717): Jean Racine (1691 körül)

Lullyt bosszantotta az a szóbeszéd, hogy minden sikerét Quinault édességének köszönheti, s hogy képtelen jó zenét szerezni energikus szövegre; egy szép napon leült hát a csembalóhoz, s rögtönözve, önmagát kísérve énekelte el az *Iphigenia* következő sorait: „Egy pap, mivel dühödt tömegek így akarják, / Bűnösen emeli leányomra a karját, / Föltépi kebelét és kíváncsian kutat: / Dobogó szíven át mutat az ég utat!” [...] A hallgatók mind úgy érezték, mintha jelen volnának a borzalmas látványnál, s azoktól a hangoktól [les tons], amelyeket Lully a szavakhoz fűzött, a hajuk az égnek meredt.⁹

A hatás leírása önmagért beszél. Nagy kár, hogy a rögtönzött előadás nem maradt fenn írott formában. A beszámoló egyik érdekes és sokat mondó vonatkozása, hogy Diderot a *Beszélgetések a törvénytelen fiúról* (1757) című dialógusában az *Iphigénia* hasonló jellegű helyét idézi, amely mintegy eszményi megzenésítőjére vár:

Azt mondják, maga Lully is felfigyelt a részletre, melyet idézni fogok; ami talán bizonyítja, hogy e művészeknek csak másfajta költeményekre lett volna szüksége, s hogy olyan lángelmét érzett magában, mely igazi nagy művek megalkotására képes. Klytaemnestra, akitől az imént szakították el leányát, hogy feláldozzák, látja, amint a szertartásvezető kése Iphigénia keble fölé emelkedik, patakzik a vér, s egy pap a dobogó szívből próbálja kiolvasni az istenek rendelését, akaratát. A látványtól elborzadva felkiált: „Anyai szívemet a sors, jaj, összezúzza! / Leányom a gyűlölt füzérral koszorúzva / Hajlik a kés alá, melyet apja fog, / S Kalchas a vérbe márt... Barbárok! Álljatok! / Az isten vére az, azé, ki ott dörög fenn... / Csattan a menny köve, és megremeg a rög lenn: / Egy isten bosszút áll, egy isten védi meg!...” Sem Quinault-nál, sem más költőnél nem találtam ennél líraibb sorokat, sem olyan helyzetet, mely alkalmasabb volna a zenei utánzásra.

⁹ A történetet Louis Racine nyomán François de Prévost d'Exmes közli (1779), idézi Rolland (1961: 147, módosított fordítás tőlem – P. T.). A Racine-idézet Kardos László fordítása. Jean Racine: *Iphigenia*. IV. felv. 4. jel. (Racine 1963: 588). Az eredeti francia szöveg: „Un prêtre, environné d'une foule cruelle, / Portera sur ma fille une main criminelle, / Déchirera son sein, et, d'un œil curieux, / Dans son cœur palpitant consultera les dieux!”

Klytaemnestra lelkiállapotából következik, hogy a királynéból a természet kiáltása szakad fel; a zeneszerző pedig ennek összes árnyalatát eljuttatja fülemhez (Diderot 2005: 116–117).¹⁰

Ezt követően Diderot leírja a számára ideális operajelenet megzenésítését, majd, visszatérve a deklamatorikus színházi előadásmódhoz, ezzel zárja gondolatmenetét:

Bízzák e sorokat Dumesnil kisasszonyra;¹¹ és vagy alapvető tévedésben vagyok, vagy íme, ilyen zűrzavart festene elénk, ezek az érzések kavarnának lelkében; íme, ezt sugallná a színész nő lángelméje; s a zeneszerzőnek azt kell elképzelnie és lejegyeznie, ahogy ő szavalná el e sorokat. Tegyük csak próbát; és látni fogjuk, hogy a természet ugyanazokat a gondolatokat juttatja a színész nő és a zeneszerző eszébe (i. m. 118).

E zeneszerző pedig közel két évtizeddel később nem más lesz, mint Christoph Willibald Gluck [*Iphigénia Auliszban*, III. felv., 6. jel. (1774)].

Boileau-tól tudjuk, hogy Racine, többek között Mme de Maintenon biztatására, neki kezdett egy Phaëton-librettónak, éppen ama szüzsének, melynek Lully egyik legnagyobb sikerét köszönhetette, de ezt is Quinault librettójára írta (*Phaëton*, 1683). Racine librettókezdeményének pedig csak a prológusa maradt fent, az is Boileau tollából (l. Brereton 1947). Hogy ez a meg nem valósult kezdeményezése mikorra tehető, arról megoszlanak a vélemények: 1674 és 1685 közé teszik a kutatók. Furcsa fintora a zene- és irodalomtörténetnek, hogy e két nagy művész útja soha nem találkozott össze az opera műfajában. Azonban érdemes figyelemmel lenni arra, hogy a racine-i tragédia és a francia opera kölcsönviszonya az előbbi zenei inspirációjából is világossá válik. Louis Racine, a költő fia ír arról, hogy apja miként tanította be Mlle Champmeslének a szerepeket:

Champmeslé kisasszony nem született színésznőnek. A természet csak szépséggel, hanggal [voix] és emlékezőtehetséggel áldotta meg; egyébiránt oly kevés szellem lakozott benne, hogy fel kellett olvasni neki az elmondandó verseket s megadni a hangot [donner le ton]. Mindenki tudja, mekkora tehetsége volt atyámnak a deklamációra: beoltotta az igazi ízlést a színészekbe, akik képesek voltak befogadni. Akik azt képzelik, hogy ő dagályos és éneklő [enflée et chantant] deklamációt vitt be a színházba, azt hiszem, tévednek. Duclos kisasszonyról, Champmeslé kisasszony növendékéről ítélnék, s nem veszik figyelembe, hogy Champmeslé, mikor mesterét elveszítette, nem volt többé a régi, s hogy idősebb korában hangosan kiáltozott [grands éclats de voix], ami rontotta a színészek ízlését. [...] Előbb megértette vele [Champmeslével] a sorokat, amelyeket el kellett mondanía, megmutatta a mozdulatokat [gestes] és diktálta a hangokat, sőt le is kottázta [lui dictoit les tons, que même il notoit]. Tanítványa, aki híven ragaszkodott a leckéhez, a színészi művészet ellenére a színpadon olyan hatást tett, mintha a természet ihlette [inspirée par la nature] volna...¹²

10 A Racine-idézet Kardos László fordítása. Jean Racine: *Iphigenia* V. felv. 4. jel. (Racine 1963: 602). Az eredeti francia szöveg: „Mais, cependant, ô ciel! ô mère infortunée! / De festons odieux ma fille couronnée / Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés! / Calchas va dans son sang... Barbares, arrêtez! / C'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre... / J'entends gronder la foudre, et sens trembler la terre: / Un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups.” Vö. Christoph Willibald Gluck: *Iphigénia Auliszban*, III. felv., 6. jel. A szöveget Racine nyomán Marie François Louis Gand Bailli du Roulet írta.

11 Marie-Françoise Dumesnil (1713–1803) színésznő; 1737-ben debütált Racine *Iphigénia*-jának Klytaemnestrájaként.

12 Louis Racine (1808: 69–70), magyarul idézi Rolland (1961: 143–144, módosított fordítás tőlem – P. T.). A „mesterét [maître] elveszítette” kifejezés nem Racine halálára (1699) utal, ahogy azt ma gondolnánk, hanem finom, kétértelmű megfogalmazás Racine és a színésznő szerelmi viszonya megszakadásának (kb. 1678) jelzésére. A *maîtresse* szó hímnemű alakja szintén használatos volt „szeretőként”.

Louis Racine soraiból kitetszik, hogy ez a fajta dikció teljes mértékben alkalmas zenei lejegyzésre. Lully valójában abból a gyakorlatból alkotott egy új műfajt, amely Racine mindennapi praxisa volt: a hang megadásából és a deklamáció kiénekléséből, azaz a francia klasszicizmus felfogása szerinti arisztotelészi melopoeiából. A tény, hogy Racine zenei formulákkal instruálta színésznőjét még erőteljesebb alakot ölt abban az elbeszélésben, amely Dubos-nál olvasható:

A színészekről olykor megkövetelték, hogy egy-egy sort [passage] a megadott hangokhoz képest az értelemszerűen mélyebben szólaltassanak meg. Így két sorral később érték el a magasabb hangot, s ez nagyobb benyomást keltett. Ily módon járt el az a színész [Mlle Champmeslé – P. T.], akit Racine maga tanított be Monima szerepére a *Mithridatész*-ben. Racine, aki ugyanakkora szavaló [declamateur] volt, mint költő, arra kérte a színésznőt, hogy a következő verssorok kiejtésekor sokkalta jobban mélyítse el a hangját, mint az ésszerű lenne: „Ha tán nem néked ad az ég, / Boldogságot az ő szerelme adna még. / Mielőtt zálogát szivednek nékem adta, / Egymást szerettük...” Mindezt azért, hogy az „egymást szerettük” helynél könnyebben foghasson egy oktávval magasabb hangot [un ton à l’ octave au-dessus] ezt mondva: „Ó uram, minő sápadt vagy!” A deklamáció e rendkívüli hanghordozása [port de voix] csodálatosan fejezi ki azt a lelki zavarodottságot [désordre d’esprit], amelyben Monimának lennie kell e pillanatban (Dubos 1733: 144–145).¹³

Egy oktáv a színpadi előadásmódban nagyon nagy ambitusú lépés. Hatása a mai hallgató számára felér a sikollyal. Feltételezhető, hogy Lully a Racine *Iphigénia*jából vett jelenet rögtönzésében alkalmazta a retorikai értelemben vett *exclamatiót*. Ugyanakkor, talán valóban Quinault edeskésebb verselése miatt, a Lully-életműben ilyen ambitusú felkiáltásokkal nem találkozunk. Ezt megvilágítandó hadd idézzek egy jelenetet az *Atys* (1676) című operából. Az első felvonás hatodik jelenetében a Sangaride-ba szerelmes Atys szomorúan fejezi ki látzólagos örömét Sangaride közelgő házassága alkalmából, és célzást tesz öngyilkossági szándékára. Sangaride, aki nem sejtí Atys szerelmét, megretten, de meg is hökken, mert számára Atys a szerelemben eddig közönyösnek mutatkozott. Ám Atys bevallja szerelmét Sangaride-nak, és Sangaride szintén felfedi titkát: ő is szerelmes Atysba, de boldogságuknak útját állja a „könyörtelen kötelesség”. A szöveg az éppen Corneille-től és Racine-től ismerős toposzra épül, a francia klasszicista tragédia már-már közhelyszerűen emlegetett kötelesség versus szenvedély motívumára. A felismerésekben és fordulatokban gazdag jelenetben a szöveg is bővelkedik exklamatorikus elemekben, noha olyan vérfagyasztó jelenetre nem kerül sor ebben az operában (sem), mint Racine *Iphigénia*jában, de a zenei-drámai dikció a kottaképben híven tükrözi a tragikus deklamáció hangvételét, a *melopoeiát*.

[...]

Atys: Mindketten éljetez boldogan ezután is. Ez leggyöngédebb kívánságom; siettettem nászotokat, szerelmeteket szolgáltam; de, végül, életetek e legszebb nagy napja lesz az én utolsó napom.

Sangaride: Ó Istenek!

13 Racine: *Mithridatész*, III. felv. 5. jelenet, Molnár Imre fordítása (Racine 1963: 509). A francia eredeti: „Si le sort ne m’ eût donnée à vous, / Mon bonheur dépendoit de l’avoir pour époux. / Avant que votre amour m’eût envoyé ce gage, / Nous nous aimions ... Seigneur, vous changez de visage!”

Atys: Csak neked szeretném elárulni titkos fájdalmamat, mely szerencsétlenségbe taszít. Nagyon is jól tudtam, hogyan színlelek. Itt az idő beszélni: annak, akinek nincs már csak egy perc az életéből, nincs oka színlelni.

Sangaride: Reszketek, félelmem szörnyű: *Atys*, mily szerencsétlenség miatt látunk elveszni téged?

Atys: Te magad vagy az, aki ítéletet hozol felettem, és Te vagy, aki meghalni engedsz.

Sangaride: Fegyverbe hívom, ha kell a felsőbb hatalmakat...

Atys: Nem, semmi nem védhet meg engem; irántad érzett szerelmem miatt haldoklom, felépülni nem fogok.

Sangaride: Hogyan? Te?

Atys: Ez az igazság.

Sangaride: Szeretsz engem?

Atys: Szeretlek. Te magad hozol felettem ítéletet, és te hagysz meghalni engem.

[...]

Sangaride: Ó jaj!

Atys: Sőhajtasz! Látom könnyeid! Egy boldogtalan szerelmes fájdalma miatt sírsz?

Sangaride: *Atys*, mennyit kellett szenvedned, de ha tudnád szerencsétlenséged nagyságát!

Atys: Ha elveszítlek, és ha meghalok, mitől tudnék még bánkódni?

Sangaride: Kicsi a veszteség elveszteni bennem azt, ami neked kedves. Elveszítesz engem *Atys*, és én téged szeretlek.

Atys: Szeretsz! Mit hallok! Ó, egek! Mily megbékítő vallomás!

Sangaride: Még összetörtebb leszel ezért.

Atys: Szenvedésem szörnyűbb emiatt: a boldogságot kell elveszítenem, mely megkettőzi gyötrelmemet. De jöjjön, aminek jönnie kell, szeress, ha lehet, még akkor is, ha meghalok százszor boldogtalanul.

Sangaride: Ha a halált keresed, követnem kell téged. De élj! – szerelmem parancsa ez.

Atys: Ó! Hogyan? Mért akarod, hogy éljek, ha nem élsz értem?

[Duett]

Atys, Sangaride: Ha Hymen egybekötné végzetünket, milyen áldott lenne kötése! A szerelem alkotja szívünket a másikért, a kötelességnek el kell választania e szíveket örökre?

Atys: Könyörtelen kötelesség! Ó! Micsoda kegyetlenség!

Sangaride: Valaki jön: színlelj még ez egyszer; óvakodj, hogy kihallgassanak.

Atys: Tartósabbat szeressünk, mint a szépség ragyogását; semmi sem kedvesebb, mint a szabadság.¹⁴

A felkiáltásokkal, drámai kérdésekkel teli szövegrészlet megzenésítésében az udvari hang némiképp letompítja az éles hangok színházi erejét. A kottában a kvint- és a szextlépéseknél nagyobb ambitussal nem találkozunk egy verssoron belül. Ugyanakkor a francia klasszicizmus színpadi drámai dikciója nem volt szenvedélymentes hang, ellenkezőleg, s erre éppen a fentebb idézett példák adnak kellő bizonyosságot. A kottából azonban e dikció hangmagasságait és ritmusát tudjuk csak kiolvasni, ha tetszik, hieroglifiként áll előttünk megdermedt deklamációként a kottakép. Jogos a kérdés, hogy a túlzottan finom hangvétel, amelyet a Lully-operáknak mai előadásáiban hallunk, nem fed-e el valami nagyon is elementárisan fontos előadó-művészeti problémát, nevezetesen, azt, hogy ha Lullynek Racine legkedvesebb, a drámai hangvételben igazán átütő erejű színésznője volt a mintaképe, akkor en-

¹⁴ Saját nyersfordítás az opera partitúrájának második kiadásából (Lully: *Atys*. Paris: Baussen, 1708, 52–61).

nek a hangnak a Lully által betanított előadásmódban is nyoma kellett, hogy legyen. Ez a kérdés túllép azon, hogy az *Atys*-ban a szigetszerűen megjelenő „Ó Istenek!”, „Hogyan? Te?”, „Ó, jaj!”, „Ó, Egek!” felkiáltások hangközlései mekkorák, hanem általános értelemben a Lully-operák zenei-drámai dikciójának hanghordozásbeli erejére vonatkozik. Élünk a gyanúperrel, hogy Lully operáinak kellő erejű deklamatorikus előadásmódja tekintetében a historikus előadó-művészeti praxis nem hozott lényegi áttörést. S noha Lullynek nem állt módjában egyetlen veretes Racine-szövegre sem *tragédie en musique*-et komponálni, és kétségkívül „Quinault édessége” messze áll Racine súlyos alexandrinusaitól, a fenti idézetek komoly mérlegelése nyomán mégis kísérletet kellene tenni arra, hogy Lully „unalmas recitativóiba” a deklamáció erejével új életet leheljünk.

Hivatkozott irodalom

- Anthony, James R. (1986): Lully. In *The New Grove French Baroque Masters*. New York–London: W. W. Norton.
- Brereton, Georgine E. (1947): Racine: Librettist. *The Modern Language Review* 42(3): 363–365.
- Clark, Jane (1980): Les folies françaises. *Early Music* 8(2): 163–169.
- Diderot, Denis (2005): *Beszélgetések A törvénytelen fiúról*. Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor.
- Dubos, Jean-Baptiste (1733): *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: P.-J. Mariette.
- Greene, Eugène (2001): *La parole baroque*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Jory, D. H. (1975): Tragic Declamation in Eighteenth-Century Paris. *The Modern Language Review* 70(3): 508–516.
- Larocque, Jean (1888): *Plume et le pouvoir au XVIIe siècle. Premier essai*. XV: La bataille de Chambord. Paris: Ollendorff, 248–249.
- Le Cerf de Viéville, Jean Laurent (1704): *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Brussels. A második kiadás: 1705, Brussels.
- Le Cerf de Viéville, Jean Laurent (1705): *Réponse à la Défense du Parallèle*. Paris, 1705.
- Masson, P.-M. (1912): Musique italienne et musique française: la première querelle. *Revue Belge de Musicologie* xix: 519–545.
- Molière (1987): *Oeuvres complètes de Molière*. Paris: Baudouin frères.
- Racine, Jean (1963): *Racine összes drámái*. Budapest: Magyar Helikon.
- Racine, Louis (1808): Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine. In *Oeuvres de Louis Racine*, vol. 5. Paris: Le Norman.
- Raguenet, François (1702): *Parallèle des italiens et des français, en ce qui regarde la musique et les opéra*. Paris.
- Raguenet, François (1705): *Défense du Parallèle des italiens et des français, en ce qui regarde la musique et les opéra*. Paris.
- Rolland, Romain (1961): Jegyzetek Lullyről. In uő.: *Zenei miniatűrök I*. Budapest: Gondolat.
- Rouillé, Nicole (2008): *Le beau parler français. La prononciation de la langue publique aux XVIIème et XVIIIème siècle*. Paris: Editions Delatour France.
- Schneebeli, Olivier (2008): Préface. In Rouillé (2008): 7–8.
- Tilley, Arthur (1922): Tragedy at the Comédie-Française (1680–1778). *The Modern Language Review* 17(4).
- Voltaire (1829): *Oeuvres de Voltaire*. 28. kötet. Paris: Werdet et Lequien fils.