

Porcheria tedesca és eurotrash, avagy mi a mű?

SERGIO MORABITO

A Gluck-féle *Orfeusz* francia változatának bemutatója¹ lehetőséget kínál arra, hogy egy konkrét eset segítségével kérdőjelezzük meg azt a fogalmat, amelyre a zenés színházról folyó aktuális diskurzus előszeretettel hivatkozik, anélkül azonban, hogy számot adna annak előfeltevéseiről: ez a fogalom a „mű”, illetve a sokat emlegetett „műhűség” [Werk-treue], amelynek elárulásában oly sok színházcsinálót vétkesnek tartanak.

A vita gyakran a pusztá vélemények és ízlésítéletek bűvkörében marad, mivel izolálja a rendezést a zenés színházat alkotó egyéb paraméterekkel való kölcsönhatásaitól és azok történelmi változásától. Így funkciója kiismerhetetlenné válik. A következőkben szeretném felvázolni azokat a kultúr- és színház-történeti összefüggéseket, amelyekből az operarendezés jelensége mai értelmét nyeri.

Az *Orfeo ed Euridice* ősbemutatójára 1762-ben, a bécsi Burgtheaterben került sor, az olasz nyelvű librettót Ranieri de' Calzabigi készítette Christoph Willibald Gluck zenéjéhez, a főszerepet Gaetano Guadagni alt kasztráltra írták. A szerzők, akikhez soroljuk oda a költő és a komponista mellett a koreográfus Gasparo Angiolinit is, operareformjuk szándékait kívánták modellezni az előadás-sal. Projektjük törekvését többek között az is dokumentálja, hogy egy kultúrpolitikai vezető, a bécsi „látványosságok főintendánsa”, Giacomo Durazzo gróf kezdeményezésére és anyagi támogatásával megszervezték a partitúra kiadását. Az esemény jelentőségét mutatja, hogy olasz operapartitúrát ekkor már 125 éve nem nyomtattak.

¹ A bemutató 2009. július 27-én volt a stuttgarti Staatsoperben. Karmester: Nicholas Kok. Rendezés és koreográfia: Christian Spuck.

A fenti tény okozta meghökkenés kérdésfelvetésünk lényegéhez vezet. Figyelmünket a „dolgok rendjének”² egészen más állására irányítja a 17. és a 18. század zenés színházában, amelynek utóhatásai messze a 19. századba is elérnek. Teljes joggal datálják a 19. század elejére annak a folyamatnak a kezdetét, amely során az operarepertoár ma is jórészt kötelezőérvényű kánonja kialakult; azt ugyanis rendszerint figyelmen kívül hagyják, hogy a 17. és 18. század operaszínpadai relatíve stabil repertoárral bírtak. Ezt azonban nem partitúrák határozták meg, hanem – és ez csak a késő 19. század nézeteinek fogságában rekedt fül számára hangzik paradoxonnak – az alapanyagok és a librettók. A librettók önálló, Itáliában kifejezetten privilegizált irodalmi-színházi formát képviseltek („drammi per musica”). Egy opera komponálása mindig a színreviteli folyamat részeként és annak keretei között zajlott. Célja egy kanonikusnak tekinthető „klasszikus” szöveg vagy szüzsé aktualizálása volt a zene médiumán keresztül.

Az a kifejezés, hogy „rivestire i versi di note” („egy költeményt zeneileg [új] köntösbe öltöztetni”), amellyel a komponisták feladatát írták le, világosan mutatja, hogy a zenét a díszítőművészetek közé sorolták. Minden operaszervező a kiválasztott (vagy megrendelt) librettók lehető legmodernebb, ha nem is a legdivatosabb, de mindenesetre a lehető legsikeresebb zenei „köntösbe” öltöztetését ambicionálta. Megszokott volt a többszöri megzenésítés, különösen a sikerdarabok esetében: egy sikerlibrettó (úgy mint Metastasio

² Utalás Michel Foucault *Les mots et les choses* (1968) című könyvére, amely németül *Die Ordnung der Dinge*, magyarul *A szavak és a dolgok* címen jelent meg. [A fordító megjegyzése.]

*La clemenza di Titó*³) vagy sikerszüzsé (például az *Armidé* Tasso alapján vagy az *Orlando Furioso* Ariostótól) feldolgozásainak száma egy-egy operaklasszikus manapság tartott új bemutatónak számához mérhető. S akkoriban a komponisták a megzenésítésekkel éppúgy versengtek egymással, ahogy a kortárs színházban a rendezők a színrevitelekkel.

A partitúrákiadást nem csak az tette szükségtelemmé, hogy az előadások időben szűkre szabott szériáihoz az autográf mellett egy-két kézzel másolt példány teljes mértékben elegendő volt. Ideális esetben a zeneszerző a rendelkezésére álló apparátus, természetesen főleg a szerződöttetett „compagnia di canto” (énekestársulat) egyéni készségeit oly mértékben tudta növelni és kiaknázni, hogy egy újbóli előadás, megváltozott személyi feltételek mellett, szinte értelmetlennek, sőt lehetetlennek tűnt.

Franciaországban kétségkívül az volt a szokás, hogy minden az Académie Royale de Musique-on és a párizsi királyi operaházban előadott opera partitúráját kiadták. Ennek azonban nem művészeti okai voltak elsősorban, és előadásgyakorlati megfontolások sem játszottak benne szerepet, ahogy terjesztéstechnikai, szerzői jogi vagy kereskedelmi szempontok sem. Ezen kiadványokban – akárcsak az olasz opera korai időszakából származó néhány kiadásnál – a hangsúly a fejedelmi, illetve abszolutisztikus dicsőség dokumentálására esett. Éppúgy, mint azoknál a hatalmas főliánsoknál, amelyekben a körmenetek és álarcosbálok mellett egy-egy kiemelt és állami esemény okán rendezett tűzijátékot is „megörökítettek”, hogy így biztosítsák amilyen diadalmas, éppoly mulékony látványuk időtlen vagy inkább időn kívüli jelentőségét.

Eklatáns példa az olasz opera korai időszakából Monteverdi *Favola d’Orfeó*jának par-

³ Az 1734-es, Antonio Caldara által komponált ősbemutató után mintegy ötvenszer zenésítették meg, többek között Gluck és Mozart.

titúrákiadása 1607-ből, amely a mantovai udvarban volt hívatott emelni a hercegi munkaadó esküvőjének fényét. A gazdagon felszerelt instrumentárium elősorolása semmiképp nem tekinthető a reprodukcióra vonatkozó utasításnak, arról ugyanis, hogy pontosan hogyan kell alkalmazni ezeket a hangszereket, a kotta nem árul el semmit. Ellentétben a modern értelemben vett partitúrákkal, a 17. és 18. század partitúrákiadásai egyáltalán nem, vagy legalábbis nem elsősorban a dokumentált esemény megismételhetőségét akarták biztosítani; céljuk sokkal inkább a diadalmas utolérhetetlenség kihirdetése volt. Mintaszerű megvalósításként, nem pedig normatív szöveggént kell értelmeznünk őket.

Hogy ez a szemlélet még Gluck számára is messzemenően kötelező volt, azt az általa lebonyolított *Orfeusz*-előadások története mutatja. Az eredeti (kinyomtatott) partitúra ugyanis egyik esetében sem bír normatív érvényességgel.

– Az 1769-ben, Pármában egy Habsburg esküvői ünnepség keretében tartott előadásokhoz az opera három felvonását egybe vonják össze, és egy prologus, illetve két másik egyfelvonásos után adják elő, amelyek zenéjéhez Gluck szinte kizárólag már rendelkezésre álló anyagot szerkeszt át. A főszerepet Giuseppe Millico szoprán kasztráltra transzponálják és bővítik, a hangszerelést a helyi zenekari viszonyokhoz igazítják, a hangszeres szólamokat néhol egyszerűsítik, vezetésüket és artikulációjukat részben átdolgozzák.

– Ezután Gluck 1774-ben Párizsban mutatja be az operát egy összesen 10 számmal kibővített és teljes mértékben átdolgozott változatban, amelynek címszerepében a tenorista Le Gros brillírozik.

– Bizonytalan, hogy Gluck még közreműködött-e az olasz nyelvű, mindazonáltal a párizsi változat zenei anyagát integráló vegyesváltozatban, amelyet még életében, 1781-ben Valentin Adambergerrel a címszerepben (Mozart Belmontéja, tehát tenor) adnak elő Bécsben.

A *Paride ed Elena*-partitúra Bragança hercegének címzett dedikációjában Gluck óva int a szerző által nem hitelesített előadástól, mondván, „a zeneszerző jelenléte az ilyen jellegű zene előadásánál úgyszólván olyan szükséges, mint a nap léte a természet alkotásai számára”.⁴ Még ha ily módon zenés színházi koncepciójának újszerűségét kívánja is hangsúlyozni, e posztulátum egyáltalán nem kivételes. Minden *scritturának* (egy opera megkomponálására szóló megbízásnak) magától értetődő részét képezte, hogy a zeneszerző vállalta a betanítást és az első három előadást csembaló mellől vezette. S egészen a 19. századig csak akkor számított hitelesnek egy opera felújítása, ha zeneszerzője jelen volt az újra-betanításnál. Nem azért, hogy biztosítsa partitúrája mai értelemben vett „lehető leghűségesebb” megvalósítását, hanem épp ellenkezőleg, hogy elvégezze a szükséges „aggiustamenti”-t, azaz a megváltozott előadásfeltételekhez való igazítást: elvégre mind a szerződtetett énekeseknek,⁵ mind az adott színházi vállalkozás helyi művészi és technikai erőforrásainak a lehető legoptimálisabb módon kellett megmutatkozniuk. Ez a munka természetesen a zenei anyag felfrissítését is implikálta. A még teljes mértékben barokk benyomást keltő, 1762-es olasz *Orfeótól* a már szinte klasszicista, egyes momentumaiban a romantikát is megelőlegező, 1774-es franciás *Oprhéé*-ig tett lépés nyilvánvalóan mutatja ezt: Beethoven, Weber, Berlioz ezt vitték tovább. Következésképp, a fentebb idézett dedikációs szövegben Gluck a tényleges és egyedül érvényesen megítélhető „műként” az általa betanított és vezetett előadást, vagy ahogy színházi emberek mondják, azt az „estét” határozza meg.

⁴ Lásd Roland TENSCHERT, *Christoph Willibald Gluck: Der grosse Reformator der Oper* (Freiburg: Otto Walter, 1951), 184.

⁵ „vestire ben la primadonna” – azaz „öltöztessék jól a primadonnát”!

Természetesen, mint minden reformtörekvés, Glucké is utópisztikus horizontot kíván. A *Paride ed Elena*-partitúra dedikációjában azzal indokolja az *Alceste*-partitúra korábbi kiadását, hogy remélhetőleg „olyan követőkre talál, akiket a már szabaddá tett úton egy felvilágosult publikum buzgó tetzésnyilvánítástól tüzelve, az olasz színházban kialakult visszáságok felszámolására és a lehetőségekhez mért tökély elérésre sarkall majd”.⁶ Gluck tehát az egész operarendszer reformját célozza meg, annak érdekében, hogy operáit megfelelő színvonalon adják elő. És az a meggyőződés, hogy érett műveiben a „természet hasonmását” hozta létre, arra nézvést is biztosítékot jelentett, hogy a távolabbi jövőben sem lesznek divatoknak vagy ízlésváltozásnak kiszolgáltatva.⁷ Ezzel a korban egyedülálló zeneszerzői ön- és küldetésstudattal Gluck az örökérvényű művészeti kánon polgári eszméjét előlegezi meg, s igényt is formál, hogy a részévé váljék. A két paradigma – a komponista mint klasszikus szöveg szerzője és a komponista mint „uomo di teatro”⁸ – Gluck fiziognómiájában minden esetben élesen megnyilvánuló ellentmondásos kapcsolatba lép egymással. Ez teszi őt vizsgálódásunk szempontjából érdekessé, és ez vezet el minket ahhoz a diszkrpanciához is, amely egyrészt egy szöveg zenei megformálásának Gluck által – nem utolsó sorban a partitúradírással – előírt egyedi sajátossága, másrészt az általa gyakorolt, barokkosan ártatlan paródiapraxis (vagyis a már létező anyagok állandó „újrachasznosítása”) között feszül. A jelenben álló és arra reagáló gyakorlati színházcsináló (s nem az operareform teoretikusa és utópistája) számára kevésbé az írott partitúra az unikális, mint in-

⁶ TENSCHERT, *Christoph Willibald Gluck*, 183. (2. jegyzet)

⁷ Az anonim *Mémoires secrets* alapján, London, 1778, 9. kötet.

⁸ Még az idős Verdi is így jellemezte magát, hogy kivédje a „gran compositore” bókot.

kább a benne különálló „építőkövek” egy adott *mise en scène* keretében összeálló (ideiglenes) konstellációja. Természetesen, leginkább egy nagy sikert követően, egy bemutató is modelljellegűvé léphet elő, amelyen keresztül a feldolgozott anyag tartósan rögzül. Rendszerint azonban még ezek „felezési ideje” sem sokkal hosszabb, mint a 20. vagy 21. század egy-egy kimagaslónak tekintett színreviteléé: a tér- és időbeli távolság növekedésével gyorsan mítosszá halványulnak.

Ezért visz félre a „műhűség” újra és újra elhasznált fogalma. A partitúra fölött ülve elfeledteti az operaszerző valódi „művét”, nevezetesen egy (akkori) kortárs zenés színházi est megalkotását. A zeneszerző lényegében színházcsináló volt, akinek egy meghatározott szöveg követelményeinek megfelelően, a többi résztvevő művésszel és művészeti ággal párbeszédben, adott intézményi keretek között és egy korlátozott időintervallumon belül kellett előadást létrehoznia.

Ma a zeneszerző már nem színházcsináló. Egy 19. században indult, maguk a komponisták által ösztökélt és egyelőre visszafordíthatatlan folyamat során szerzővé vált. Vele együtt mintegy a partitúra is frontot váltott: a 19. század vége óta a kiadó és a forgalmazás nemzetközisége (f)elsőbbiséget élvez a partitúra egyes színházak általi megvalósításával szemben – legyen az akár az ősbemutató színháza. Ami a maga idejében egy átmeneti esemény dokumentációja volt, az autoritatív szöveg státuszát nyerte el visszamenő hatállyal: egy klasszikus szüzsé vagy librettó partitúrákban rögzített, éppen aktuális zenei interpretációi dermedtek „klasszikus szöveggé.” Ez azonban azt is jelenti, hogy önmagukban nem képesek biztosítani a színház jelenre vonatkozását, saját színpadi interpretációra szorulnak.

A kortárs művészetként értett színház pusztán reprodukciókból, legyenek bármennyire jól kivitelezettek is, nem nyer relevanciát. Ezért a mai operaprodukciók alkotói csapatában a zeneszerző képviselőjének sem-

miképp sem a karmester tekinthető. Alapvető fontosságú funkciója teremtő művészként, színházcsinálóként a mai zenés színházban (ahol a repertoáron ritka kivétel az ősbemutató) a rendezőre szállt át. Az ő feladata, hogy megtörje a partitúra (polgári kultúraiparban) ritualizált és (az úgynevezett klasszikus zenei piac által) kommercializált reprodukciójának automatizmusait, hogy újra kortársivá tegye azt.

Hogy egy színházi esemény mely részeit tekintjük kötelező érvényű állandóknak, és melyek számítanak változtathatóknak és megújíthatóknak, folyamatos és lezárhatatlan történelmi változás függvénye. Az a tény, hogy a műfaj történetének nagy részében nem egy opera megkomponálását fogták fel a „műként”, hanem annak kortárs és korszerű teatralizálását, óvatosságra kell intse mindazokat, akik „élő múzeumként” akarják elzárni az operajátszást jelenének produktív energiáitól, és egy elavult esztétikához kötik. Azokat, akik számára már nem fontos a zenés színház művészet jellege – mindazon kockázat, apória és bukás miatt, amelyet ez a szemlélet szükségszerűen magában hordoz –, és a kényelmes iparosmunka-reprodukciókat védelmezik.

Ezért nem is lehet másképp: a rendező munkája – mint minden kortárs művészet – mindig vitákra és ellenvetésre ad majd okot. Nem véletlenül emlékeztet a renitens, a zene szigorúan kiszolgáló, kísérő, díszítő szerepének elfogadására nem hajlandó zeneszerzők körül forgó 18. századi vita az úgynevezett rendezői túlkapásokkal szembeni mai érvekre. Mindenesetre a rendezők semmivel sincsenek nagyobb biztonságban a vádakkal és becsmérlésekkel szemben, mint 17., 18. vagy 19. század eleji zeneszerző kollégáik.

A „porcheria tedesca”⁹ csacsisága a „eurotrash”¹⁰ címkében talál visszhangra a jelenben.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Sergio MORABITO. „Porcheria tedesca und Eurotrash oder Was ist das Werk?”, Musik & Ästhetik 14, 53. sz. (2010): 73–78.

Fordította: Szabó-Székely Ármin

⁹ A „német disznóság” az, amit Mozart művelt Metastasio *La Clemenza di Tito* című librettójával Mária Ludovika császárné szerint.

¹⁰ Az amerikai operakritika szóhasználatából elterjedt dehonesztáló minősítés az európai rendezői színház felfogásában létrejött opera-színrevitelekre, amelyek szerintük nem tanúsítanak mű- és műfajhűséget. [A fordító megjegyzése.]