

Gara Márk: Amikor a tánc diktál

Legutóbbi műhelykonferenciánkon (2012. szeptember 29.) a tánc és a zene együtt került górcső alá. E kapcsolatot sokan és sokszor megvizsgálták már. Számomra nemcsak a már ismert tények felsorakoztatása volt a cél, hanem olyan momentumokat, jelenségeket szeretnék bemutatni, amikor a tánc hatott a zenére és nem fordítva. Alapvetőnek tartjuk, hogy a tánchoz „kell” a zene vagy legalább a ritmus, pedig az elmúlt néhány évtizedben számos kísérlet zajlott vagy éppen zajlik e két művészeti ág előadásbéli szétválasztására.

Azonban inkább térjünk vissza az eredeti kérdéshez, azaz nézzük meg azokat a zeneműveket, amelyek valamilyen okból a társművészetnek köszönhetik megszületésüket. Az egyszerűség és az előadás terjedelme miatt időrendben haladunk a barokktól indulva.

Magától értetődően a barokk táncszvitekkel kell kezdenem, amelyek széles körben ismertek Bach, Händel és még mások kompozíciói révén. Ma leginkább ezek előadásmódja körül zajlanak heves zenei viták, azaz egyre inkább a korhű előadásmód kerül a középpontba. Azt senki sem vitatja, hogy reneszánsz alapokon nyugvó illetve a barokk alatt született táncokból állnak össze ezen szvitek tételei. Ma ezek a táncok már messze nem tartoznak a közhasználatú táncok sorába, zenei formákká absztrahálódtak az egyes tételek, és szinte kanonizálttá vált magának a szvit szerkesztésének a módja is (pl. gyors-lassú karakterűek váltakozása, akárcsak a reneszánsz táncpároknál).

Lully nevéhez köthető az a műfaj, amely a francia barokk balettcentrikussága mellett emelni kívánta a tánczenek zenei színvonalát, megteremtve ezzel a ballet divertissement műfaját. Lullynek könnyű dolga volt, hiszen született taljánként a vérében volt nemcsak a tánc, hanem a zene is. XIV. Lajos táncpartnereként és zeneszerzőként pontosan tudta, hogy a tánchoz mire van szükség és ez műveiben is jól hallható. Szintén a Napkirály hozta létre a táncnak és a zenének szentelt akadémiát is önálló uralkodásának kezdetén, amelyben a két művészeti ág még tökéletesen egyenrangúnak számított.

Átevezve a bécsi klasszika vizeire, mindössze két olyan esetről tudunk, amikor jelentős koreográfus elsőrendű zeneszerzőt kért fel balett komponálására. Egyikük Noverre volt, aki 1778-ban mutatta be Mozart zenéjére a *Les Petits riens* című táncalkotást. A másik pedig Viganò, aki Beethoventől rendelte meg a *Prométheusz és teremtményei* (1801) című balettet. Ezekon kívül a színpadi táncnak kisebb mesterekkel kellett beérnie illetve a maga útján haladt egy tánc – a menüett – amely a barokk szvitekhez hasonlóan szerkezeti elemmé vált a zenében: a klasszikus szimfóniák harmadik tételeként.

Egészen különleges időszak volt az 1820-as évek második fele, amelyben a színpadon egy időben született meg két műfaj, amelyek egymáshoz is szorosan kötődtek: a francia nagyopera és a romantikus balett. Az elsősorban Auber és Meyerbeer munkásságához köthető nagyopera a párizsi opera látványossága lett, hiszen nem csak hosszú és izgalmas történetmesélés, gazdag díszlet és jelmez jellemezte, hanem a kötelező elemévé vált balettbeté is.

Sok ebben a műfajban született opera sorolható ide. Külön figyelmet érdemel Meyerbeer Ördög Róbertje (1831), amelynek balett-részlete külön elnevezést is kapott, ez Az apácák balettje. Koreográfusa nem más, mint a korban ünnepeelt Filippo Taglioni, aki egy évre rá A szilfidet készítette. A francia nagyopera még forradalmat is robbantott ki Belgiumban, ugyanis az 1830-as brüsszeli felkelés éppen Auber A portici néma című nagyoperája nyomán tört ki. Ez a mű egyébként is érdekes, hiszen az estek többségében a főszerepet, Fenellát, a némát egy balerina szokta játszani/táncolni.

A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány olyan francia nagyopera, amelynek jelentős balettbetéje van:

Auber: III. Gusztáv avagy az álarcosbál

Berlioz: A trójaiak

Cilèa: Adriana Lecouvreur

Delibes: Lakmé

Donizetti: A kegyencnő

Goldmark: Sába királynője

Gounod: Faust

Massenet: Cid, Hamupipőke, Lahore királya, Manon

Meyerbeer: Az afrikai nő, Ördög Róbert

Ponchielli: Gioconda

Rossini: Mózes, Tell Vilmos

Thomas: Hamlet

A műfaj és a nézők sajátos igényeinek meg kellett felelni, ezért kénytelen volt az 1813-ban született mindkét zeneszerző zseni meghajolni Párizs előtt, amennyiben az Opéra számára kívántak komponálni. Verdi számos művébe illesztett rövidebb-hosszabb balettet, amelyeket ma részben játszanak (pl. Aida), de általánosságban el szoktak hagyni (pl. A szicíliai vecsernye - A négy évszak című betéje, vagy pl. A trubadúr, a Don Carlos, az Otello táncos részletei).

Wagner, aki kezdetben rajongással nézett fel a híres, gazdag és sikeres Meyerbeerre, „mestere” stílusában írta meg a Rienzit, majd később a Tannhäuser bemutatójára

beleillesztette a művébe a Vénusz-barlang jelenetet. Sajnos részben Wagnernek köszönhető e műfaj hanyatlása is, hiszen a később nyíltan gyűlölködővé vált Wagner maga döngölte a földre Meyerbeert zsidó származása miatt és vele együtt magát a francia nagyopera műfaját is. A verista operák térnyerésével, a közízlés változásával és a boldog békeidők végével, az első világháború kitöréséig lezárult a nagyoperák korszaka. Legutolsó képviselője talán Jules Massenet volt. Nostalgiaival emlegeti ezt a párizsi korszakot Hézső István, a kiváló tánc-történész Carlotta Zambelliről írt tanulmányában: „A ház műsorpolitikája ma már abszurdnak tűnik: színre került például a Rigoletto és utána, még aznap este, vagy inkább éjjel lement a Coppélia. [...] Egy későbbi periódusban – jellemzően – lement a Salome, majd azt követte A két galamb című bájos, két felvonásos balett. Hisz a közönség következetesen visszautasította – márpedig a párizsi balettománoknak igen nagy befolyásuk volt a színház műsorpolitikájára – a táncbetét nélküli operákat.”¹

Érdekes megfigyelni, hogy a romantikus operákban mindig találhatóak táncdallamok. Lehetnek önmagukban álló táncok (pl. Weber: A bűvös vadász vagy éppen Erkel: Hunyadi László) vagy olyan áriák, amelyekben valamilyen tánc lüktet. Mignon polonézt énekel Thomas operájában, Verdinél Elena pedig bolerót A szicíliai vecsernyében. (zenehallgatás: Boieldieu: A falusi mulatság – boleró) Mindez egyrészt a nemzeti romantika, a nemzeti öntudatra ébredés hatása miatt következik be, másrészt alapvető zeneszerzői magatartás, hogy egy spanyol témájú műhöz onnan származó motívumokat használ fel a szerző. ² Természetesen van ellenpélda is, hiszen Gounod Sába királynőjében keringőt találunk, ami legkevésbé sem indokolt stílárisan, viszont remekül hangzik.

Szintén a romantika fedezi fel a nemzeti táncokban a szimfonikus zenekar számára rejlő lehetőségeket. Sorra születnek az olyan művek, amelyek egy-egy népcsoport vagy egy vidék dallamaiból merítenek. Grieg: Norvég táncok, Brahms: Magyar táncok, Dvořák Szláv táncok vagy már a XX. században Kodály: Marosszéki táncok. Ez a tendencia a mai napig nyomon követhető.

A balett XIX. századi klasszicizmusa idején Oroszországban bevett gyakorlattá vált, hogy a táncé volt a primátus, a zene „csak” kiszolgálta a táncot. A muzsika pontos instrukciók (ütemszám, karakter, lüktetés megadása) alapján született meg. Ezután már csak a zeneszerző zsenialitásán múlt, hogy mit tud kihozni a koreográfus vázlataiból. Sok remek zenét köszönhetünk Minkusnak, Drigonak és vannak igazán kimagasló minőségű művek is:

¹ Hézső 2011. 38.

² Ugyanez figyelhető meg a romantikus balettekben is

Csajkovszkij esetében ilyen a Csipkerózsika vagy A diótörő. Kivételt képez A hattyúk tava, amely nem megrendelésre készült. Ugyanakkor jól követhető a példáján, hogy a koreográfusok mennyire gátlás nélkül nyúltak bele az eredeti partitúrába. A hattyúk tava esetében Reisinger más zeneszerzők részleteivel dúsította Csajkovszkij dallamait, mivel az nem felelt meg az elképzeléseinek. Erre válaszul komponált Csajkovszkij néhány kiegészítő részletet, amelyek ma a partitúra függelékében találhatóak.

Talán a zene- és a tánc történet összekapcsolódásának leginkább ismert fejezete az a speciális időszak, amelyben a tánc a XX. század elején a Gyagilev vezette Orosz Balett illetve a Svéd Balett révén a nyugat-európai érdeklődés középpontjába került. Noha elméletileg a létrejött balettek, kísérletek, összművészeti alkotások voltak, azaz a létrehozóik egyenrangú művészekként alkották meg ezeket, mégis sokszor a társulatvezetők döntöttek lényeges, a zenét érintő kérdésekben. Gyagilev például túl hosszúnak találta a Sztravinszkij által komponált Terpszikhoré-variációt A múzsákat vezető Apolló című balettben, ezért lerövidítette azt. De ugyanide sorolható az az „agitatív” tevékenység is, amellyel Gyagilev rávette a balettért addig nem rajongó zeneszerzőket tánczene komponálására (Debussy, de Falla). (zenehallgatás: Germaine Tailleferre: Les Mariés de la Tour Eiffel című műből egy francia négyes, amelyet a Svéd Balett számára komponált.) A balett érdekessége, hogy a Francia Hatok közül csak öten vettek részt a létrehozásában.

A kronológiai sorrendet elhagyva még néhány érdekességet szeretnék bemutatni, amelyek egészen speciális esetei a tánc és a zene kapcsolatának. Önmagában érdekes, amikor egy magasztos zeneművet gúny tárgyává tesznek. Ez történt Wagner dallamaival, amiből két – jellemzően – francia komponista négykezes átiratot készített. A nemes zenéket Fauré és Messager francia négyessé alakították, amelynél szellemesebb fricskát ritkán lehet hallani. (zenehallgatás: Wagner-Fauré-Messenger: Bayreuth-i emlék)

Végül megrökönyödve vehetjük észre, hogy Csajkovszkij Anyeginjében (1875) Monsieur Triquet kuplójának zenei anyaga Ferdinand Héroid 50 évvel korábban komponált balettjéből, Az alvajárából származik. Ennél semmi sem bizonyítja jobban, hogy az orosz zeneköltő szerette és ismerte a balettet.

Nyilván még számtalan esetet lehetne bemutatni, amely jól példázza a tánc uralmát a zene felett, de az idő rövidsége csak ennyit engedett meg.

Irodalomjegyzék:

Hézső István: Carlotta Zambelli in *Parallel* 2011, 21. szám