



Széll Rita

A transzcendens a barokk színpadi táncokban

A francia barokk opera atyja, Jean-Baptiste Lully (1632–1687) gyakran jelenített meg műveiben természetfeletti képességekkel rendelkező személyeket és természetfeletti eseményeket. Mivel operáiban túlnyomórészt mitológiai témákat dolgozott fel, a különböző transzcendens elemek, valamint a transzcendens szereplők és mágikus események központi szerepet játszanak bennük. Transzcendens szereplők, olyan isteni, természetfeletti lények, mint Zeusz, Vénusz, vagy Apolló; olyan mágikus vagy allegorikus alakok, mint a Fúriák, a Múzsák, az Erény, az Idő, a Dicsőség, vagy éppen a Szerelmi istenek, Amor és Cupido személyében, Lully operáinak gyakori alakjai. De a transzcendens jelenettípusok, mint a pokol- és mennybéli jelenetek, vagy a Deus ex machina, az „Isteni beavatkozás a történetbe” jelensége, valamint a mágikus változások, varázslatok, természetfeletti próbatételek, vagy éppen a metamorfózisok, azaz átváltozások, mind-mind a barokk színpad gyakori történései. Szinte mindegyik Lully-operában van egy „Prológus”, ahol mitológiai vagy allegorikus szereplők gyűlnek össze a Napkirály dicséretére. Ezek a prológusok gyakran nem kapcsolódnak közvetlenül a fő történethez, de fontos ismérvek, hogy transzcendens alaptónussal indítják a művet. Mindez olyan kelléke a barokk operának, mint amilyen komoly szerepe van a rekonstrukciókban a kosztümök színének is, például az fehér vagy a vörös szín alkalmazásának, mint a „tisztaság kontra szenvedély” kifejezésének.

Hogyan jelenik meg a transzcendens a barokk színpadi táncokban, ill. milyen eszközöket használ a zene és a koreográfia akkor, amikor a transzcendens közeg színpadi megjelenítése a cél? E kérdések körüljárásához két, egymástól igen eltérő karakterű színpadi koreográfiát választottam Jean-Baptiste Lully műveiből. Az egyik az Armide című tragédiából¹ a Passacaille, Armide, a varázslónő szólója. A másik a Le Triomphe de l'Amour című balettből² az Entrée d'Apolon, azaz Apolló, a Napisten belépője. A Passacaille az opera V. felvonásában, a mű csúcspontján hangzik el, az Entrée d'Apolon a balett 8. jelenete. A jelen cikkben elemzett Passacaille d'Armide Louis-Guillaume Pécour alkotása,³ míg az Entrée d'Apolon Raoul-Auger Feuillet kompozíciója.⁴ Mindkét zenére maradt fenn más koreográfiai változat is. És mindkét tételben egy transzcendens vonatkozású szereplő jelenik meg: egy természetfeletti képességekkel bíró varázslónő és egy evilági és túlvilági attribútumokkal egyszerre rendelkező isten, aki, mint látni fogjuk, egy király, XIV. Lajos fenségességét hivatott jelképezni.

Louis-Guillaume Pécour Passacaille-ja Michel Gaudrau: Nouveau Recueil de Danse de Bal et celle de Ballet (Paris, 1713) című kiadványában jelent meg, a Feuillet-féle Entrée d'Apolon -t pedig Raoul-Auger Feuillet: Recueil de Dances, Composées par M. Feuillet (Paris, 1700) című gyűjteménye közli.

¹ Lully, 1686.

² Lully, 1681.

³ Lejegyzését ld. Gaudrau, 1713.

⁴ Feuillet, 1700.



A barokk táncanyagról általánosságban elmondható, hogy a vannak olyan tánc típusok, melyek csak báli gyűjteményekben fordulnak elő, és vannak olyanok, melyek csak a színpadi táncok között jelennek meg. Más tánc típusok viszont rendelkeznek mind báli, mind színpadi formával. A különböző technikai felkészültséget igénylő repertoárban a könnyebbnek számító anyag is igen nehéz, mert előadása komoly stílusismeretet igényel. Míg a barokk lépésszótár egészére jellemző, hogy ugyanaz a lépés – különböző ritmikái beosztással előadva – más-más metrumú, tempójú és karakterű tételek alkotóeleme lehet,⁵ addig bizonyos tánc típusok saját, csak rájuk jellemző lépésszétteleket használnak konkrét ritmikával. Ilyen pl. a menüet, a passepied vagy a courante. A barokk tánc típusok sokszínűségét a metrumok, tempók és karakterek különbözősége adja. A barokk táncfajta gazdag tárházán belül egy-egy tételtípust jellemezhet bizonyos lépések, lépésszéttelek alkalmazása, az előfordulás gyakorisága, vagy éppen hiánya. A különböző címeket viselő barokk színpadi koreográfiák és a balett entréé-k alapvetően szólók vagy kettősök. A kettősök a hagyományos férfi-női párosok mellett lehetnek két férfi vagy két női előadóra készült koreográfiák is. Többségük a kifejezetten a balett entréé-kat közlő gyűjteményekben maradt fenn.

Technikai nehézség szempontjából a balett entréé-repertoár három csoportra osztható:

1. A legnehezebb entréé-k a férfi szólók és férfi párosok, ahol az alapvető lépésanyagon kívül entrechat, cabriole, pirouett un, et deux tours és nagyszámú díszítés: ronds de jambe, ouvertures de jambe, tortille, battus fordul elő, egy ütés alatt akár négyszer, illetve egy tánc folyamán akár ötven alkalommal is.
2. A közepes nehézségű entréé-k leginkább férfi-női párosra készültek, de lehetnek női szólók is, változó technikai szinttel.
3. A legegyszerűbb entréé-k a férfi-női párosok, melyek a báltermi táncok jellegzetességeit mutatják, továbbá bizonyos női szólók, ahol a térformák eltérnek a báli táncokétól.

A báli- és színpadi repertoár különbsége nem kizárólag technikai jellegű. Megfigyelhető átszivárgás a két réteg között, mely összeolvadásokhoz vezetett. Francine Lancelot *La belle dance* című katalógusa⁶ 134 entréé-t vonultat fel, ebből 111 tánc zenéje áll rendelkezésre, a többinek csak a dallamát ismerjük.

Hogyan néz ki az alkotás folyamata? A költő, vagy szövegkönyvíró megírja a fable-t, azaz mesét, vagy cselekményt és dönt a karakterek felett. A zeneszerző ezekhez a karakterekhez komponálja a zenét (az énekes és/vagy hangszeres zenét) a vers, a drámai történekek szerint. A komponista teljesen szabadon választhatott a tánc típusok közül, attól függően, hogy melyiket tartotta megfelelőnek az adott színpadi karakter kifejezéséhez. A zeneszerző után a koreográfusnak kellett összefüggően megalkotnia a táncokat a szövegkönyv és a zene kívánalmai szerint.

A források kezelésekor gyakran felmerülő probléma, hogy egy-egy zenei kompozíció és/vagy szövegkönyv több változatban is fennmaradt. Ráadásul nem mindig ismerjük a felújítások pontos dátumát, ami pedig azért lenne fontos, mert a felújítások során számos változás történetelt, ilyenkor jöttek létre az egymást követő változatai ugyanannak a műnek. Például egy kettős egy másik verzióban más szereplőhöz került, vagy éppen ugyanarra a dallamra másik szóló változat is készült. Kétértelműség van olykor a címekben is: előfordul, hogy más címe

⁵ A jelenség zenei megfelelője az ún. proporcio, mikor ugyanaz a dallam más tempóban és más metrumban jelenik meg, általában egy lassabb tánc tétel után egy gyorsabb tánc tételben.

⁶ Lancelot, 1996.



van a koreográfiának, mint az adott dallamnak a partitúrában. (Vannak cím nélküli táncok is, melyek típusba sorolása csak a zenei és koreográfiai vonásaik alapján lehetséges.) A zenei anyag előadásakor különös figyelemmel kell lenni az ismétlő- és a petite reprise jelekre.

A passacaille

A passacaille és a chaconne rokon tánc típusok. Mindkét tánc 3-as lüktetésű basszusvariáció. Azonban míg a passacaille ütemhangsúllyal kezd, addig a chaconne általában két negyed felütéssel indul. A passacaille tempója MM=100, a chaconne ehhez képest gyorsabb, előadásmódja léger. Közös jellemzőjük a leszálló basszusmenet és a variációsorozat. Hangnemi szempontból is mutatnak különbségeket. A passacaille-ok általában moll hangneműek, a chaconne-ok inkább a dúr hangnemet részesítik előnyben.



1. kép Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

A két típust tehát, mind a zenében, mind a táncban erős kontrasztok jellemzik. Míg a koreográfiában néha előfordul motívum-ismétlődések 2- vagy 4 ütemesek, addig a zene többnyire 4- és 8 ütemes szakaszokból áll, melyek általában rögtön megismétlődnek. Az első frázisban hallható pontozott ritmus, később minden lehetséges kombinációban előfordulhat. Olykor rövid modulációk, bizonyos esetekben hangnemi kitérések színesítik a variációsort.

A koreográfusok azonban nem igazán tesznek különbséget a két tánc típus között. Így történhet meg, hogy mindkét tánc hasonló lépésszótárt használ. A fennmaradt passacaille-ok és chaconne-ok különleges, részletesen kidolgozott koreográfiák, melyek kiemelkedő képességű táncosok, szólisták számára készültek. A tételek nevét viselő lépések – a pas de passacaille és a contretemps chaconne – mindkét tánc típusban előfordulnak. Külön érdekesség, hogy a fennmaradt chaconne-koreográfiák között van három Chaconne d'Arlequin, melyek a comedia dell'arte és a belle danse egyesülésének különleges példái. A passacaille és a chaconne kompozíciós formáinak közös jellemzője a kontrasztok kezelésében rejlik. A kontrasztoknak ez a művészete, a zene folyamatos áramlása teszi dinamikussá ezt a két tánc típusot.



Armide

Jean-Baptiste Lully *Armide* című operája⁷ igazi mestermű. Az opera központi alakja, címszereplője Armide, a varázslónő, aki kezdetben bosszúra szomjazik, ám drámai-érzelmi átalakuláson megy keresztül: szerelemre ébred. Az opera Philippe Quinault librettójára íródott, melynek alapja Tasso *Gerusalemme liberata* című költeménye. A történet kezdetén Armide, aki a keresztény lovagok ellensége, elhatározza, hogy elpusztítja Renaudot, a hős keresztény lovagot. Armide varázslattal próbálja Renaud lovagot saját hatalmába keríteni, de közben beleszeret.

A passacaille az opera V. felvonásában a mű zenei csúcspontját jelenti. Tökéletesen kifejezi Armide belső küzdelmét és lelki vívódását, a személyiség drámai változását, transzcendens átalakulását. Armide tánca küzdelem a bosszú és a szerelem között, ami a passacaille egyre nagyobb feszültséget hordozó variált ismétlődéseiben ölt testet. A passacaille-ra olyannyira jellemző ismétlődő basszusmenet itt az érzelmi kényszerítő erőt tükrözi, a csábítás, a kísértés, a vágy, a szenvedély és a kétely dinamikus áramlását. A hangszerelés a tétel végére elvékonyodik Renaud ellenállását ábrázolva, miközben a tétel végére a tánc lüktetése is kifulladás, erejét veszti, ami pedig Armide elutasítottágát szimbolizálja. Végül a varázslónő elhagyja a színpadot, miután a szeretett férfi elutasítja őt, és az opera tragikus befejezéssel zárul. Énekes-hangszeres közjátékok és kórusrészek váltakozásából épül tovább a jelenet. Lully zenéje és Pécour koreográfiája ezeket az érzéseket, küzdelmeket és vívódásokat, a gyűlölettel a szerelemig való érzelmi átalakulást, a pusztító akarat szenvedéllyé válását ábrázolja.



2. kép Jean-Baptiste Lully: *Armide*, Paris, 1686. A partitúra címlapja

A Passacaille d'Armide hangneme g-moll, 3-as lüktetésű, terjedelme 149 ütem, mely rendkívül hosszúnak számít a barokk koreográfiák világában. A tétel zenei formája 16 féle anyagból épül fel. A legtöbb variáció 4 ütemes, az egyes variációk pedig közvetlenül első elhangzásuk után változatlanul, vagy kis eltéréssel megismétlődnek. A variációk között akad néhány egybefüggő 8 ütemes szakasz, ill. több, belső bővüléssel aszimmetrikussá váló rész is.

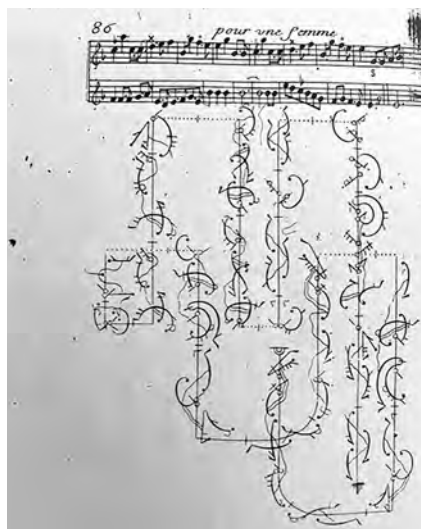
⁷ Lully, 1686.



A variációs szerkezet képlete

A 8 ütem (a 4 + a' 4)	G 8 (g 4 + g' 4)	M 16 (m 5+m' 11)
B 8 (b 4+b 4)	H 8 (h 4 + h' 4)	N 8 (n 4 + n 4))
C 8 (c 4+c 4)	I 8 (i 4 + i' 4)	O 8 (o 4 + o 4)
D 8 (d 4+d' 4)	J 8 (j 4 + j 4)	P 8 P 8
E 12 (e 4 + e' 8)	K 8 (egy rész)	
F 8 (f 4 + f 4)	L 8 (l 4 + l 4)	

A tánc hangszerelése barokk kamarazenekart használ: fafúvósokkal kiegészített vonósokat. Lully dallami, ritmikai és formai eszközökkel ábrázolja a különböző érzelmeket (szenvedély, kétely, határozottság, csábítás). Teszi ezt egy változatlanul ismétlődő basszus-szólam fölött, mely a megszállottság, s egyben az érzelmek elől való elmenekülés képtelenségének kifejeződése is.



3. kép Louis-Guillaume Pécour: Passacaille d'Armide, a koreográfia záróképe Michel Gaudrau: Nouveau Recueil de Danse de Bal et celle de Ballet című gyűjteményében (Paris, 1713), 86. oldal

A dallamban fontos szerep jut a kis szext-ugrásoknak, melyek a fájdalom, a panaszkodás hangközeivé válnak, de jelentős szerep jut a kisebb hangközökben való lépegetésnek, a skála-motívumoknak is. Utóbbiak egy formai jellemzővel, a belső bővüléssel kiegészülve a kételkedés, a beletörődés kifejezésének lenyomataivá válnak. A passacaille fontos ritmika eszközei a pontozott értékek, melyek előfordulása a legnagyobb változatosságot mutatja a tételben. Hasonlóképpen a tizenhatodik különböző kombinációi és az átkötések mind-mind a szenvedély, a düh, a szomorúság, a tételődés



fokozódó feszültségének és az érzelmi hullámzás kifejezésének eszközei. Az utolsó zenei sorban a dominánson való hosszú, több ütemes megállás a küzdelem elvesztésének a beismerése: Armide egy G-ről lefelé hajló skála-motívum alatt erőteljesen, megadással búcsúzik az el nem nyert szerelemtől, mindez pedig előrevetíti a tragikus végkifejletet is.



4. kép Jean-Baptiste Lully: *Armide*, a II. felvonás kezdő színpadképe, metszet a partitúrában (Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1718) 63. oldal

A gazdagon kidolgozott koreográfia a barokk tánc nyelvén meséli el azokat az érzelmeket, hangulatokat és átalakulásokat, amelyeket Armide megél. A finom bemutatkozástól az elhatározás, a csábítás és a harciasság koreográfiai képein keresztül egészen a megállított mozdulat, a mozdulatszünnet, vagy éppen a talajra szinte „odacsapott” lépések ellentétéig, minden eszköz fontos jelentéstartalommal bír. A négyzet ill. a kör vonala mentén haladó, önmagukban is folyamatos forgást tartalmazó kombinációk a csábítás, a bűvölés koreográfiai képei. Az indulatot, az akaratot kifejező tombé, a gondolatátvitelt, a másik fél szuggerálását ábrázoló tortillé Armide önmagával vívott harcának, illetve Renaud szerelméért folytatott küzdelmének tükörképe. A sok battu és assemblé, az oldalra forgó, dupla tempójú pas de bourrée-jeté sorozatok harciasságot, elszántságot és erőt sugároznak. A talajra letett (élevét nélkülöző) jété-pas-pas kombináció is a harcias akarat kifejezése, hatását felerősíti az ütem utolsó negyedén levő mozdulatszünnet. A mozdulatszünnet eszközét, mely olyan, mint egy felkiáltójel, többször is használja a koreográfia. A szünnet ilyenkor azt hangsúlyozza ki, azt húzza alá, ami előtte történt. A ritmikailag ritka lépések (pl. a pas grave) az elmerengést, az érzelmi vívódást jelképezik. A koreográfia utolsó képének végén a félfordulatokat, a cabriolt követő hátra haladó három jétével és pas de bourrée-val Armide megadóan, mindent elveszítve hátrál. A zene utolsó tartott hangjára eső záró pas de bourrée elemeit a táncos lépi ki a saját tempójában, lassításában. Ezzel ér véget a nagyszabású színpadi tétel.

A koreográfia nehéz és szokatlan kombinációkat is tartalmaz. Pécour ezt a női szólót nagyformátumú előadónak szánta. A tétel zenei és koreográfiai karaktere a kontrasztokra épül. Dinamikus fejlődés, folyamatos átalakulás, drámai változás jellemzi. Tárgya a varázslás, a kísértés, a vágy, a kétely, a gyűlölet és a szerelem. Folyamatosan küzd, tépelődik. A transzcendens itt a mágikus varázslat, a szerelem inkantáció képében jelenik meg. A mű csúcspontján a személyiség drámai változáson megy át. Hirtelen eltérő ritmikai elemek, vad változások, meredek váltások és ritmikai sűrűsödések figyelhetők meg, melyek mind a szenvedély kifejezésére szolgálnak.



Apolló entrée-ja

A transzcendens témájának bemutatásához választott másik koreográfia az Entrée d'Apolon Jean-Baptiste Lully Le Triomphe de l'Amour című balettjéből.⁸ A mű XIV. Lajos fiának, a francia trónörökösnek (a Dauphin-nek) Marie Anne Christine de Bavière hercegnővel kötött házassága alkalmából készült. Apolló belépője a 8. jelenet, melynek zenéje különálló tételként is ismert.



5. kép Raoul-Auger Feuillet: Entrée d'Apolon, a koreográfia első képe a *Recueil de Dances, Composées par M. Feuillet* című gyűjteményben (Paris, 1700), 60. oldal

Az entrée a francia barokk színpadi művek (főleg baettek, operák) része. Lehet olyan énekes vagy hangszeres tétel, amely általában egy fontos szereplő színre lépését jelöli, de lehet önálló, zárt zenei egységet képező karakterdarab is. Az Entrée d'Apolon magas státuszú férfi szerep, melyet a premier danseur adott elő, általában maga XIV. Lajos vagy egy udvari táncos. Apolló – Armide-vel ellentétben – nem harcol, nem csábít, hanem ural, ragyog és vezet. Tánca fenséges és emelkedett. Maga az isteni tekintély. Nem történetet mesél el, hanem állapotot reprezentál. A hangulat, amit a zene és a koreográfia hordoz, a büszkeség, a méltóság, de a ragyogás, a fény, az ünnepélyesség szimbóluma is. Afféle „uralom-zene”. Szerepe a reprezentáció, a királyi fenség ábrázolása.

A g-moll hangnemű, páros lüktetésű entrée zenéje a francia nyitány-típus lassú részét idézi, homofón szerkesztésű. A zene 63 ütem terjedelmű, a koreográfia viszont a lassú 2-es ütemmutatójú entrée-kat követi, egy zenei ütem két lépést tartalmaz. A 2-es ütemjelzés gyakorlatilag 4/4-es ütemet jelent. Ebbe az igen lassú 4/4-es ütembe 2 táncütem fér bele. Tehát ez esetben a tánc mozdulatmértéke nem a negyed-, hanem a nyolcad érték lesz, így két lépést tudunk egy zenei ütemre előadni. Ezért koreográfiai szempontból Apolló entrée-ja 126 lépésegységnyi, ami hosszú koreográfiának számít. Hangszerelése vonószzenekart használ.

⁸ Lully, 1681.



A zenei forma képlete

A (9) A (9) B (19) B (19) B' (7)

Az Entrée d'Apolon a barokk táncok jellegzetes kétrészes szerkezetét hozza, petite reprise-zel kiegészítve. Zenei karaktere mindvégig egységes: egyetlen statikus, nyugodt és harmonikus állapotot reprezentál. A transzcendens szereplő, az isteni lény magabiztos jelenlétét fejezi ki. Ez maga az állandóság, az uralkodás, a fenségesség. Mintha az egész entrée azt mondaná: „Csodáljatok!”

Ritmikailag egyféle pontozás vonul végig a tételen, a pontozott negyed és nyolcad, néha pontozott negyed és két tizenhatod egymásutánja. Jellemzőek még a dallamban a félkottához kapcsolódó nyolcad-, vagy negyed értékű átkötések, melyek a következő lépés első ütését zeneileg „üresen” hagyják, a táncos számára kevés támpontot nyújtva. A dallam az indító lefelé ugró, majd rögtön felpattanó kvart hangköztől eltekintve néhány kvint és terc hangközt, ill. zenei soronként egy-egy szext hangközt tartalmaz, egyébként főleg lépeget. Ez itt a szilárdság, a stabilitás kifejezésének dallami eszköze.

Maga a koreográfia a legnehezebb technikai nivójú táncok közé sorolandó, erősen díszített, kiemelt szólistára készült férfi szóló. Rendkívül nehéz memorizálni. Az „isteni” koreográfia kitűnő előadót kíván. A transzcendens tartalmat ebben az entrée-ban maga a szereplő hordozza.

Összegezés

Ha arra gondolunk, hogy a barokk táncművészet a maga gazdag lépésszótárát és lépésösszetételeinek ritmikáját kaméleon módjára képes változtatni (mindig az adott tánc típus metruma, tempója és karaktere szerint), akkor tágabb értelemben magát a barokk táncstílust is transzcendensnek tekinthetjük. Ez az eszköztár teszi lehetővé a barokk színpad karakter-ábrázolását. A tánc transzcendens módon viszonyul a zenéhez: kiegészíti azt, komplementer viszonyban áll vele. A barokkban a zene és a tánc teret enged egymásnak, a két művészeti forma a legcsodálatosabb szimbiózisban – egymás hatását felerősítve és kölcsönösen kiegészítve – közösen alkot egy megbonthatatlan művészi egységet.

Irodalomjegyzék

- Feuillet, Raoul-Auger (1700): *Entrée d'Apolon*. Feuillet, Raoul-Auger: RECUEIL DE DANCES, Composées par M. Feuillet, Paris, 60-66.
- Pécour, Louis-Guillaume (1713): *Passacaille pour une femme*. Gaudrau, Michel: NOUVEAU RECUEIL de Danse de Bal et celle de Ballet, Paris, 79-86.
- Lancelot, Francine (1996): *La belle dance*. Paris. [katalógus]
- Lully, Jean-Baptiste (1681): *Le Triomphe de l'Amour, ballet royal*. Paris.
- Lully, Jean-Baptiste (1686): *Armide, tragédie*, Paris.