

JEAN-BAPTISTE RACINE EN JEAN-BAPTISTE LULLY

DOOR WOUTER PAAP

ER zijn tijdperken in de muziekgeschiedenis, welke wij beter kennen uit de boeken, dan uit de klinkende muziek. Zoo berust onze kennis van het Fransche muziekleven in de zeventiende eeuw, voor zooverre dit in direct contact met de litteratuur stond, hoofdzakelijk op schriftelijke gegevens. Men zou uit deze gegevens een lijst kunnen samenstellen van de muziekdramatische werken, waarvoor Racine, hetzij rechtstreeks, hetzij zijdelings de stof geleverd heeft, doch aantrekkelijker lijkt het mij, den dichter in verband te brengen met den meest doorluchtigen componist onder zijn tijdgenooten: met Jean-Baptiste Lully. Juist omdat Lully vrijwel de eenige componist uit die periode is, wiens werk deel uitmaakt van ons muzikaal ervaringsleven. Ik doel hier niet op de „losse” aria's, clavecimbelstukken, ouvertures of andere fragmenten, welke wij mogelijk van hem kennen (dit is met Destouches, Lalande, Gervais, Marais, Campra e.a. eveneens het geval), doch wij hebben in ons land, dank zij de Wagner-vereeniging, een bescheiden doch niet genoeg te waardeeren aandeel gehad in de Lully-rennaissance, waarvoor Henry Prunières zich zooveel moeite getroostte: in November 1933 werd in den Stadsschouwburg te Amsterdam een opvoering gegeven van Lully's laatste muziekdramatische werk, het herdersspel *Acis et Galathée* op een tekst van Campistron (1686). De critische reacties waren over het algemeen niet bemoedigend: de muziek werd levenloos genoemd, men snoof te veel hoflucht, de recitatieven heetten kortademig en stereotiep. Ik hoor echter nòg den zilver-glanzenden klank van het strijkorkest uit de orkestbak komen, overgoten door de serene, koele fluiten, gestaald door den doordringenden klank der hobo's, gedragen door de diepe, weldadige fagotten. Nu eens plechtstatig, dan spottend, zeer licht, beweeglijk en stimuleerend tot den dans (en ik zie nog, hoe de bekoorlijke balletten zich loswikkelden uit de handeling: „Redoublons sans cesse notre tendresse”), doch steeds met een zekere hooghartige reserve iederen zweem naar realisme vermijgend. Wetmatigheid was de grootste kracht dezer voorstelling: de wetten der muzikale harmonie en de tooneel-wetten van Boileau spraken het eerste en het laatste woord.

Het zal wellicht verwondering wekken, dat er tusschen Lully en Racine, die dicht

bijeen in één besloten kunstwereld leefden, zoo weinig samenwerking heeft bestaan. Lully componeerde slechts één werk van Racine: de korte pastorale *Idylle sur la Paix*, welke in 1685 in de orangerie van Sceaux werd opgevoerd. Lully erkende Racine's genialiteit, doch het lag geheel in den aard van den surintendant, geen genie naast zich te kunnen dulden. Lully's tekstdichter was Quinault, wiens houding tegenover den componist gedwee genoeg was om de samenwerking in stand te kunnen houden. Toen Quinault voor eenigen tijd bij het hof in ongenade was gevallen (men las in de rol van Juno uit de opera *Isis* toespelingen op de jalouzie van madame de Montespan), sproten uit de gedwongen samenwerking met Corneille, Boileau, La Fontaine (van wien Lully drie libretti achtereen weigerde) allerlei onaangenaamheden voort, hetgeen Boileau aanleiding gaf tot het volgende niet-malsche gedicht op Lully:

En vain par sa grimace un bouffon odieux
 A table nous fait rire et divertit nos yeux:
 Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre;
 Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre,
 Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux;
 Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

Al is de daadwerkelijke samenwerking tusschen Racine en Lully uiterst beperkt gebleven (volgens Boileau wist Quinault het plan van Lully, om een opera *La Chute de Phaéton* op tekst van Racine te schrijven, bij Lodewijk XIV te verijdelen) — toch stond Lully in een belangrijk opzicht sterk onder indirecten invloed van Racine. Aan Romain Rolland (*Notes sur Lully*, 1907) komt de eer toe, dezen merkwaardigen samenhang te hebben aangetoond. Racine heeft n.l. aan zijn intieme vriendin La Champmeslé, die in de Comédie Française de belangrijkste rollen vervulde, jaren achtereen nauwkeurig voorgedaan, hoe hij wenschte dat zijn verzen gedeclameerd zouden worden. Hij stond een sterk-rhetorischen, zangerigen stijl voor en ging in zijn aanwijzingen zelfs zoo ver, dat hij de toonhoogten noteerde. De wetenschap, dat Racine hierbij in zekeren zin „muzikale” aanwijzingen gaf, is des te belangrijker omdat Lully bij de compositie van zijn recitatieven zich nauwkeurig aan de declamatie-wijze van La Champmeslé gehouden heeft. „Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé”, placht hij tot zijn zangers te zeggen. Lully moet dus zijn recitatieven in de declamatie-wijze van La Champmeslé vrijwel kant-en-klaar gevonden hebben. Wanneer wij thans de verzen van Racine lezen, kunnen wij ons nauwelijks voorstellen, dat de dichter deze zoo sterk-