

SEBASTIAN ZACHAROW
Uniwersytet Łódzki

Kiedy król przestaje tańczyć – o wpływie opery włoskiej na francuską estetykę

„Król tańczy, ale nie śpiewa...” – to zdanie miał usłyszeć Jean-Baptiste Lulli od dworzan Ludwika XIV, kiedy muzyczna moda włoska stawała się, ku oburzeniu wielu, coraz bardziej rozpowszechniona we Francji. Nawet jeśli historia ta została wymyślona przez Gérarda Corbiau na potrzeby filmu z 2000 roku, doskonale obrazuje przeszkody, jakie opera włoska musiała pokonać, aby stać się pełnoprawnym gatunkiem scenicznym we Francji, nawet jeśli na skutek adaptacji na grunt francuski zmieniła swoją pierwotną tożsamość, ewoluując w kierunku tragedii lirycznej i muzycznej. W ten sposób starły się ze sobą dwie estetyki, dwa silne bloki kulturowe i dwie odrębne poetyki. Muzyka włoska na gruncie francuskim wywołała dyskusję, która zajęła teoretyków sztuki na długie lata, a nawet wieki. W przedrewolucyjnej Francji trwała ona jeszcze w najlepsze i nic nie zapowiadało jej końca. Wprost przeciwnie, około stu lat po przybyciu Lullego do Francji doszło do swoistej wojny, w której wzięli udział teoretycy, pisarze i filozofowie. W wydanej w 1753 roku broszurze *Wojna o Operę* Jacques Cazotte podkreśla gwałtowny charakter tej estetycznej polemiki:

Pożoga ogarnęła wszystkie miejsca w Operze. Trwa walka między Muzyką Włoską a Muzyką Francuską. Wyobraźcie sobie wielki zamęt wojny domowej, a jednocześnie międzynarodowej. Intrygi, spiski, odłamy, kliki, jedni górą, drudzy dołem, zadziwiające rewolucje; szczęście sprzyja najpierw cudzoziemcom [...], później uśmiecha się do jednej i drugiej strony, aby wkrótce, bez większej przyczyny, być po naszej stronie. Wybuchy radości, napady szalu, ulotne triumfy, nagle porażki, szalone projekty

i niedorzeczna rozpacz. Oto słaby jedynie obraz tego, co wydarzyło się właśnie na naszych oczach w Teatrze Lirycznym¹.

Dalej Cazotte opisuje wydarzenia towarzyszące początkowi tej wojny. Skandal wybuchł, kiedy 1 sierpnia 1752 roku wędrowna włoska trupa aktorów, pod kierownictwem Eustacchio Bambiniego, wystawiła *La serva padrona*, *intermezzo* autorstwa Giovanniego Battisty Pergolesiego. Oburzenie krytyków spowodował głównie fakt, że przedstawienie miało miejsce na scenie Królewskiej Akademii Muzyki, instytucji stojącej na straży dobrego, francuskiego smaku. Kiedy ten sam spektakl został zaprezentowany w Komedii Francuskiej w 1746 roku, nie wywołał ożywionej reakcji widzów i krytyków, jednak Comédie Française była bardziej elastyczna, jeśli chodzi o akceptację połączeń międzygatunkowych, w których komedia przeplata się z tragedią i farsą.

Podczas gdy komizm w operze był raczej ograniczony, opera włoska przeszła w XVIII stuleciu przemianę, której efektem było wyodrębnienie się dwóch gatunków: *opera seria* i *opera buffa*. Ta druga wprowadza na scenę komiczne *intermezzi*, pełne lekkości, prostoty i codziennej trywialności, oraz według powszechnej opinii jest związana z włoską osobowością i emocjonalnym podejściem do życia. Pełna nowoczesności, po gruntownej ewolucji, zjawia się na francuskich scenach i wywołuje, nie da się ukryć – uzasadnioną – burzę. Oto bowiem opera włoska nie jest już pojęciem znanym jedynie specjalistom i pasjonatom. Staje się rzeczywistym przedmiotem sporu, narzuca dyskusję, otwiera debatę i, co gorsza, jak określa Andrea Fabiano, „zagroza bogom francuskiej opery zrzuceniem z piedestału”².

Osiemnastowieczna wojna o operę jest czymś więcej niż tylko dyskusją estetyczną – stanowi zderzenie dwóch narodów o całkowicie odmiennych wrażliwościach i estetykach, jest poszukiwaniem tożsamości narodowej i swoistym polem doświadczalnym, na którym dokonują się transfery kulturowe. Warto przyjrzeć się bliżej procesowi uteoretycznienia opery wśród zwolenników muzyki włoskiej i francuskiej oraz retorycznym fundamentom francuskiej estetyki doby oświecenia, które pozwoliły na adaptację opery włoskiej we Francji.

¹ J. Cazotte, *La Guerre de l'Opéra*, [b.m.w.] 1753, s. 3. Tłumaczenia tekstów francuskich Sebastian Zacharow.

² A. Fabiano, *La „Querelle des Bouffons” dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, CNRS Editions, Paris 2005, s. 19.

Retoryczne podstawy adaptacji muzyki włoskiej we Francji

Estetyka opery włoskiej

Dla Francesco Algarottiego, autora *Essai sur l'opéra*, w kontekście opery „zaspokoić ciekawość” znaczy tyle, co zaspokoić umysł. O ile w przypadku funkcji zniewalającej celem muzyki jest wywołanie głębokiego wzruszenia, o tyle w zakresie estetycznym Algarottiemu chodzi o rodzaj pieśczoły dla zmysłów. Muzyka pełni więc także retoryczną funkcję estetyczną, zwaną *placere* albo *delectare*, której celem jest „odwoływanie się do uczuć odbiorcy” oraz „sprawienie mu przyjemności estetycznej”³.

Funkcja ta interesuje teoretyków, ponieważ służy zyskaniu przychylności odbiorców i przygotowaniu ich na argumenty. Ponadto funkcja *placere* znacząco zmienia się wraz z upływem czasu. Jeszcze w renesansie włoskie określenie *gusto*, tłumaczone jako przyjemność, ale również osąd, związane było bezpośrednio ze zdolnością analitycznego myślenia i kojarzenia zasad estetycznych. Począwszy od wieku XVII, czyli od momentu, w którym muzyka włoska zaczyna zdobywać francuskie teatry, krytycy dostrzegają pierwsze oznaki emancypacji przyjemności. W książce poświęconej przyjemności estetycznej Agnès Lontrade zauważa, że wiek XVII przygotowuje drogę niezależności przyjemności i odczuwania⁴.

Zdaniem Algarottiego nie wystarczy zwyczajnie bawić odbiorcy; w procesie *placere* musi uczestniczyć zdolność rozumowania i kojarzenia, które to elementy mogą sprawiać przyjemność, natomiast opera jest jego zdaniem gatunkiem, który przewyższa wszystkie inne pod względem możliwości realizacji tej funkcji:

Spośród wszelkich środków, które wymyślił człowiek, aby dostarczać sobie przyjemności, nie ma chyba bardziej pomysłowego i twórczego jak opera. Tworząc ją, nie zaniedbano niczego, co może ten cel osiągnąć. Poezja, Muzyka, Taniec, Malarstwo i Deklamacja teatralna, wszystkie sztuki przyjemne znalazły się tam razem, aby pieścić zmysły, rozczulać serce i zaspokajać umysł⁵.

³ M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 46.

⁴ A. Lontrade, *Le plaisir esthétique. Naissance d'une notion*, L'Harmattan, L'Harmattan Hongrie, L'Harmattan Italia, Paris, Budapest, Torino 2004, s. 31.

⁵ F. Algarotti, *Essai sur l'opéra*, Ruault, Pise et Paris 1773, BnF/Gallica, s. 3.

Algarotti podkreśla istotność umiejętnego łączenia gatunków, które prowadzi do osiągnięcia przez odbiorcę przyjemności. Podejmując tę samą myśl, Jean-Jacques Rousseau podkreśla, że opera jest spektaklem, którego celem jest „przyjemne łaskotanie zmysłów”. Będąc zaangażowanym w propagowanie opery włoskiej we Francji, autor *Listu o muzyce francuskiej* krytykuje operę francuską za brak melodyjności oraz jednocześnie tłumaczy, na czym polega przyjemność słuchania dobrej muzyki, nie ukrywając, że przyjemności takiej dostarczyć może wyłącznie muzyka włoska. Posługuje się przykładami uwertury i arii. Uwertura wymaga od kompozytora wyjątkowej wrażliwości, ponieważ w tej części, porównywanej przez Algarottiego do retorycznego *exordium*, realizuje się *captatio benevolentiae*:

Jej głównym celem jest zapowiedź akcji, która za chwilę nastąpi, oraz przygotowanie słuchacza do odbioru impresji wrażeń, które ze spektaklu mają wypływać. Musi zatem przypominać *exordium* dyskursu, które jest dla mówcy punktem wyjścia i planem, który następnie precyzyjnie rozwinie⁶.

Tymczasem, jak zauważa Rousseau w *Dictionnaire de musique*, niemal wszystkie uwertury oper francuskich są kopiami uwertur Lullego, schematyczne i komponowane według wzoru⁷.

Zarzucając muzyce francuskiej niezdolność wyjścia ze starego systemu, Rousseau podkreśla postęp uczyniony w tym zakresie przez Włochów, którzy nie „zawahali się zrzucić starego jarzma”⁸ i których uwertury stanowią przykład retorycznej siły dzieła muzycznego.

Podobną myśl odnajdziemy w *Liście o muzyce francuskiej*, gdzie Rousseau przyznaje, że muzyka włoska i francuska niegdyś były do siebie podobne, jednak podczas gdy ta pierwsza ewoluowała, druga pogrążyła się w marazmie teorii i doktryn, czego rezultatem są kompozycje „bez geniuszu, bez inwencji i bez gustu”. Muzyka francuska ewoluowała jedynie w kierunku surowości, czego efektem okazało się to, że łatwiej ją pisać niż wykonywać⁹.

Aria natomiast powinna być umiejętnie wpleciona w scenę. Wielkość muzyki włoskiej polega, zdaniem Rousseau, na umiejscowieniu arii w takim

⁶ Tamże, s. 30–31.

⁷ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1995, s. 966.

⁸ Tamże.

⁹ J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1995, s. 533.

momencie, by jak najmocniej poruszyła uczucia widza. Ponadto opera włoska, dzięki swojej uniwersalności, może podobać się wszystkim narodom, podczas gdy francuska – płaska, nieprzyjemna i pozbawiona melodii – podoba się tylko tym, którzy ją wykonują. Tym samym opera włoska jest dla Rousseau gatunkiem, który lepiej niż inne realizuje funkcję *placere*. W Liście XLIII *Nowej Heloizy* opera włoska zdefiniowana jest jako „rozkoszne źródło doznań i przyjemności”¹⁰.

Wymieniając argumenty przemawiające za wyższością muzyki włoskiej, Rousseau stara się jednocześnie przedstawić powody, dla których muzyka francuska powinna jej ustąpić miejsca. Funkcja *placere* jest jego zdaniem obca francuskiej muzyce:

Nie ma ani taktu, ani melodii w muzyce francuskiej, ponieważ sam język nie jest im przychylny; śpiew francuski przypomina jedynie zawodzenie, nieznośne dla każdego nieprzygotowanego ucha; harmonia jest w niej sztywna, bez wyrazu, oparta na podręcznikach; arie nie są tam ariami, recytatywy nie są recytatywami. Wynika stąd dla mnie, że Francuzi wcale nie mają muzyki, a jeśli kiedykolwiek mieli, to tylko ze stratą dla nich samych¹¹.

Przyjemność słuchania muzyki włoskiej wynika zatem również z cech języka włoskiego, który, notabene, Francuzi doby oświecenia całkiem nieźle znali. Swoje piękno zawdzięcza delikatności, dźwięczności i harmonii rozumianej jako naturalna skłonność do stawania się materiałem, którym kompozytor może się swobodnie posłużyć, by stworzyć dzieło według swojej wizji:

Jeśli w Europie istnieje język właściwy muzyce, to jest nim bez wątpienia włoski, ponieważ jest delikatny, dźwięczny, harmonijny i akcentowany jak żaden inny, a te cztery cechy są najbardziej pożądane do śpiewu¹².

Dystansując się od opinii Rousseau na temat języka, Jacques Cazotte stwierdza jednak, że włoska muzyka przyjęła się nie tylko na gruncie francuskim, ale także ogólnoeuropejskim:

¹⁰ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1961, s. 131.

¹¹ J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française...*, s. 328.

¹² Tamże, s. 297.

Przed Lullim jedynie Włosi śpiewali w Europie. Włochy były wielkim sklepem ze sztuką, a zwłaszcza z muzyką. Czerpaliśmy z niego jak cała reszta Europy, ale zrozumieliśmy wreszcie, że w naszym języku istnieje pewna szlachetność, rodzaj uczuciowości właściwy naszemu narodowi, który sprawia nam przyjemność¹³.

Włoska siła namiętności

Proces twórczy wymaga od każdego artysty, w tym poety i kompozytora, emocjonalnego zaangażowania w fikcyjny świat, który zamierza przedstawić. Dlatego wprowadza się w stan zwany przez twórcę pojęciem „sztuki piękne”, Charles’a Batteux, entuzjazmem – tworzy obraz świata przedstawionego w swoim umyśle, a emocje, które zamierza przekazać, wypływają z jego wrażliwości. Entuzjazm jest dla Batteux cechą wspólną artystów dążących do ideału twórczego:

Ten sam entuzjazm właściwy jest poetom i muzykom. Muszą zapomnieć, kim są, niejako opuścić swoje własne istnienie i znaleźć się pośród rzeczy, które przedstawić zamierzają. Jeśli chcą namalować bitwę, muszą znaleźć się na polu walki, usłyszeć zgrzyt broni, jęki umierających, muszą dostrzec furie, rzeź i krew. Tak długo pobudzają swoją wyobraźnię, aż sami doznają wzruszenia i przerażenia, a więc *Deus ecce Deus*, kiedy śpiewają, kiedy malują, to tylko z Boskiej inspiracji. Jak mówi Cyceron: „*mentis viribus excitari, divino spiritu afflari*”. Oto szal poetycki, oto Entuzjazm w czystej postaci, oto Bóg, którego poeta wzywa w eposie, który inspiruje bohatera w tragedii, który przekształca się w zwykłego mieszczanina w komedii. To za Jego sprawą rodzą się Malarze, Muzycy i Poeci¹⁴.

Oczywiście nie chodzi tylko o wywołanie u siebie entuzjazmu, ale także o umiejętność oddziaływania na odbiorcę. W tym zakresie oświeceniowa poetyka francuska podkreśla rolę natury, która decyduje o tym, który artysta odniesie sukces. Tym samym sam entuzjazm nie decyduje o sukcesie dzieła. Myśl tę wyraził Denis Diderot w *Kuzynku mistrza Rameau*. Podczas rozmowy Filozofa z młodym Rameau pada pytanie o powód niepowodzenia artystycznego, do którego doszło pomimo entuzjazmu i umiejętności przekazywania

¹³ J. Cazotte, *La Guerre de l'Opéra...*, s. 23.

¹⁴ Ch. Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1746, BnF/Gallica, s. 34–35.

go odbiorcom. W odpowiedzi kuzynek wyjaśnia swoją teorię artystycznego sukcesu, według której natura, stworzywszy Leonarda da Vinci i Pergolesiego, uśmiechnęła się z zadowoleniem; kiedy stworzyła „wielkiego” Rameau, przyjęła postawę pełną powagi i wzniosłości. Natomiast po stworzeniu kuzynka wielkiego mistrza zrozumiała, że dzieło jest wysoce nieudane, i zareagowała „grymasem, kolejnym grymasem i jeszcze jednym grymasem”, wyrażającymi kolejno pogardę, lekceważenie i ironię¹⁵.

Wspomniany entuzjazm, zdolność wyrażania i przekazywania emocji oraz naturalność ekspresji wydają się argumentami teoretyków, którzy opowiadają się po stronie muzyki włoskiej i są gorącymi orędownikami jej adaptacji na gruncie francuskim. Jedną z tych osób jest Rousseau, który na przykładzie opery włoskiej pokazuje, w jaki sposób muzyka staje się elementem zdolnym wzbudzać prawdziwe emocje. Autor *Nowej Heloizy* w wielu swoich tekstach podkreśla wpływ muzyki na ludzkie emocje. Możemy dzięki temu poszerzyć swoją wiedzę na temat retorycznej funkcji zniewalającej (*movere*), uważanej za jeden z „najważniejszych celów retorycznej perswazji”, która, zdaniem Mirosława Korolki, poprzez swój stylistyczny odpowiednik – styl wysoki – „eksponowana jest zwłaszcza w okresie dominacji uczuć”¹⁶.

Ponieważ francuska teoria sztuki opiera się nie tylko na Arystotelesowskiej *Poetyce*, ale przede wszystkim na *Retoryce*, zasady rządzące oratorstwem odnoszą się także bezpośrednio do twórczości artystycznej. Tym samym zasada wzruszenia zawarta w Księdze I *Retoryki*, mówiąca, że „budzenie wrogości, litości, trwogi i innych tego rodzaju uczuć nie należy do przedmiotu sprawy, lecz ma na względzie sędziego”¹⁷, odnosi się do funkcji *movere*, którą dzieło sztuki realizuje, wzruszając widza. W przeciwnym razie artysta nie odniesie sukcesu, a jego dzieło nie uzyska aprobaty. Zdaniem Arystotelesa wiarygodność w sztuce oratorskiej, a w konsekwencji – przychylność odbiorcy w sztukach pięknych, uzyskuje się, gdy przekaz wywołuje wzruszenie¹⁸.

W dziedzinie muzyki istnieje wiele opisów stanów duchowych, które osiąga się dzięki jej wpływowi. Jej największą siłą jest możliwość przejścia z poziomu bezpośredniej ekspresji, to znaczy dźwięków lub śpiewu, do poziomu, na którym zaczyna oddziaływać na wszystkie zmysły jednocześnie. Ten etap stanowi ukoronowanie dzieła sztuki i świadczy o jego skuteczności.

¹⁵ Por. D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, red. A. Billy, Gallimard, Paris 1951, s. 464.

¹⁶ M. Korolko, *Sztuka retorki...*, s. 46.

¹⁷ Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 61–62, wers 15–17, 1354a.

¹⁸ Tamże, 1356a, s. 68.

Oświecenie we Francji to okres, w którym przywiązuje się szczególną wagę do przyjemności estetycznej, ale również, lub przede wszystkim, do emocji przeżywanych przez publiczność. Ta przyjemność i to wzruszenie decydują o wartości dzieła sztuki, jak również, podobnie jak w retoryce, z której się wywodzą, o zwycięstwie retora nad słuchaczami i artysty nad odbiorcami. Warto zaznaczyć, że w dyskursie retorycznym, jeśli publiczność nie jest wystarczająco przekonana siłą argumentów mówcy i jeśli *captatio benevolentiae* nie jest wystarczająco silne, funkcja *movere* staje się ostatnim czynnikiem decydującym o zwycięstwie lub porażce mówcy. Nie dziwi więc fakt, że, by osiągnąć zniewolenie odbiorców, używa się wszelkich możliwych środków. Funkcja *movere* pozwala zatem na podporządkowanie sobie emocji odbiorcy dzieła sztuki do tego stopnia, że w jego wyobraźni powstają żywe obrazy, które artysta zamierza stworzyć za pomocą słowa albo muzyki.

Według Rousseau to muzyka włoska, a nie francuska, posiadała zdolność posługiwania się retorycznym *movere*. W II części *Nowej Heloizy* Saint-Preux dostrzega siłę oddziaływania włoskiej opery na wrażliwość odbiorcy:

Kiedy [włoski śpiewak] zaprezentował mi kilka scen włoskich, sprawił, że poczułem związek muzyki ze słowem zawarty w recytatywie, muzyki z uczuciami w ariach oraz siłę, którą precyzyjny takt i wybór akordów wnosi do ekspresji. Następnie, kiedy już dodałem do mojej wiedzy na temat języka wszystko to, co wiedziałem na temat akcentu oratorskiego i patetycznego, to znaczy sztuki docierania do ucha i do serca poprzez język, ale bez artykułowania słów, zacząłem słuchać tej czarującej muzyki i dzięki emocjom, które we mnie zaczęła wywoływać, szybko zrozumiałem, że sztuka ta miała siłę przekazu dużo większą, niż potrafiłem sobie wyobrazić. Nie potrafię nawet określić tego zmysłowego uczucia, które mnie ogarniało. Nie był to zwyczajny ciąg dźwięków, jak w naszych recytatywach. Z każdym zdaniem w moim umyśle tworzył się obraz, a w moim sercu nowe uczucie; przyjemność nie zatrzymywała się na uszach, docierała do duszy¹⁹.

Przylączając się do obiegowej wśród Włochów opinii na temat „płaskości” muzyki francuskiej, Rousseau, w *Liście o muzyce francuskiej*, idzie dalej i stwierdza, że muzyka francuska jest całkowicie pozbawiona melodii, a przez to trudna w wykonaniu oraz nieprzyjemna w odbiorze. Muzyka włoska, będąc melodyjna, staje się uniwersalnym narzędziem przekazywania uczuć:

¹⁹ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse...*, s. 133.

Wyznaję, że wiele razy przekonywałem się, że wątpliwe jest istnienie naszej melodii, i podejrzewam, że jest ona niczym więcej niż modulowanym chorałem, który sam w sobie nie zawiera niczego przyjemnego i który podobać się może tylko dzięki kilku arbitralnym ozdobnikom, wyłącznie tym, którzy uznają umownie ich piękno. [...] Trzeba [śpiewaczek takich jak] Fel i Jeliotte, żeby śpiewać muzykę francuską; podczas gdy każdy głos jest dobry, żeby wykonywać włoską, ponieważ piękno włoskiego śpiewu wypływa z samej muzyki, podczas gdy w przypadku śpiewu francuskiego potrzebna jest sztuka śpiewaka²⁰.

Oczywiście Rousseau, będąc znawcą muzyki, daje sobie prawo porównywania jej dwóch odmiennych rodzajów. Nie oznacza to jednak, że oceny takiej mogą dokonać jedynie specjaliści, ponieważ celem sztuki jest docieranie do szerokiego grona odbiorców i tym samym każde dzieło musi liczyć się z oceną przeciętnego jego adresata. Fragment *Listu o muzyce francuskiej* opowiada o tym, w jaki sposób reaguje na muzykę odbiorca neutralny, który nie opowiada się ani po jednej, ani po drugiej stronie:

Spotkałem w Wenecji Ormianina, człowieka światłego, jednak bez żadnej znajomości muzyki. Zaprezentowano mu w tym samym koncercie francuski monolog, który zaczyna się od słów:

Temple sacré, séjour tranquille [Rameau, *Hippolyte et Aricie*]

Oraz arię Galupiego, która zaczyna się następująco:

Voi che languite senza speranza

[...] W trakcie całego śpiewu francuskiego zauważyłem, że Ormianin bardziej był zdziwiony niż zadowolony; ale spostrzegłem, i wszyscy wokół, że gdy tylko zabrzmiały pierwsze takty arii włoskiej, jego twarz i oczy złagodniały; stał oczarowany, a cała jego dusza oddawała się muzyce, i chociaż niewiele rozumiał z języka, proste dźwięki wzbudzały w nim czuły zachwyty. Od tamtej chwili nie mógł już słuchać więcej żadnej francuskiej arii²¹.

Mimo że Ormianin nie znał języka francuskiego ani włoskiego, mógł porównać dwie arie i rozkoszować się fragmentem opery włoskiej. Nie znaczy to, rzecz jasna, że brzmienie języka nie ma wpływu na odbiór dzieła muzycznego. Spośród trzech powodów, dla których melodia włoska jest doskonała, Rousseau jako pierwszą wymienia właśnie delikatność i miękkość

²⁰ J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française...*, s. 302.

²¹ Tamże, s. 301–302.

języka włoskiego, jego fleksyjność i silne brzmienie spółgłosek, które potrafią przekazywać emocje.

Drugim powodem jest śmiałość modulacyjna w utworach włoskich, które, mimo że ustępują operom francuskim pod względem precyzji kompozycyjnej, są przyjemniejsze, zawierają więcej wrażliwości i bez konieczności wprowadzania sztucznych wzmocnień do śpiewu są pełne żywej ekspresji. Dzięki temu typowi modulacji kompozytor jest w stanie przejść gwałtownie z jednej tonacji w drugą i, gdy tylko trzeba, pominąć pomniejsze, scholastyczne pasaże, aby w pełni oddać pauzy, przerywniki, urywane słowa – wszystko to, co wyraża gwałtowne emocje i co z powodzeniem udaje się Metastasemu, Nicoli Porporze, Baldassaremu Galuppiemu i Gioachino Cocchiemu, a czego nie potrafią osiągnąć liryczni poeci francuscy.

Powód trzeci, ułatwiający muzyce włoskiej zdobycie Francji, to „skrajna precyzja taktów”, która sprawia, że śpiew staje się ożywiony, a akompaniament dynamiczny i rytmiczny. Dzięki temu, zdaniem Rousseau, muzyka przekazuje całą gamę uczuć do serca i obrazów do umysłu²².

Hipotetyza – klucz muzyki włoskiej do adaptacji we Francji

Zdolność do realizacji retorycznej funkcji *movere* jest tylko jedną z przyczyn, dla których muzyka włoska z taką łatwością przyjmuje się na gruncie francuskim. Jej możliwości adaptacyjne wynikają także ze wspomnianej wyżej zdolności przekazywania obrazów do umysłu. Otóż wrażenie, które fragment utworu muzycznego wywiera na Saint-Preux i na Ormianinie w Wenecji, nie jest przypadkowe ani tym bardziej sztuczne. Muzyka potrafi zawładnąć umysłem i sercem tych osób. Słuchając włoskiego utworu, Saint-Preux spostrzega, że muzyka staje się medium, dzięki któremu twórca realizuje głęboko przemyślany plan. Przyjemność słuchania muzyki nie jest przecież celem samym w sobie, ale podlega dużo bardziej wyrafinowanemu zamysłowi. Dąży do osiągnięcia takiego poziomu emocji, w którym percepcja dzieła pozwala odbiorcy stworzyć lub, bardziej precyzyjnie – odtworzyć – myśl i uczucie twórcy. Saint-Preux osiąga ten poziom i jest w stanie wyobrazić sobie przedmioty, postaci, pejzaże i wszelkie inne obrazy, jak gdyby znajdowały się tuż przed nim, oddziałując na niego kolorami, zapachami, dźwiękami i wszelkimi składnikami rzeczywistości fizycznej. Wyznanie Saint-Preux,

²² Tamże, s. 303–304.

opisujące uniesienia duszy i reakcje jego świadomości na odbiór dzieła muzycznego, świadczą o tym, że realizowana jest w nim figura retoryczna o nazwie „hipotypoza”:

Po całym szeregu przyjemnych arii usłyszałem te wielkie momenty ekspresji, które potrafią pobudzać i malować całą siłą gwałtownych namiętności; coraz bardziej traciłem poczucie samej muzyki, śpiewu i imitacji, a zaczynałem słyszeć głos bólu, gniewu, przerażenia; widziałem rozpacz matek, zdradzonych kochanków, zawistnych tyranów i w całym wzburzeniu, które stało się moim udziałem, ledwie mogłem pozostać na miejscu²³.

Hipotypoza, mająca swój źródłosłów w greckim słowie *ὑποτύπωσις* oznaczającym obraz, jest figurą polegającą na utworzeniu racjonalnej i uczuciowej więzi między twórczą wyobraźnią artysty a wyobraźnią reprezentatywną odbiorcy w celu wytworzenia w umyśle tego ostatniego zdarzeń, całych scen, przygotowanych przez autora dzieła. Hipotypoza pozwala widzowi będącemu pod wpływem poety, kompozytora albo malarza niemal dotknąć rzeczywistości przez nich stworzonej. Korolko przypisuje jej „wyłącznie funkcje artystyczne”, czyli żywy opis zdarzeń, ale dodaje również, że jej celem jest wywołanie „konkretnych uczuć”²⁴, przez co nabiera ona już cech retorycznej perswazji w zakresie *movere*. Definicja Korolki wskazuje więc na trudność w definiowaniu hipotypozy, o której wspomina Georges Molinié w *Dictionnaire de rhétorique*, stwierdzając, że nie ma zgody co do funkcji hipotypozy w historii retoryki²⁵. Warto w tym miejscu zauważyć, że w dawnej retoryce francuskiej hipotypozę identyfikuje się z *Ενεργεια* (*enargeia*), co podkreśla jej czynny udział w budzeniu silnych emocji u odbiorcy²⁶.

Oczywiście kilka przedstawionych powyżej cech nie oddaje pełnej złożoności natury opery. Jednym z powodów adaptacji muzyki włoskiej we Francji są bez wątpienia zasady retoryki, na których opiera się osiemnastowieczna estetyka francuska i którym w większym stopniu odpowiada charakter opery włoskiej niż narodowej. W XVII wieku, z chwilą przybycia do Francji Lullego, dla Francuzów przyzwyczajonych do baletu nie do przyjęcia jest teatr, w którym zamiast tańca dominuje śpiew. W XVIII wieku powoli akceptują oni nie tylko włoskie *bel canto*, które potrafi wyrazić emocje i stać się źró-

²³ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse...*, s. 133.

²⁴ M. Korolko, *Sztuka retoryki...*, s. 118.

²⁵ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris 1992, s. 167.

²⁶ Zob. H. Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, P.U.F., Paris 1975, s. 497–509.

dłem przyjemności i wzruszenia, ale również tworzą własną, odrębną estetycznie operę narodową. Transfer kulturowy z Włoch to nie tylko przyjęcie we Francji opery włoskiej, ale także pewnego rodzaju stymulacja ewolucji francuskiego teatru lirycznego.

Bibliografia

- Algarotti F., *Essai sur l'opéra*, Ruault, Pise et Paris 1773, BnF/Gallica.
- Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Batteux Ch., *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1746, BnF/Gallica.
- Cazotte J., *La Guerre de l'Opéra*, [b.m.w.] 1753.
- Diderot D., *Le Neveu de Rameau*, red. A. Billy, Gallimard, Paris 1951.
- Fabiano A., *La „Querelle des Bouffons” dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, CNRS Editions, Paris 2005.
- Korolko M., *Sztuka retoryki*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Lontrade A., *Le plaisir esthétique. Naissance d'une notion*, L'Harmattan, L'Harmattan Hongrie, L'Harmattan Italia, Paris, Budapest, Torino 2004.
- Rousseau J.-J., *Dictionnaire de musique*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1995.
- Rousseau J.-J., *Lettre sur la musique française*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1995.
- Rousseau J.-J., *La Nouvelle Héloïse*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Paris 1961.
- Molinié G., *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris 1992.
- Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris 1975.

When king stops dancing – about the impact of Italian opera on the French aesthetics

In the seventeenth century, with the arrival to France of Lulli, for the French, who are accustomed to ballet, is unacceptable a theater in which dominates singing instead of the dance. In the eighteenth century, people are becoming accustomed not only to the Italian *bel canto*, which can express emotions and become a rhetorical tool of pleasure and emotion, but also they create their own distinctive aesthetic national opera. The Italian culture transfer, will therefore, not only provoke an adaptation of Italian opera in France, but it is some kind is a stimulation of the evolution of French lyric theater.

Keywords: French opera, rhetoric, aesthetics, theory of art