

Kiedy muzyka inspiruje poezję, a poezja muzykę

Kantata poetycka Jeana-Baptiste Rousseau i jej romantyczne reperkusje

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.038>

Poezja zrodzona z muzyki

Uprogu XVIII wieku dochodzi w kulturze francuskiej do wielu znaczących przemian. Z jednej strony stopniowo kończy się panowanie króla Ludwika XIV, który u schyłku swojego czasu odrzucił sztukę włoską, co poskutkowało zwiększeniem znaczenia sztuki francuskiej. Z drugiej zaś, coraz większej intensywności nabierają dyskusje o kształt literatury. Ówczesne polemiki określone zostały mianem *la querelle des Anciens et des Modernes*, czyli kłótni Starożytnych (zwanych niekiedy Klasycznymi) z Nowoczesnymi, co przyczyniło się do zwiększenia świadomości tego, czym jest poezja i jak bardzo ważna jest ona dla kultury, oraz – co dla tych rozważań najciekawsze – poszukiwań nowych środków artystycznych adekwatnych dla nowoczesnej poezji, godnej XVIII wieku.

W tych warunkach Jean-Baptiste Rousseau (1670–1741) tworzy nowy gatunek poetycki, który będzie miał niebagatelny wpływ na zmianę myślenia o poezji, a także na wykreowanie nowego, prawdziwie francuskiego gatunku muzycznego. Powstała około 1700 roku kantata poetycka, bo o niej mowa, została opisana od strony poetologicznej przez swojego

* Dr hab., Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; prowadzi badania nad kulturą europejską XVIII–XXI wieku, zwłaszcza muzyką i literaturą oraz ich interakcjami, a także semiotyką muzyczną, metodologią badań interdyscyplinarnych oraz piosenką francuską.

E-mail: malgorzata.gamrat@kul.pl | ORCID: 0000-0002-6588-7533.

twórcę, co w dziejach poezji jest dość rzadkie. Dodajmy, że kantata zostaje wciągnięta w polemiki między zwolennikami tradycji i nowoczesności (Dorival 1999: 15), choć jak zauważa Teresa di Scanno Klasycyści i Nowocześni zgodnie współlistnieli i inspirowali się wzajemnie (1979: 5).

Przyjrzyjmy się najważniejszym założeniom Rousseau dotyczącym kantaty, co do której wskazał on wiele elementów czysto technicznych czy dotyczących treści. Na początek kilka słów dotyczących samej nazwy. Poeta w przedmowie do pierwszego, autoryzowanego przezeń wydania (1712) wskazuje dwie inne nazwy: „święta oda” (*ode sacrée*; XV) oraz „święta kantyczka” (*cantique sacrée*; XXII). Nazwy te wiążą się z powodem, dla którego gatunek powstał. Poeta chciał przełamać monotonię ody, urozmaicić ją i nadać jej wymiar nowoczesny. Określenie *ode sacrée* związane jest z pierwszym źródłem inspiracji, jakim były ody Horacego i *Psalmy* Dawida oraz ich przekład dokonany przez Honorata de Bueila, zwanego markizem de Racan, który był bezpośrednim wzorem dla Rousseau. Poeta uznał jednak, że jego bardzo swobodna imitacja zasługuje na miano parafrazy i z tego względu to określenie gatunkowe nie było dlań odpowiednie. Drugim źródłem inspiracji były włoskie utwory wokalne przeznaczone na głos z towarzyszeniem instrumentów, najczęściej tzw. *basso continuo*, zwane kantatami. I to właśnie włoskiej inspiracji kantata zawdzięcza swą nazwę gatunkową, co poeta precyzuje następująco, definiując ją: „une autre espèce d'odes toutes nouvelles parmi nous, mais dont il seroit aisé de trouver des exemples dans l'antiquité. Les Italiens les nomment Cantates, parce qu'elles sont particulièrement affectées au chant” (XXIII)¹.

Inspiracje, które były u podstaw kantaty poetyckiej Rousseau przywołuje jeszcze przy okazji omawiania wytycznych genologicznych istotnych przy pisaniu utworów w tym gatunku. Strukturę objaśnia, że – zgodnie ze zwyczajem Włochów – dzieli się ją na:

trois récits coupés par autant d'airs de mouvement, ce qui les oblige à diversifier les mesures de leurs strophes, dont les vers sont tantôt plus longs et tantôt plus courts, comme dans les chœurs des anciennes tragédies et dans la plupart des odes de Pindare. J'avois entendu quelques-unes de ces Cantates, et cela me donna envie, d'essayer si on ne pourrait point, à l'imitation des Grecs, réconcilier l'ode avec le chant (XXIII)².

Po raz kolejny odwołuje się do tradycji antycznych, tym razem do ód Pindara i, co istotne, do greckiej tragedii, co uzasadnia połączenie tej poezji ze śpiewem. Wielką i mającą daleko idące skutki już nie tylko w poezji zmianą była kwestia wersyfikacji – wpisanego w istotę gatunku naprzemiennego stosowania dłuższych i krótszych wersów w zależności od tego, czy dany fragment miał być recytatywem czy arią. Z tym ściśle związany był sposób śpiewania czy wewnętrznego słyszenia tej poezji – inaczej brzmi bowiem recytowany (melorecytacja) np. aleksandryn, a inaczej śpiewany np. ośmiozłgłoskowiec. Żeby nie było wątpliwości, Rousseau wyjaśnia, że „les récits fissent le corps, et les airs chantants l'âme”

¹ „Nowy rodzaj ód, całkiem nowych u nas, ale przykłady których znaleźć można w Antyku. Włosi nazywają je kantatami, ponieważ są one szczególnie predestynowane do śpiewu” – jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie własne. M.G.

² „trzy opowiadania, rozdzielone ariami, co zmusza ich do różnicowania metryczności strof, których wersy są raz dłuższe, raz krótsze. Jak w chórach antycznych tragedii i w większości ód Pindara. Słyszałem kilka z tych Kantat, co dało mi ochotę spróbować, czy nie dałoby się, na podobieństwo Greków, pogodzić ody ze śpiewem”.

(XXIV)³. W ten sposób wyraźnie widać, że recytatyw, który powinien kantatę rozpoczynać, ma pełnić funkcję narracyjną, odmalować tło, aria zaś to fragment, w którym do głosu dochodzą uczucia i emocje, przeżycia wewnętrzne podmiotu. Inaczej rzecz ujmując: Rousseau zaplanował kantatę jako połączenie narracyjności i liryki w sposób przypominający gatunki dramatyczne (sceniczne, w tym operę). Jednakże nie zapominajmy, że kantata poetycka powinna stanowić samodzielny utwór poetycki i jednocześnie wysokiej jakości artystycznej materiał dla kompozytorów, a wysoka muzyczność tych utworów i ich forma wiążą się z tym, że sam Rousseau był również kompozytorem-amatorem (Tunley 1974: 20).

Z innych elementów, które powinny znaleźć się w kantacie lub pomagały ją zidentyfikować, należy wspomnieć o zmianie osoby mówiącej – w recytatywie powinna dominować narracja trzecioosobowa, w arii – pierwszoosobowe wyznanie. Doprecyzujmy, że według Rousseau oda to gatunek stanowiący „le véritable champ du sublime et du pathétique” (XXI)⁴, które są źródłami poezji i które znalazły swój najdoskonalszy wymiar w *Psalmach* Dawida. Pośrednio, dzięki wiedzy o tym źródle inspiracji, można wywnioskować, że patetyczność i wzniosłość powinny się pojawiać również w kantacie. A najlepszą drogą do wzniosłości (*sublime*) jest według poety naśladowanie wielkich twórców przeszłości. Ważne jest również, aby dobrać odpowiednie do stylu i treści metrum, nie powinno się także zapominać o pewnej elegancji rymów. Biorąc pod uwagę dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, że ogólne konsekwencje powstania kantaty poetyckiej dla poezji to: muzyczność tekstu (zmiennność rytmiki, metrum, wersyfikacji, płynność rymów), wysoka emocjonalność podmiotu, zmienny typ narracji w obrębie poezji lirycznej, a także – nieco pobocznie – powstanie neologizmów (Sablayrolles 2017: 15), co przyczyniło się do rozwoju języka francuskiego.

Wskazane powyżej elementy poetyki kantaty w sposób naturalny łączą się z jej tematyką zalecaną przez Rousseau. Wyjaśnia on: „Je choisis parmi les fables anciennes celles que je crus le plus propres à mon dessein, car toute histoire fabuleuse n'est pas propre à être allégoriée” (XXIV)⁵. Innymi słowy materia kantaty powinna być dawna opowieść, która może stać się alegorią. Dorzuca on jeszcze, że w tych utworach powinno zawierać się bogactwo obrazów, różnorodność figur i najwyższa ekspresja, a także rzeczy wielkie. Kiedy w tekście pojawia się alegoria, warto wspomnieć o tym, co w XVIII wieku było czymś naturalnym i jednocześnie koniecznym, aby właściwie czytać poezję – nazwijmy to erudycją czytelnika, który powinien dobrze znać historię stanowiącą kanwę kantaty, by móc w pełni zrozumieć treści ukryte pod antycznym kostiumem, na co zwraca uwagę Michał Bajer (2020: 78). Stąd też Rousseau założył, że na końcu utworu powinien pojawić się morał, który mógłby podsumować całość uniwersalną puentą.

Aby lepiej sobie wyobrazić, co zaproponował Rousseau jako pewien wzorzec gatunku, spójrzmy na fragmenty z kantaty *Circé*⁶ uznawanej za jedno z największych arcydzieł poezji francuskiej:

³ „opowiadania stanowią ciało, a śpiewane arie duszę”.

⁴ „prawdziwe pole wzniosłości i patetyczności”.

⁵ „[s]pośród starych mitów wybieram te, które uważałem za najbardziej odpowiednie dla moich celów, ponieważ nie wszystkie baśniowe historie nadają się do alegoryzacji”.

⁶ Szczegółowszą analizę kantaty zob. Gamrat 2019: 67–70.

Recytaty w 1 (fragm.)	Sur un rocher désert, l'effroi de la nature, Dont l'aride sommet semble toucher les cieux, Circé, pâle, interdite, et la mort dans les yeux, Pleurait sa funeste aventure.	Groza natury, na samotnej skale, Której jałowy szczyt zdaje się dotykać nieba, Kirke, blada, skamieniała i ze śmiercią w oczach, Oplakiwała swoją nieszczęsną przygodę.
Moral (Aria)	Ce n'est point par effort qu'on aime, L'Amour est jaloux de ses droits; Il ne dépend que de lui-même. On ne l'obtient que par son choix; Tout reconnaît sa loi suprême, Lui seul ne connaît point de lois.	Nie przez wysiłek się kocha, Miłość jest zazdrosna o swoje prawa; Zależy tylko sama od siebie. Otrzymujemy ją tylko z jej wyboru; Wszystko uznaje jej najwyższe prawo, Tylko ona sama nie zna praw.

Jako podsumowanie omówienia kantaty poetyckiej wprowadzonej do poezji francuskiej przez Jana Baptystę Rousseau można napisać kilka słów o recepcji i funkcjonowaniu tego gatunku w czasach jego działalności. Niezależnie od skromności poety, który z dystansem wobec wprowadzanych przez siebie nowości pisał: „De savoir si ce plan est le meilleur que j'eusse pu choisir, c'est ce qu'il ne me convient pas de décider, parce qu'en matière de nouveauté, rien n'est si trompeur qu'une première vogue, et qu'il n'y a jamais que le temps qui puisse apprécier leur mérite, et le réduire à sa juste valeur” (XXIV–XXV)⁷ i tego, że kantaty Rousseau początkowo „krążyły” w rękopisach⁸, gatunek ten stał się niezwykle popularny we Francji pierwszej połowy XVIII wieku. Znalazł on wielkie uznanie wśród najbardziej wyszukanej publiczności, a Rousseau był gościem najznamienitszych salonów, m.in.: diuka de Bourgogne, diuszessy du Main, kręgu Chevaliers de la Mouche à Miel z zamku w Sceaux, barona de Breteuil, Hilaire'a Rouillé du Coudray z kręgu Philippe d'Orléans, a także kawiarni poetyckich, w tym najbardziej prestiżowej w owym czasie paryskiej Chez la Veuve Laurent.

To, że wielu poetów pisało kantaty według modelu Rousseau, sam poeta zauważył w przedmowie do pierwszego wydania swoich utworów. Jednak nie wzmianka w jego przedmowie, a odnotowane przez współczesnych fakty, w tym liczne publikacje kantat w prasie, zbiorach poetyckich we Francji i poza jej granicami świadczą o popularności gatunku i poety, który porównywany był do Woltera (Knabe et al. 2002: 359) i nazywany „Horace français” (Scanno 1979: 7)⁹. Z innych poetów tego czasu kantaty poetyckie pisali: Antoine Houdar de La Motte (1672–1731), François Joseph de La Grange (1677–1758), Antoine Danchet (1671–1748), Louis Fusellier (1672–1752), Thomas l'Affichard (1698–1753), Mlle Malcrais de la Vigne (właśc. Paul Desforges-Maillard; 1699–1772) i Alexandre-Xavier Harduin (1718–1785). Ich utwory ukazywały się w „Mrecure de France” (ok. 170 teksów z lat 1717–1771), a także zbiorach poetyckich, z których najsłynniejszym jest *Recueil de cantates* wydany przez Jeana Bachelier (La Haye) w 1728 roku.

⁷ „Żeby wiedzieć, czy ten plan jest najlepszy z tego, co mogłem wybrać, nie mnie decydować, ponieważ, kiedy chodzi o nowości nic nie jest tak mylące, jak pierwsza fala, i zawsze tylko czas może docenić ich zalety i zredukować je do ich właściwej wartości”.

⁸ Ich wielka popularność sprawiła, że zaczęto publikować nielegalne odpisy utworów, bez autoryzacji poety, a nawet poezję innych osób, ale dla zysku podawano, że Rousseau jest autorem (np. „Mercure galant”; Rousseau 1712: V).

⁹ „francuski Horacy”.

Kantata poetycka nie tylko otwiera nowe drogi artystyczne poetom, lecz także pozwala im na eksperymenty i szukanie nowych rozwiązań artystycznych. Co więcej, gatunek ten inspirował również muzyków, to właśnie dzięki niej powstaje kantata muzyczna zwana *cantate française*, do powstania której przyczynili się Nicolas Bernier oraz Jean-Baptiste Morin (Tunley 1974: 50; Couvreur 1990: 27, 29), osoby z bliskiego kręgu intelektualno-artystycznego Rousseau m.in. środowisko diuka d'Orléans czy *café Laurent*. Kompozytorzy rozwinęli dwa typy kantaty muzycznej – typ włoski podążający ściśle za wzorcem Rousseau oraz model francuski, w którym możliwa była większa różnorodność konstrukcyjna¹⁰.

Wiek XIX i kantata

W wielkim stylu i wzbudzając wiele sprzecznych emocji kantata powraca do ogólnego obiegu artystycznego w 1803 roku wraz z ustanowieniem Nagrody Rzymskiej (*Prix de Rome*) dla kompozytorów (trwać będzie nieprzerwanie aż do 1968 roku; zob. Lu et al. 2011). W drugim etapie tego konkursu kandydaci, aby pokazać swoje kwalifikacje artystyczne (w tym zrozumienie tekstu poetyckiego i oddanie go środkami muzycznymi; Gamrat 2014: 82), musieli skomponować kantatę (zwaną również *scène lyrique*). Teksty poetyckie pisane do tego konkursu powstawały w oparciu o wzorzec Rousseau (od 1803 do 1839; Deraumont 2011: 77), który ulegał niekiedy modyfikacjom. Dodajmy, że kantata staje się także elementem kształcenia w konserwatorium, co siłą rzeczy przekłada się na jej nieustające funkcjonowanie w obiegu artystycznym (zob. Reicha 1818; Pierre 1900; Gamrat 2020), choć wówczas była jednym z wielu popularnych gatunków, wśród których dominuje opera.

Kantata związana ze wspomnianą nagrodą szybko zyskała uznanie w kręgach akademickich i jeszcze szybciej niechęć ze strony mniej konserwatywnego środowiska artystycznego. Nazwano ją z czasem (nieco pejoratywnie) „kantatą rzymską”, żeby odróżnić ten podgatunek od innych typów kantat, które rozwinęły się w XIX wieku. Niezależnie od krytyki czy polemik związanych z tym typem kantaty, należy zaznaczyć, że do modelu Rousseau podchodzono z szacunkiem, choć odstępstwa były dopuszczalne. Ponadto, w umuzyczeniu tekstu zakładano udział do trzech głosów (w czasach Rousseau był to jeden głos) i orkiestrę zamiast prostego *basso continuo*.

Przyjrzyjmy się zatem zmianom, które występują w poetyckich kantatach związanych z *Prix de Rome* z czasów, kiedy wzorzec Rousseau dominował. W pierwszej kolejności chodzi o rozbudowywanie lub zmniejszanie struktury utworu, przestawianie elementów składowych, pomijanie jednego z nich (np. recytatywu) lub/i zastępowanie go nowym segmentem, np. modlitwą, monologiem czy medytacją. Te nowe elementy najczęściej da się powiązać z pierwowzorem i dopasować do schematu, choć nie zawsze, szczególnie, kiedy

¹⁰ Muzyczne kantaty w stylu włoskim to utwory złożone z trzech arii i trzech recytatywów; arie są długie i w stylu włoskim (często *da capo* z elementami *bel canto*), podobnie jak recytatywy i wirtuozowski, silnie schromatyzowany akompaniament (np. Montéclair, Morin, Bernier, Stuck); to kantaty podążające za modelem Rousseau. Z kolei kantaty w stylu francuskim to utwory zmienne konstrukcyjnie, zawierające recytatyw francuski odwołujący się do tradycji Lully'go, krótkie arie w różnej formie lub arietty (np. Campa), w akompaniamentcie pojawiają się też instrumenty melodyczne, a tekst zostaje coraz bardziej udratyzowany, relacje słowa i muzyki zaś stają się ściślejsze. Często też elementy włoskie i francuskie są łączone, tzw. *goûts réunis* (np. Morin) (zob. Gamrat 2021: 230–231).

np. aria 1 i następne elementy zostają zastąpione dialogowanymi bachanaliami podzielonymi na partie Orfeusza, Bachantek i Orfeusza z bachantkami, jak to jest w kantacie *La mort d'Orphée* (Berton 1827). Dodajmy jeszcze, że w kantatach pisanych na konkurs rzymski często zanika zróżnicowanie wersyfikacyjne między arią i recytatywem, ale w obrębie poszczególnych fragmentów już jest ono widoczne, ogólne założenie to traktowane jest dość swobodnie. Treść kantat najczęściej osadzona jest w mitologii grecko-rzymskiej, bliskowschodniej (np. *La mort de Sardanapale*, Jean François Gail, 1830) lub historii Europy, niekiedy widzianej przez pryzmat arcydzieł literatury (dodajmy, że teksty kantat rzymskich są w głównej mierze zdeponowane w Institut de France jako rękopisy, co znacznie utrudnia badania nad nimi; Deramond 2011: 74).

Tak jest w przypadku kantaty *Herminie* (1813) napisanej przez Pierre-Ange Vieillarda, który w swoim tekście odwołuje się do *Jerozolimy wyzwolonej* (19, 101–113) Torquato Tasso i historii wypraw krzyżowych. Skupia się on na emocjach podmiotu, Herminy, która próbuje znaleźć ukojenie swoich lęków i bólu po wyjeździe Tankreda. Historia opowiadana jest w trzecioosobowych recytatywach, które stanowią tło dla arii skoncentrowanych na przeżyciach wewnętrznych tytułowej postaci, w sposób zapowiadający romantyzm. W zderzeniu kategorii wierności, wiary, miłości i cierpienia można też dostrzec elementy patetyczności i wzniosłości, które były istotne dla kantaty poetyckiej Rousseau. Wydaje się, że utwór powstał dokładnie wedle wzorca Rousseau (RA RA RA), jednak bliższe spojrzenie nań pokazuje, że w samej strukturze pojawia się z pozoru niewielka zmiana – mamy tu bowiem schemat: RA RA R i modlitwa zamiast arii, która jednak może zostać uznana za ekwiwalent arii. Jednak zmiana nazwy tego fragmentu kantaty pociąga za sobą głębsze przeobrażenia w treści utworu i jego silne odchylenie od wzorca – nie ma tu bowiem tak ważnego dla kantaty Rousseau morału. W jego miejscu pojawia się chrześcijańskie wyznanie wiary w Boga, umacniające Herminę w podjętej decyzji. W modlitwie tej kumulują się również repetycje obecne w całej kantacie – poeta zostawia pewne fragmenty do rozstrzygnięcia przez kompozytora. Zapisuje tylko pierwszy wers powtarzanego tekstu i dorzuca na końcu „etc.,” co daje nieco swobody w wyborze długości powtarzanego fragmentu – w końcowej modlitwie mamy aż trzy takie fragmenty. Pozwala to również muzykowi na uczynienie z tego fragmentu syntezy tematów muzycznych, rodzaju finału podsumowującego całość (więcej na temat tego utworu zob. Gamrat 2022).

Romantyczne przemiany gatunku

Równolegle do kantat pisanych na potrzeby konkursu Prix de Rome, powstawały kantaty poetyckie, które w znacznym stopniu przekształciły odziedziczony po XVIII wieku wzorzec. Rozwój gatunku poszedł w dwóch zasadniczych kierunkach – znacznego uproszczenia i odrzucenia schematu formalnego (np. *La Varsoienne* Casimira Delavigne), gdzie jedynie dodana przez poetę nazwa gatunkowa wiązała utwór z kantatą. Drugi nurt to znaczna rozbudowa kantaty – dodanie wielu głosów oraz interwencji postaci, które początkowy sześcioczęściowy schemat rozszerzają do niemal trzydziestu odcinków. W efekcie kantata przypomina bardziej akt teatralny czy wręcz operowy, szczególnie, jeśli mamy do czynienia z powtórkami tekstu typowymi dla opery, np. jedna postać powtarza dokładnie słowa innej

zaraz po ich wybrzmieniu. Ponadto do „obsady” kantaty zostaje dołączony chór, który pojawia się również w kantatach rzymskich. Coraz rzadziej mamy też do czynienia z morałem na końcu i z poetyckimi obrazami. Główny ciężar położony jest na uczuciach, przeczuciach i emocjach, które nie zawsze dają się połączyć z alegorią i uniwersalną puentą. W końcu wiek XIX, a szczególnie romantyzm od oświeceniowej dydaktyki znacznie odchodzi. Najwyraźniejszą cechą kantaty romantycznej jest silne udramatyzowanie w kierunku opery i znaczna hybrydyczność. Znakomitym przykładem kantaty „operowej” są *Les Troyennes* Casimira Delavigne (1824), co u autora sztuk teatralnych i librett operowych dziwić nie powinno. Ten XIX-wieczny klasyk właśnie w tej kantacie najwyraźniej sięga po romantyczne środki wyrazu, emocjonalność, wielkie kategorie wolności i walki za ojczyznę czy zdrady, a także po tak kochane przez romantyków dedykacje pozwalające na intertekstualne odniesienia (utwór dedykowany Achille Devéria; Gamrat 2022).

Najbardziej romantyczną kantatą pierwszej połowy XIX wieku jest utwór Alphonse’a de Lamartine’a zatytułowany *Cantate pour les enfants d’une maison de charité* (1829) ze zbioru poetyckiego *Harmonies poétiques et religieuses* (1830). Tu najlepiej widać zmianę paradygmatu i odsunięcie od gatunku (i od poezji w ogóle) antyku. Przedmiotem refleksji jest tu bowiem religia i jak założył autor w *Avertissement*, kieruje on tę intymną w założeniu poezję do osób wrażliwych, szukających kontaktu z istotą wyższą, z Bogiem, z naturą podniesioną do rangi bóstwa. Bardzo ważne dla całego zbioru jest mieszanie stylu (wysoki i średni), kategorii estetycznych (wzniosłość, elementy idylliczne), stosowanie kontrastów (noc–świt, precyzyjny opis–mglista impresja) oraz elementów dźwiękonaśladowczych i metafor muzycznych. Te ostatnie są obecne niemal w każdym wierszu, zaś Lamartinowska orkiestra, jak pisze Aurélie Loiseleur, składa się z „liry, harfy, smyczków, głosu, śpiewu, ptaków” (2005: 156).

Spójrzmy najpierw na wspomniane już zmiany w strukturze utworu, które pokazują, jak daleko poeta odszedł od wzorca Rousseau, podążając raczej szlakiem Delavigne czy nawet niektórych modyfikacji obecnych w kantatach rzymskich. Konstrukcja utworu jest bardzo rozbudowana – dwadzieścia pięć dość teatralnych (często dialogowanych) interwencji różnych postaci. Ponadto mamy otwierający całość recytatyw, który nie został przypisany do konkretnego głosu. Można przypuszczać, że chodzi tu o narratora (podobne rozwiązanie zastosował Delavigne), którego zadaniem jest otwarcie utworu z perspektywy tego, który wie więcej.

Kantata ta przypomina wyobrażoną, nierealną scenę lub mistyczną wizję. Poeta przenosi czytelnika do świątyni, w której Mędracy odpytują niewinne dziecko. Scena ta wydaje się poza czasem i przestrzenią, czuje się tu rodzaj zawieszenia w innym wymiarze. To zawieszenie potęguje dyspozycja głosów, która nie łączy poszczególnych wypowiedzi z konkretną osobą – mamy tu tylko głos pierwszy (*première voix*), głos drugi (*deuxième voix*) i chór. Religijny mistycyzm potęgują nagromadzone przez poetę określenia typu „Le temple de Sion”, „Les saints hymnes”, „Les colonnes de Salomon”, „un majestueux portique”, „un seuil sacré”¹¹. Podobnie jak określenia odwołujące się do muzyki i sfery brzmieniowej (boskie harfy, cisza, czysty głos, „un temple sonore”¹²). Tej synestezyjnej całości dopełniają

¹¹ „Świątynia Syjonu”, „Święte hymny”, „Kolumny Salomona”, „majestatyczny portyk”, „święty próg”.

¹² „brzmiąca świątynia”.

odwołania do zmysłu powonienia („Les foyers odorants”¹³) i wzroku, który jest najmniej eksploatowany, a obraz przysyłającą nieco „un nuage immense”¹⁴. W ten sposób narrator wprowadza w nastrój utworu:

Récitatif (fragm. 1)

Le temple de Sion était dans le silence; Les saints hymnes dormaient sur les harpes de Dieu; [...]	Świątynia Syjony [pogrążona] była w ciszy; Święte hymny spały na harfach Boga; [...]
Les docteurs de la loi, les chefs de la prière, Étaient assis dans leur orgueil; Sous leurs sourcils pensifs ils cachaient leur paupière, Ou lançaient sur la foule un superbe coup d’œil; Leur voix interrogeait la timide jeunesse	Doktorzy prawa, szefowie modlitwy, Zasiedli w swojej dumie; Pod zamysłonymi brwiami, ukryli swoje powieki, Albo rzucali dumne spojrzenia na tłum; Ich głos odpytywał bojaźliwą młodość

Zapowiedziana w recytatywie rozmowa to nieco alegoryczne przedstawienie odrealnionej konwersacji doświadczonej przez życie mądrości z niewinną młodością. Zdepersonalizowana dyskusja głosów jest niczym zmaterializowane napięcie między pokoleniami, starością mędrców i młodością dzieci, ale też między dawną wiarą (Stary Testament, Żydzi) a młodszą (Nowy Testament, chrześcijanie). To oniryczny dyskurs, w którym poeta przełamuje zasady retoryki (które swoją drogą odrzucał; Loiseleur in Lamartine 2005: 37). Przy opisie Mądrości poeta odwołuje się do jej atrybutów, takich jak „Les rides de leur front témoignaient leur sagesse”, „l’antique majesté”, „cheveux blanchis”, „barbe touffue”, a na ich piersiach widać światłość i dobroczynność przyrównaną do „neiges des montagnes”¹⁵, co pozwala stworzyć jedyny obraz prawdziwie wizualny. Kiedy z kolei przedstawia owo niewinne dziecko, odwołuje się w opisie do cech wewnętrznych, do melancholii, wewnętrznej inspiracji i czystości widocznej w spojrzeniu, niebiańskim odbiciu jego duszy. Tu maluje bardziej dla odczucia, uwznioślenia, a nie dla oczu. Te dwa obrazy różni jeszcze jeden element – bardzo ważny w kantacie – różnorodna wersyfikacja tego heterogenicznego recytatywu: starożytna mądrość opisana zostaje aleksandrynem, młodość zaś ośmiozgłoskowcem.

Récitatif (fragm. 2)

Ce front pur et mélancolique S’avancait sur l’œil inspiré, Tel qu’un majestueux portique S’avance sur un seuil sacré.	Jego czoło czyste i melancholijne Wysuwa się przed natchnione oko Tak jak majestatyczny portyk Wysuwa się przez świętym progiem
L’éclair céleste de son âme S’adoucissait dans son œil pur, Comme une étoile dont la flamme Sort plus douce des flots d’azur.	Niebiański błysk jego duszy Zmiękcza się w jego czystym oku Jak gwiazda, której płomień Wychodzi delikatniejszy z lazurowych fal

¹³ „Pachnące foyer”.

¹⁴ „beźmierna chmura”.

¹⁵ „Zmarszczki na ich czołach zaświadczały o ich mądrości”, „starożytny majestat”, „pobielone włosy”, „bujna broda”, „górskie śniegi”.

Czystość, niewinność i delikatność dziecka sprawiają, że jego głos słyszą tylko wybrani. Kiedy pierwszy głos zachwyca się słowami dziecka (niewypowiedzianymi w tekście), drugi głos prosi o powtórzenie – pierwszy wówczas mówi: „Interrogez les anges / Eux seuls pourraient le répéter”¹⁶. Oba głosy komentują nie tylko to, co powiedziało dziecko, lecz także jego wygląd, pochodzenie, jego zniknięcie, jakby scena opowiedziana w recytatywie była wizją, która szybko przeminęła, a głosy pozostały z tym, co zapisało się w ich pamięci. Z kolei chór, na wzór antycznej tragedii, komentuje to, co się wydarzyło. Co ciekawe, łączy on różne typy wersyfikacji w jednej wypowiedzi. W dalszej części kantaty głos pierwszy przywołuje słowa dziecka, które niesie nadzieję i wiarę w Ojca: „Espérez! Et fiez-vous au Père!”¹⁷, a chór parafrazuje te słowa.

W końcu pierwszy głos przekazuje informację od dziecka dotyczącą modlitwy, jej mocy i znaczenia. Drugi głos i chór podejmują te rozważania aż do finału, jakim jest wspólna modlitwa (element zbieżny z kantatą rzymską np. Vieillarda). Pełna prawdziwej wiary i dziecięcej czystości modlitwa może zdziałać cuda, zdaje się mówić głos pierwszy i zachęca do wspólnej modlitwy:

Prions donc! élevons la voix de l'innocence: La prière s'épure en passant par nos cœurs. Les anges porteront à la Toute-Puissance Nos bénédictions et l'encens de nos pleurs!	Módlmy się! Podnieśmy głos niewinności: Modlitwa oczyszcza, przechodząc przez nasze serca Anioły zaniósł [ją] do Wszechmocnego Nasze błogosławieństwa i kadzidła naszych łez!
--	--

Zamykająca kantatę modlitwa, zaczyna się od zwrotu do Tego, który pochyła się nad szeptem nawet najmniejszej istoty, wsłuchuje się w głos wróbla czy żdźbła trawy. To Opatrzność, która daje ukojenie, rozdaje miłość, sprawiedliwość, dobroć, łaskę, która sprawia, że rodzi się dobroczynność pozwalająca przetrwać m.in. dzieciom z przytułków. Na koniec przychodzą prośby o zdrowie, szczęśliwe życie, pomyślność, pokorę, miłosierdzie dla tych, którzy go potrzebują. Ta modlitwa, podobnie jak otwierający ją recytatyw, nie ma przypisanego głosu, oba te fragmenty stanowią określenia rodzajowe i tworzą klamrę dla kantaty w formie nieosobowej. Recytatyw przygotowuje dyskusję głosów i chóru, modlitwa zaś jednoczy wszystkie głosy, stanowiąc rodzaj finału.

Schematycznie można przedstawić ten utwór następująco:

Récitatif / Recytatyw – R
Chœur / Chór – Ch – 3 wejścia
Première voix / Głos pierwszy – V1 – 11 wejść
Deuxième voix / Głos drugi – V2 – 9 wejść
Prière / modlitwa – P

R – V1 – V2 – V1 – V2 – V1 – V2 – V1 – CH – V1 – V2 – V1 – V2 – V1 – CH – V2 – V1 – CH – V2 – V1 – V2 – V1 – V2 – V1 – P

Kantata Lamartine’a jest dość daleka od pierwowzoru, który sam w sobie był dość złożony, choć można wskazać kilka elementów wspólnych (początkowy recytatyw, zmienność

¹⁶ „Zapytajcie Aniołów / Tylko one mogą to powtórzyć”.

¹⁷ „Miejcie nadzieję! I ufajcie Ojcu!”.

wersyfikacji, wzniosłość). Widać w utworze wyraźnie elementy z innych XIX-wiecznych kantat (np. modlitwa, chór, brak morału, wielka forma) i nowości Lamartine'a – tematyka, odrealnienie, mistycyzm i brzmieniowość tekstu. Na tym polega też istota i piękno romantyzmu, który reinterpretuje i przekształca dziedziczone po poprzednich pokoleniach wzorce (czy gatunki), nadając im nowe kształty oblekające nowe wartości, a także wskazuje nowe drogi rozwoju.

Bibliografia

- Bachelier, Jean (red.) 1728. *Nouveau recueil de cantates*. La Haye: Chez Alberts & Vander Kloot.
- Bajer, Michał 2020. „Między psalmami a pornografią. Jean-Baptiste Rousseau i jego kantaty w sztuce translatorskiej polskiego oświecenia”. W: Elżbieta Nowicka [&] Alina Borkowska-Rychlewska (red.). *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Couvreux, Manuel 1990. „Marie de Louvencourt, librettiste des Cantates françaises de Bourgeois et de Clérambault”. *Revue Belge de Musicologie* 44: 25–32.
- Deramond, Julie 2011. “La cantate du prix de rome, côté livret... (1803–1871)”. *Romantisme* 3/153: 73–84.
- Dorival, Jérôme 1999. *La cantate française au XVIII^e siècle*. Paris: PUF.
- Gamrat, Małgorzata 2014. *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- 2019. „Literackie inspiracje w polskiej muzyce kantatowej pierwszej połowy XIX wieku. Wybrane przykłady adaptacji tekstów literackich na potrzeby libretta kantaty”. W: Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska (red.). *Kantata – Oratorium – Pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- 2020. „Rola nauczania teorii muzyki w procesie kształcenia muzyków we Francji w okresie kształtowania się nowoczesnego systemu szkolnictwa muzycznego”. W: Alicja Delecka-Bury (red.). *Współczesne wyzwania szkolnictwa muzycznego. Tradycja i perspektywy*. Toruń: Adam Marszałek.
- 2021. „Jean-Baptiste Rousseau's Poetic Cantatas and Their Place in the Culture of France: A Preliminary Study”. *Roczniki Humanistyczne* 12: 227–234.
- 2022. “L'héritage esthétique de Jean-Baptiste Rousseau dans les cantates poétiques du début du XIX^e siècle”. W: Marta Sukiennicka (red.) *Héritages/subterfuges*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Knabe, Peter-Eckhard [&] Roland Mortier [&] François Moureau 2002. *L'aube de la modernité: 1680–1760*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Lamartine, Alphonse de 2011. *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*. Paris: Livre de Poche.
- 2014. *Harmonies poétiques et religieuses*. Paris: Classique Garnier.
- Loiseleur, Aurélie 2005. *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*. Paris: Honoré Champion.
- Lu, Julia [&] Alexandre Dratwiczki (red.) 2011. *Le Concours du prix de Rome de musique (1803–1968)*. Lyon: Symétrie.

- Pierre, Constant 1900. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*. T. 1–2. Paris: Imprimerie Nationale.
- Reicha, Antoin 1818. *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Paris: Gambaro.
- Rousseau, Jean-Baptiste 1712. *Oeuvres diverses du Sieur R. Solure*: Heuberger.
- Sablayrolles, Jean-François 2017. *Les néologismes. Créer des mots nouveaux aujourd'hui*. Paris: Garnier.
- Scanno, Teresa di 1979. *Jean-Baptiste Rousseau entre deux esthétiques: les deux versions de « Flatteur »*. Genova: ERGA.
- Tunley, David 1974. *The eighteenth-century French cantata*. London: Dobson.