

O recepcji XVII-wiecznej tradycji operowej w traktatach Avisona, Arteagi i Chabanona w świetle idei muzyki dawnej

MAŁGORZATA LISECKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń · ✉ malise@umk.pl

Podstawa analizy — uwagi wstępne¹

Przedmiot niniejszego artykułu stanowią wybrane fragmenty trzech traktatów powstałych między 1752 a 1785 rokiem w Anglii, Francji i we Włoszech, a dotyczących zagadnień z pogranicza estetyki muzycznej, krytyki muzycznej i historii muzyki, w szczególności zaś historii teatru muzycznego. Najwcześniejszy z nich, traktat Charlesa Avisona *An Essay on Musical Expression* (wydany w Londynie w 1752 roku), był pierwszą tego rodzaju krytyką współczesnej praktyki wykonawczej w Anglii. Z tego też powodu wzbudzał liczne kontrowersje przybierające formę polemik i uwag dobiegających przede wszystkim ze środowiska oksfordzkiego².

-
- 1 Podstawa źródłowa artykułu: Esteban Arteaga y López, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia 1785, t. 1–3; Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London 1785; Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la Musique considérée...*, Paris 1785; idem, *Observations sur la Musique*, Paris 1779, t. 1.
 - 2 Chodzi tu o list napisany anonimowo przez profesora muzyki Uniwersytetu w Oxfordzie, Williama Hayesa, zawierający krytyczną analizę opinii Avisona. Por. Pierre Dubois, 'Music... Is Like a Controversion Among the Friends, Where the Few Are of One Mind'. Charles Avison's Moral Philosophy, w: *Charles Avison in Context: National and International Musical Links in Eighteenth-Century North-East England*, red. Roz Southey, Eric Cross, New York 2016; *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, red. Peter Le Huray, James Day, Cambridge 1988, s. 51; *Readings in the History of Music*

Le rivoluzioni del teatro musicale italiano Estebana y Lópeza Arteagi zostały wydane po raz pierwszy w dwóch tomach w Bolonii w 1783 roku. Poprawiona edycja z dodanym trzecim tomem ukazała się w Wenecji dwa lata później. To obszernie dzieło jest poświęcone w przeważającej części historii teatru operowego, choć na marginesie odwołuje się autor również do innych zagadnień estetyki muzycznej, jak np. korespondencji muzyki i sztuk wizualnych. Pisma Michela-Paula-Guya de Chabanona, *Observations sur la musique* oraz *De la musique considérée*, ukazały się w Paryżu, odpowiednio w 1779 i 1785 roku (przy czym zrewidowana wersja tego pierwszego traktatu wchodzi w skład drugiego, którego dotyczyć będzie niniejsza analiza) i uważane są za jedno z najistotniejszych źródeł francuskiej refleksji muzycznej sprzed Wielkiej Rewolucji³.

W wymienionych pismach analizowane będą następujące kwestie: po pierwsze, jakie znaczenie dla ich autorów miało pojęcie muzyki dawnej i w jaki sposób rozumieł oni kategorię „dawności” w muzyce minionych epok, po drugie, jak w świetle tego rozumienia jawią się uwagi poczynione przez wspomnianych autorów na temat XVII-wiecznej tradycji operowej, zarówno włoskiej jak i francuskiej. Druga część analizy będzie prowadzona przede wszystkim w oparciu o pisma Arteagi i Chabanona.

in Performance, red. Jennifer Cross, Bloomington 1982, s. 400; R. Southey, *Music-Making in North-East England During the Eighteenth-Century*, New York 2016, s. 7, 84–85, 88–89, 141. Jak zauważa Marion Van Til, jednym z przedmiotów krytyki, jakiej poddano Avisona, była ostantacyjna marginalizacja przezeń twórczości Händla. Niechęć Avisona do Händla staje się bowiem szczególnie widoczna, kiedy obserwuje się, jak niewiele miejsca teoretyk poświęcił mu w swym traktacie w stosunku do innych wymienionych kompozytorów.

3 Por. np. Ora Frishberg Saloman, *Chabanon and Chastellux on Music and Language, 1764–73*, w: idem, *Listening Well: On Beethoven, Berlioz and Other Music Criticism in Paris, Boston, and New York, 1764–1890*, New York 2009, s. 3–12; idem, *French Revolutionary Perspectives on Chabanon's 'De la musique' of 1785*, w: idem, *Music and the French Revolution*, Cambridge 1992, s. 211 i następn.

Jak rozumieć muzykę dawną? Interpretacja pojęcia w pismach Avisona, Arteagi i Chabanona

Badacze, którzy zajmują się wymienionymi teoretykami zwykli mocno podkreślać nowatorskie nastawienie ich pism. Mimo to dla nich wszystkich to właśnie muzyka dawna będzie stanowiła trzon analizy. Roz Southey uważa, że traktat Avisona jest w całości mocno zorientowany na muzykę dawną, co, jak komentuje, jest zaskakujące, zważywszy że swoją uwagę kierował Avison ku nowym ideom teoretycznym, takim jak autonomia muzyki, jej oderwanie od prymatu słowa i wartościowania na podstawie jej właściwości imitacyjnych; wreszcie dążność do traktowania muzyki raczej jako sztuki niż nauki. To z kolei pozostaje w zgodzie z przemianami, które później, to jest po okresie klasycyzmu, zaowocują romantyczną ideą muzyki jako sztuki całkowicie i w pełni autonomicznej⁴. Mimo to, jak pisze Southey, Avison powoływał się głównie na Rameau, którego najwyraźniej podziwiał, i Händla, którego dla odmiany niespecjalnie cenił, a także na swego dawnego nauczyciela, Geminianiego, ponadto zaś na Corellego, Marcella, Vivaldiego, Locatellogo i Albertiego⁵. Arteaga, jeden z najznakomitszych krytyków muzycznych swoich czasów, był z kolei gorącym zwolennikiem reformy operowej, którą szeroko opisywał pod hasłami nowego podejścia do relacji akcentu w melodii i w języku naturalnym⁶, zwrócenia uwagi na szczególny typ obrazowości i plastyczności, jaką zapewnia dźwięk, oraz konieczności odwrotu od konwencjonalnej formy opery seria. Ale, jak zauważył już Alessandro Pepoli w liście otwartym do Calzabiego z roku 1788, owa nowoczesność poglądów Arteagi na operę jest w gruncie

4 Por. np. Thomas Grey, *Wagner and the Problematics of „Absolute Music“ in the Nineteenth Century*, w: idem, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*, Cambridge 2007, s. 6–18.

5 Ibidem, s. 88–89, 141.

6 Samo pojęcie języka naturalnego nie było oczywiście używane w XVIII wieku (chodzi tu po prostu o język w rozumieniu filologicznym). Można zakładać, że w swoim rozumieniu zależności między muzyką a językiem, postulatem naturalności i bezpośredniości oraz sentymentalnego typu afektywności w operze, Arteaga bliski był ideom Rousseau, na którego *Devin du village* zresztą się powołuje (zob. w dalszej części tekstu).

rzeczy pozorna, zważywszy że swoje poglądy egzemplifikował on głównie przy pomocy librett Metastasia, na podstawie których trudno byłoby forsować jakiegokolwiek znaczące i fundamentalne zmiany na gruncie poetyki opery seria⁷. Podobnie rzecz ma się z opracowaniami muzycznymi, do których sięga Arteaga i tylko w drodze wyjątku powołuje się na Hassego, Galupiego czy Picciniego, podczas gdy wiele miejsca poświęca kompozytorom Cameraty florenckiej albo Lully'emu. Jeśli zaś chodzi o Chabanona, to w literaturze przedmiotu dobrze jest opisane nowatorstwo jego poglądów estetycznych w zakresie autonomii muzyki i uniezależnienia jej od klasycznych koncepcji mimesis oraz w zakresie ekspresyjnych właściwości muzyki instrumentalnej⁸. Pod względem opracowywanego materiału muzycznego jego analiza nie wykracza jednak poza twórczość Glucka, nie interesuje go np. dorobek kompozytorów operowych i librecistów czasów Ancien Régime, jak Sedaine'a, Philidora, Marmontela lub Grétry'ego. Przy tym równie chętnie odwołuje się Chabanon do Lully'ego i w ogólności do kultury muzycznej czasów Ludwika XIV, do której także trudno byłoby teoretykowi odnosić owe nowatorskie poglądy estetyczne. Zaś w symbolicznym sporze między Rousseau a Rameau, Chabanon zdecydowanie sympatyzuje z poglądami tego drugiego (jakkolwiek odniesienia do Rousseau są także obecne w jego traktacie)⁹.

Przedmiotem szczegółowej analizy w tym artykule będą przede wszystkim opinie dotyczące włoskiej i francuskiej XVII-wiecznej opery w wymienionych traktatach. Warto wszakże zauważyć, że odwołują się one także do licznych źródeł przedbarokowych, gdyż Avison pisze np. o twórczości Tallisa, Palestriny i Johna Bulla; Arteaga zaś, którego tekst ma najbardziej

7 Ellen Lockhart, *Animation, Plasticity, and Music in Italy, 1770-1830*, Oakland 2017, s. 63-65.

8 Zob. O. Frishberg Saloman, *French Revolutionary Perspectives on Chabanon's...*, op. cit., s. 213-214. Badacze ci to Rémy Saisselin, Roger Cotte, Ivo Supičič, Maria Rika Maniates.

9 Zob. Kevin M. Barry, *Autonomous Song: Chabanon and Blake*, w: idem, *Language, Music, and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics, and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge 2009, s. 66-67; O. Frishberg Saloman, *Lacépède, Critical Contemporary od Chabanon: Divergent Perspectives in the Music Treatises of 1785*, w: idem, *Listening Well...*, op. cit., s. 15-16.

historyzujący charakter, o Colinie de Muset, Palestrinie, szeregu kompozytorów franko-flamandzkich, da Vittorii, Moralesie i wielu innych.

Pomiędzy refleksją dotyczącą muzyki przedbarokowej i barokowej istnieje jednak cezura, która stanowi o fundamentalnej różnicy między muzyką dawną (w rozumieniu — antyczną) i dawną (w rozumieniu — wcześniejszą od współczesnej, minioną, ale jednak nowożytną). To rozróżnienie jest niezwykle istotne w kontekście rozważań nad problematyką podejścia do tradycji muzycznej w analizowanych tutaj źródłach. Rzecz jasna, istniała w XVIII wieku oficjalna wykładnia tego światopoglądu. W 1731 roku członkowie Academy of Ancient Music sformułowali propozycję rozumienia pojęcia muzyki dawnej (dosłownie: *ancient music*) jako muzyki powstałej do końca XVI wieku¹⁰. Tworzyła ona zamknięty kanon dzieł kompozytorów uznanych za godnych studiowania, a dyskurs wokół tych dzieł w wielu wypadkach nie wykracza zasadniczo poza konwencjonalne formuły. W przypadku traktatów Avisona, Arteagi i Chabanona kwestia tego rozumienia nie jest już jednak tak przejrzysta.

Avison pojęć „antyczny” (*ancient*) i „antyk” (*antiquity*) używa w odniesieniu po pierwsze do starożytnej kultury grecko-rzymskiej, a po drugie do czasów po średniowieczu, kiedy kultura grecko-rzymska uległa swoistemu „oczyszczeniu”, podczas gdy gotyk pozostaje dla teoretyka wyrazem gustu opartego na mieszaninie elementu antycznego z barbarzyńskim (zob. EME 8, 14, 40–42, 46, 61–63, 65, 85, 89)¹¹. W innym miejscu jednak Avison precyzuje użycie terminu zgodnie z wykładnią Akademii: „[p]rzez

10 Por. Harry Haskell, *The Early Music Revival: A History*, Mineola 1996, s. 9; Stephen Rose, *Plagiarism at the Academy of Ancient Music*, w: *Concepts of Creativity in Seventeenth-Century England*, red. Rebecca Herissone, Alan Howard, Woodbridge 2013, s. 185. Co ciekawe, w pierwotnej wersji dokumentu zamiast słowa „szesnastego”, figurowało „piętnastego”: to znamienne przesunięcie granicy antyczności w kierunku współczesności świadczy o tym, że kanon ów pojmowano jako estetykę mimo wszystko bardzo bliską współczesności.

11 W artykule stosowane będą następujące skróty: EME dla traktatu Avisona, RTMI I, II i III dla traktatu Arteagi oraz OSM/DMC dla traktatów Chabanona. W dalszej części artykułu odniesienia do poszczególnych tomów i stron traktatów będą podawane w tekście ciągłym, bez dodatkowego oznaczania w przypisach. Wszystkie przekłady z języka angielskiego, francuskiego i włoskiego dokonane zostały przez Autorkę.

[kompozytorów] Antycznych rozumie tych, którzy żyli między czasami Palest[r]iny a pojawieniem się nowoczesnych oper [*modern operas*]” (EME 38)¹². Również podział stylów na kościelny, kameralny i teatralny identyfikuje teoretyk jako antyczny (EME 108). Sposób, w jaki ocenia Avison wspomnianych „[kompozytorów] Antycznych”, np. właśnie Palestrinę, jest zresztą ambiwalentny. Jako przykład niech posłuży jeden tylko komentarz, poczyniony przezeń na temat twórczości Carissimiego, Stradelli i Agosta Steffanigo. Avison pisze mianowicie, że jakkolwiek ich twórczość jest stylistycznie podobna do Palestrinowskiej, to pod względem harmonii stoją oni o klasę niżej, a pod względem melodyki o klasę wyżej niż muzyka samego Palestriny (EME 44). W innym miejscu zajmuje mimochodem stanowisko w anachronicznym już sporze o wyższość muzyki antycznej nad nowoczesną, komentując, że powątpiewa w doskonałość oddziaływania tej pierwszej i przypisuje je głównie wartości tekstów greckich (EME 89). Wynika z tego, że Avison przesuwą granicę „dawności” w muzyce jeszcze bliżej współczesności, niż byli to skłonni czynić członkowie Akademii.

U Chabanona, który zresztą w najmniejszym stopniu zajmuje się muzyką dawną *sensu stricto*, pojęcie to pojawia się tylko w zestawieniu i w opozycji do muzyki współczesnej (*musique antique/musique moderne, anciennes/modernes*, DMC 15, 73–74, 189, 199, 210–211, 215, 240, 263, 402, 410) i prawie bez wyjątku w odniesieniu do starożytności grecko-rzymskiej. Pojęcie owo nie ma zatem dla teoretyka aż takiego znaczenia, i choć zdaje się mocno ugruntowane w jego refleksji, to oddziaływanie jego jest słabe, ponieważ dotyczy przede wszystkim bardzo anachronicznego toposu muzyki starożytnej. Nie znaczy to jednak, że dla autora *Observations...* sama koncepcja muzyki dawnej nie ma istotnego znaczenia — wprost przeciwnie, stanowi ona centrum zainteresowań Chabanona.

W pismach Arteagi natomiast pojęcie *antico* odnosi się po pierwsze do muzyki starożytnej (i tak też najczęściej jest używane), po drugie zaś do całej muzyki przed barokiem, tym razem jednak łącznie ze średniowieczem

12 Pisząc o „współczesnych operach” Avison ma zapewne na myśli operę neapolitańską. W innym miejscu swojej pracy wymienia bowiem, jako kompozytorów współczesnej opery Hassego, Porporę, Domèneca Terradellasa i Lampugnianiego (EME 35).

(np. motet, ballata i canzonetta są gatunkami dawnymi, Colin de Muset był muzykiem dawnym, itd.: RTMI I 140, 159, 186).

Dyskurs wokół *dramma per musica*

Istotna debata nad kształtem muzyki toczyła się jednak w XVIII wieku w odniesieniu do literatury muzycznej dopiero co minionej epoki, tj. szeroko pojmowanego baroku (w przypadku Avisona XVII, w przypadku dwóch pozostałych XVII i pierwszej połowy XVIII wieku). Spośród wielu diskutowanych w traktatach przypadków dzieł i kompozytorów przynajmniej dwa zjawiska warte są szczegółowego przybliżenia. Obydwa dotyczą teatru operowego.

Pierwszym z tych zjawisk jest dyskurs wokół wczesnego *dramma per musica*, tj. postulatów kompozytorów Cameraty florenckiej, ale też Monteverdiego, Landiego czy Cavalieriego. Wzmianki na temat wczesnej opery pojawiają się zarówno u Arteagi jak i Chabanona, ale dyskutowane są z diametralnie różnych perspektyw.

Arteaga swoje rozważania nad początkami opery zaczyna od Cavalieriego, którego nazywa „znakomitym muzykiem”, choć uważa zarazem, że cała jego twórczość rozwinięta później szeroko w stylu madrygałowym była wynikiem braku wiedzy i zrozumienia tradycji antycznej (RTMI I, 222–223). Nie interesuje go jednak twórczość religijna Cavalieriego, ale jego *Disperazione di Sileno* [*Fileno* – M.L.] oraz *Satiro* — dzieła około dekadę wcześniejsze niż *Dafne*, które pod względem genologii sytuuje Arteaga wśród *pastorale* i uważa za prekursorskie w stosunku do późniejszych *drammi per musica*. Znacznie mniej uwagi poświęca wątkowi oratorium w twórczości Cavalieriego, choć wzmiankuje *Rappresentazione...*, określając je zresztą również jako *pastorale*.

Mimo wspomnianych błędów stylu Cavalieriego, polegających na nadużywaniu figur (jak „echa, *rovescii*, powtórzenia, przydługie pasaży i inne pospolite sztuczki”, RTMI I, 234), zdaniem Arteagi, aktywność kompozytora doprowadziła do powstania szkoły florenckiej, działającej na rzecz odnowy kultury starożytnej. Jak bowiem zauważa teoretyk, „w rozwoju

sztuk i nauk także i błędy prowadzą niekiedy do prawdy” (RTMI I, 234). Dwukrotnie w *Le rivoluzioni...* Arteaga napisze, że uważa Cavalieriego za muzycznego prekursora *melodramma*, jako gatunku, który wyłonił się z tanecznych *intermezzi* teatralnych. Dopiero za nim mieli podążyc wytyczoną drogą Caccini i Peri (RTMI I, 262; III, 20). W sporze o wynalezienie stylu monodycznego Arteaga przyznaje zatem pierwszeństwo Cavalieriemu¹³.

W ogólności jednak największe zasługi dla wynalezienia opery seria¹⁴ przypisuje Arteaga komuś innemu, tj. Rinucciniemu, którego wprost nazywa „wynalazcą *dramma per musica*” (RTMI III, 15) i uważa za poetę niedowartościowanego we Włoszech „z racji tego, że większą część swego życia spędził [on] we Francji” (RTMI I, 245), a obdarzonego znakomitym słuchem i przenikliwością estetyczną. Opisując sławny spektakl *Euridice* („która miała więcej szczęścia [niż *Dafne* – M.L.]”, RTMI I, 247) Arteaga rozwodzi się szczegółowo nad poetyką libretta, cytuje jego obszernie ustępy i zaznacza, że styl patetyczny na podobnym poziomie uzyskał dopiero sławny Metastasio.

W ogólności bowiem Arteaga uważa, że od czasów Cacciniego i Periego aż do drugiej połowy XVIII wieku gatunek operowy we Włoszech przeżywa nieustanną zapaść i utrzymuje się na nader przeciętnym poziomie (RTMI I, 295–296). Przyczyny tego niskiego poziomu artystycznego opery wymienia Arteaga w ósmym rozdziale swego traktatu. Są nimi: istota „cudownej” tematyki operowej, która, niewsparta treściami religijnymi ani historycznymi, stawała się coraz bardziej absurdalna, brak wybitnych osobowości wśród librecistów i wreszcie sama konstrukcja opery, której

13 Arteaga poświadcza w ten sposób opinię samego Cavalieriego, jakoby to właśnie on był wynalazcą gatunku *dramma per musica*, jakkolwiek warto pamiętać, że pierwszeństwo w stosowaniu monodii akompaniowanej przypisywali sobie także Caccini i Peri. Por. np. N. Pirrotta, *Studies in the Music of Renaissance Theatre*, w: idem, E. Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, przeł. K. Eales, Cambridge 1982, s. 241–245.

14 Arteaga wyraźnie wskazuje na gatunek opera seria, kiedy mówi o wynalezieniu *dramma per musica*. W drugim tomie traktatu napisze, że to przede wszystkim operze seria Florencja zawdzięcza swoją sławę, wymieniając następnie po kolei członków Cameraty. (Oryginał włoski: „Opera seria, si vede, che dee la Città di Firenze il vanto riportarne principalmente”, RTMI II, 262).

brakowało swego rodzaju dramatycznej jedności i która wskutek tego ulegała poetyckiej defragmentacji (RTMI I, 320–329). Jak widać, większość powodów degeneracji gatunku od czasów florenckich po operę neapolitańską dostrzega Arteaga nie w poetyce muzycznej i charakterze spektaklu, ale w tekście. To przekierowanie zainteresowania z muzyki na tekst jest typowe dla hiszpańskiego teoretyka.

Pewne informacje na temat specyfiki stylu monodycznego uzyskujemy natomiast od Chabanona. Ten pisze z kolei na temat *San'Alessio* Landiego, porównując to dzieło do znanej sobie współczesnej francuskiej praktyki operowej:

[o]bserwowałem śpiew włoski bliżej jego źródła, i był on bardziej francuski niż Lulli [! – M.L.]. W 1634 roku Landi skomponował operę, o której pisał kardynał Barberini, a której przedmiotem jest święty Aleksy. Recytatyw jest tu pozbawiony melodii, a arie nieznacznie tylko różnią się od recytatywu, miara jest niestabilna i zmienna, a w tekstach nie ma ani śladu tej prostoty i naiwności, jakie można znaleźć w naszych starych *chansons*. Język włoski zyskał [bowiem] w tym okresie na wdzięku, sile i słodczy (DMC 82–83)¹⁵.

Chabanon również czyni operę okresu florenckiego punktem odniesienia dla poezji Zena i Metastasia i również koncentruje się w swoim opisie zjawiska na dawnych librettach, o których pisze, że ich wadą było obieranie przez twórców naiwnych i baśniowych tematów, konstruowanie poetyckiego wszechświata pełnego zawikłanych intryg, chimer i cudowności, które usprawiedliwiały niejako naiwność poetyki muzycznej (DMC 275–276). W przeciwieństwie do tych krytykowanych twórców całej wcześniejszej praktyki operowej — od jej florenckich początków do współczesności Chabanona — Zeno i Metastasio obracają się, zdaniem teoretyka, wśród

15 Oryginał francuski: „J'ai vu le chant Italien plus près de sa source, plus François encore qu'il ne l'est dans Lulli. En 1634, Landi composa un Opéra dont le Cardinal Barberin avoit fait les paroles, & dont le sujet es *Saint Alexis*. Le récitatif en est sans mélodie, & les airs se distinguent à peine du récitatif, La mesure en est incertaine & changeante, le tour de chant n'a pas même ces graces simples & naïves que l'on trouve dans nos vieilles chansons. La langue Italienne cependant avoit acquis, à cette époque, de la grace, de la force, de la douceur”.

tematów historycznych, poważniejszych a zarazem bardziej wiarygodnych i przekonujących (DMC 276).

Relatywnie niewiele wzmianek pojawia się w traktatach o Monteverdim: pisze o nim tylko Arteaga, umieszczając go pośród innych kompozytorów *musica madrigalesca* (RTMI I, 239) i wspominając dwukrotnie przy okazji *Arianny*, określonej oczywiście jako dzieło Rinucciniego. Arteaga pisze także przy okazji o związku kompozytora z Republiką Wenecką jako późniejszym centrum kultury operowej (RTMI I, 254, 189, 300–310). W innym miejscu teoretyk podkreśla odrębność Monteverdiego od kompozytorów takich jak Ruggiero Giovanelli, Benedetto Ferrari, Tarditi¹⁶ czy Frescobaldi i jego „podążanie śladami Cacciniego i Periego” (RTMI I, 345).

Dyskurs wokół *tragédie lyrique* (Lully)

Drugim przypadkiem, który będzie omawiany w tym tekście, jest postać i muzyka Lully’ego w kontekście opery francuskiej i stylu francuskiego. Jego nazwisko i dzieła zajmują wiele miejsca na kartach wszystkich traktatów. Avison wspomina go w rozbudowanym przypisie, gdzie czyni porównanie między nim, Scarlattim a Händlem. Jest ono bardzo ogólne, ale wynika z niego, że dla Avisona Lully był swego rodzaju synonimem doskonałości muzyki i najbardziej cenionym w swych czasach autorytetem muzycznym (EME 47–48).

Arteaga przywołuje nazwisko Lully’ego podczas opowieści o tym, jak *melodramma* trafił na scenę francuską za pośrednictwem kardynała Mazariniego, który, jak pisze hiszpański teoretyk, pragnął zachować u Króla Słońce młodość ducha (RTMI I, 302), najwyraźniej dzięki zapewnieniu mu szlachetnej rozrywki. Następnie relacjonuje spektakle *Orfeo ed Euridice* autorstwa Aurelego z 1647¹⁷ roku oraz *Ercole amante* w 1660¹⁸ roku, aż

16 Nie jest jasne, czy Arteaga ma na myśli Orazia czy też Paola Tarditiego.

17 W istocie chodzi tu o *Orfeo* Rossiego.

18 Chodzi tu o *Ercole amante* Cavallego, przy czym data wykonania podana przez Arteagę jest błędna (w rzeczywistości 1662 rok).

do powstania instytucjonalnej opery francuskiej (Akademii) w 1669 roku (RTMI I, 302–303). Na temat muzyki Lully’ego oraz jego znaczenia na dworze francuskim Arteaga nie ma tu właściwie ani słowa. W tym samym tomie *Le rivoluzioni...* Lully będzie wszakże wspomniany jeszcze raz, co ciekawe, przy okazji charakterystyki muzyki hiszpańskiej w XVII wieku. Pisze mianowicie Arteaga o tym, że na dworze Karola II Habsburga z okazji jego ślubu z „Marianną z Neoburga”¹⁹ wystawiono kilka oper Lully’ego, „z których pierwsza nosiła tytuł *Armida*” (RTMI I, 311). Sposób, w jaki Arteaga formułuje tę uwagę mógłby sugerować, że teoretyk nie wie o tym znakomitym dziele nic bliższego. Jest to chyba jednak mylne wrażenie, zważywszy, że *Armidę* wspomina teoretyk ponownie w drugim tomie traktatu, przypominając „sławny monolog” jako przykład szczególnie trafnego zastosowania afektu do tekstu (RTMI II, 234)²⁰.

Znacznie szerzej pisze Arteaga o Lullym w drugim tomie swego traktatu. Podkreśla florenckie pochodzenie kompozytora, wskazuje na szybką karierę, jaką zrobił on u boku Ludwika XIV i nakreśla jego obraz jako muzyka, który przeniósł na grunt francuski włoski dorobek sceny operowej i religijnej — w szczególności Carissimiego i Cestiego — podporządkowując go wszakże swemu indywidualnemu idiomowi muzycznemu (RTMI II, 13–14). Co ciekawe, Arteaga przedstawia Lully’ego jako osobistość, która otworzyła dwór królewski we Francji na muzykę włoską, ale też innych narodowości, ściągając do Paryża wielu znamienitych twórców i pozwoliła Ludwikowi na wykreowanie swego wizerunku jako promotora sztuki, co było o tyle korzystne, że w innych swych poczynaniach jako władca nie odnosił on szczególnych sukcesów (RTMI II, 14). Wśród kompozytorów, którzy obracali się na dworze francuskim i wynieśli wiele korzyści naśladowując Lully’ego, wymienia teoretyk Corellego i Rossiego (RTMI II, 17). Pisząc zdawkowo o schyłku jego kariery sugeruje, że padł ofiarą intryg i zazdrości

19 Chodzi tu o Marię Annę von Pfalz-Neuburg; wydarzenie miało miejsce w 1690 roku.

20 Chodzi tu zapewne o monolog *Enfin, il est en ma puissance*, który był uznawany za niedoścignięty wzór stylu także przez Rousseau (*Lettre sur la musique française*, 1753) oraz Rameau (*Observations sur notre instinct pour la musique...*, 1754). Interesującą analizę porównawczą tych dwóch ujęć przedstawia Charles Dill, zob. idem, *Rameau’s Twins*, w: idem, *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton–New Jersey 1998, s. 60–67.

towarzyszących wybitnemu talentowi²¹. Wymienia też kompozytorów, których uznaje za jego naśladowców: Locatellego, Geminianiego i Somisa (RTMI II, 26). Na marginesie należy zauważyć, że Quinault zajmuje w *Le rivoluzioni...* miejsce znacznie jeszcze istotniejsze niż Lully (RTMI II, 54).

Chabanon pisze o Lullym przede wszystkim w opozycji do uwielbianego przez siebie Glucka: zwraca między innymi uwagę na to, że styl muzyki francuskiej ewoluuje w kierunku postępującej subtelności i kunsztownej afektacji (DCM 18). Muzyka Lully'ego staje się zatem dla teoretyka punktem odniesienia dla porównania muzyki dawnej i nowej (operę dawną i nową), a porównanie to wypada zdecydowanie na korzyść nowej (przez którą rozumie Chabanon przede wszystkim twórczość Glucka, ale też Pergolesiego, Picciniego i Hassego). Podstawą tego porównania między muzyką dawną a nową okazuje się w muzyce przede wszystkim rytm, tempo i metrum, a w tekście — prozodia i akcentuacja. Recytatyw jako muzyczny fundament opery nie znajduje w ocenie Chabanona uzasadnienia, gdyż nie realizuje w poprawny sposób założeń melodii (DCM 207). W innym miejscu *De la Musique...* Chabanon wróci do tej refleksji, krytykując lamentacyjny styl Lully'ego: „[w] deklamacji charakterystycznej dla Lully'ego wymawiamy «gloireu», «victoireu», «Atis est trop heureau-eux». W muzyce bardziej nowoczesnej, mimo że obszerniejsza, fraza «si des galans de la ville» skandowana jest za pomocą sekwencji dźwięków o równej [regularnej] wartości” (DCM 211). Przedmiotem tej uwagi jest aria Sangarydy z IV sceny I aktu *Atysa* oparta na diatonicznie opadającym tetrachordzie w d-moll (d-c-B-A) — formule stosowanej już przez Monteverdiego w *Lamento della Ninfa*²². Zabieg ten Chabanonowi jawi się jako bardzo już

21 Ta pochwalna tyrada na cześć Lully'ego, jak wiemy, nie znajduje pokrycia we współczesnych interpretacjach historycznych. Lully z całą pewnością nie promował we Francji muzyki włoskiej ani artystów spoza Francji, a korzyści, jakie Cavalli odniósł z pobytu w Paryżu także wydają się przedmiotem kontrowersji. Por. np. M. Klapser, „*Ercole amante sconosciuto*“. *Reconstructing the Revised Version of Cavalli's Parisian Opera*, w: *Reaching Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, red. E. Rosand, Cambridge 2017.

22 Por. np. R. Kolb, B. Swanson, *Consolation amid Barbarous Misfortune: Barbara Strozzi's „Appresso ai molli argenti” and the Mid-Seventeenth-Century Lament*, w: *Analytic Essays*

anachroniczny. Fraza zacytowana przez teoretyka jako przykład trafnego dopasowania muzyki do frazy językowej pochodzi natomiast z drugiej sceny pierwszego aktu *Le devin du village* Rousseau.

Przedmiotem szczególnej krytyki Chabanona, i to wymierzonej zarówno w Lully'ego jak i w Quinaulta jest kształt *airs* i w ogóle wszelkiego typu lirycznych wstawek w *tragédie lyrique*. Teoretyk uważa, że tego rodzaju „madrygalistyka” zniekształciła ideę muzycznej tragedii francuskiej, dowodząc zarazem, że obydwaj twórcy gatunku operowego nie mieli jasno skryształizowanej jego idei. „Liryczne bzdury”, jak pisze Chabanon, sprawiają absurdalne wrażenie w strukturze dzieła, a fatalny błąd niezrozumienia tego przez kompozytorów barokowych poskutkowało podupadnięciem gatunku i zepchnięciem go do rangi teatru jedynie deklamowanego (DCM 279).

Podobnie jak Arteaga, Chabanon podkreśla ponadto florenckie pochodzenie Lully'ego i zauważa, że idiom muzyki włoskiej, zaszczerpiiony przezeń w Paryżu Francuzi zaczęli traktować jako swój. „Dziwaczny pomysł — komentuje teoretyk — jeśli wziąć pod uwagę, iż śpiew czerpie źródło z języka, że dla nas właśnie włoski wydał się szczególnie odpowiedni” (DCM 82).

Uwagi końcowe

W powyższym tekście omówiono zaledwie dwa wątki dotyczące opery, która — jak powiedziano — stanowiła przedmiot szczególnego zainteresowania teoretyków. Podobnego opracowania na gruncie tych samych traktatów można by dokonać w odniesieniu do muzyki instrumentalnej baroku (omawianej obszernie zwłaszcza przez Arteagę) na przykładzie twórczości Viadany, Corellego, Locatello, Geminianiego, Tartiniego czy Händla. Lista kompozytorów muzyki barokowej, których przywołują Avison, Arteaga i Chabanon jest długa, podobnie jak lista kompozytorów muzyki dawnej (w rozumieniu: renesansowej i wcześniejszej). W traktacie Arteagi jest

on *Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, red. L. Parsons, B. Ravenscroft, Oxford 2018, s. 79–81.

to przede wszystkim opis o charakterze historycznym, jakkolwiek nieopozbawiony elementów krytycznych. W traktacie Chabanona opozycja muzyki dawnej i nowej, zgodnie z tradycją, służy uzasadnianiu idei postępu, jaki dokonuje się w rozwoju muzyki europejskiej, szczególnie francuskiej.

Postęp, o którym mowa, postrzegany jest przez obu teoretyków z dalece posuniętym optymizmem, co może nieco zaskakiwać, zważywszy, że w traktatach przełomu lat 70. i 80. XVIII wieku jako wzór nowoczesności postrzegany jest nadal Metastasio i Gluck (nawiasem mówiąc, nazwisko Mozarta, odnoszącego przecież ówczesnie swe największe sukcesy, nie pojawia się w traktatach w ogóle). Orientacja raczej w kierunku tradycji, niż przyszłości — nawet, gdy mowa rzekomo o muzyce współczesnej — jest główną cechą analizy muzycznej zawartej w analizowanych traktatach teoretyczno-muzycznych. Tradycja ta, jakkolwiek nie zawsze odległa, jest w tej refleksji nieodmiennie ważna i żywa, choć nie zawsze oceniana przychylnie i wskazuje na żywe zainteresowanie swoiście pojmowaną muzyką dawną, nawet jeśli sens tej „dawności” pozostaje wciąż mglisty i niesprecyzowany.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Esteban Arteaga y López, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia 1785, t. 1–3.
 Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London 1785.
 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Observations sur la Musique*, Paris 1779, t. 1.
 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris 1785.

Opracowania

- Kevin M. Barry, *Autonomous Song: Chabanon and Blake*, w: idem, *Language, Music, and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics, and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge 2009.
 Charles Dill, *Rameau's Twins*, w: idem, *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton–New Jersey 1998.
 Pierre Dubois, 'Music... Is Like a Controversion Among the Friends, Where the Few Are of One Mind'. *Charles Avison's Moral Philosophy*, w: *Charles Avison in Context: National*

- and *International Musical Links in Eighteenth-Century North-East England*, red. Roz Southey, Eric Cross, New York 2016.
- Ora Frishberg Saloman, *French Revolutionary Perspectives on Chabanon's 'De la musique' of 1785*, w: idem, *Music and the French Revolution*, Cambridge 1992.
- Ora Frishberg Saloman, *Chabanon and Chastelleux on Music and Language, 1764-73; Divergent Perspectives in the Music Treatises of 1785; Lacépède, Critical Contemporary of Chabanon*, w: idem, *Listening Well: On Beethoven, Berlioz and Other Music Criticism in Paris, Boston, and New York, 1764-1890*, New York 2009.
- Thomas Grey, *Wagner and the Problematics of „Absolute Music“ in the Nineteenth Century*, w: idem, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*, Cambridge 2007.
- Harry Haskell, *The Early Music Revival: A History*, Mineola 1996.
- Michael Klaper, „*Ercole amante sconosciuto*“. *Reconstructing the Revised Version of Cavalli's Parisian Opera*, w: *Revising Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, red. Ellen Rosand, Cambridge 2017.
- Richard Kolb, Barbara Swanson, *Consolation amid Barbarous Misfortune: Barbara Strozzi's „Appresso ai molli argenti“ and the Mid-Seventeenth-Century Lament*, w: *Analytic Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, red. Laurel Parsons, Brenda Ravenscroft, Oxford 2018.
- Ellen Lockhart, *Animation, Plasticity, and Music in Italy, 1770-1839*, Oakland 2017. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, red. Peter Le Huray, James Day, Cambridge 1988.
- Nino Pirrotta, *Studies in the Music of Renaissance Theatre*, w: idem, Elena Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, przeł. Karen Eales, Cambridge 1982.
- Readings in the History of Music in Performance*, red. Jennifer Cross, Bloomington 1982.
- Stephen Rose, *Plagiarism at the Academy of Ancient Music*, w: *Concepts of Creativity in Seventeenth-Century England*, red. Rebecca Herissone, Alan Howard, Woodbridge 2013.
- Roz Southey, *Music-Making in North-East England During the Eighteenth-Century*, New York 2016.

STRESZCZENIE

O recepcji XVII-wiecznej tradycji operowej w traktatach Avisona, Arteagi i Chabanona w świetle idei muzyki dawnej

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule są trzy traktaty muzyczne drugiej połowy XVIII wieku: *Essay on Musical Expression* Charlesa Avisona (London 1753), *De la musique considérée...* Michela Paula Guya de Chabanona (Paris 1785),

ABSTRACT

On the Reception of 17th-Century Opera Tradition in Treatises by Avison, Arteaga and Chabanon in the Light of Idea of Early Music

The subject of the analysis in this article are three musical treatises from the second half of the 18th century: *Essay on Musical Expression* by Charles Avison (London, 1753), *De la musique considérée...*

oraz *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano* Estebana de Arteaga y Lópeza (Venice 1783). Traktaty te rozpatrywane są ze względu na zawarte w nich uwagi krytyczne oraz refleksję nad operą barokową XVII wieku. Szczegółowa analiza dotyczy dwóch specyficznych gatunków: po pierwsze *dramma per musica*, po drugie *tragédie lyrique*. Punktem wyjścia dla rozważań nad miejscem tych dwóch gatunków w refleksji teoretycznej drugiej połowy XVIII wieku jest koncepcja muzyki dawnej i jej rozumienie przez wymienionych autorów.

SŁOWA KLUCZOWE: muzyka dawna, *dramma per musica*, *tragédie lyrique*, Lully, traktat muzyczny

by Michel Paul Guy de Chabanon (Paris, 1785) and *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano* by Esteban de Arteaga y López (Venice, 1783). The treatises are examined with regard to their critical remarks and reflections on 17th-century Baroque opera. The author's detailed the analysis concerns two specific genres: *dramma per musica* and *tragédie lyrique*. The starting point for the discussion about the place of these two genres in the theoretical reflection of the second half of the 18th century is the concept of early music and its understanding by the three authors in question.

KEYWORDS: early music, *dramma per musica*, *tragédie lyrique*, Lully, musical treatise