

Z b i g n i e w   S k o w r o n

## Muzyka w refleksji estetycznej i twórczości Jeana-Jacques’a Rousseau

*Poeta ma tworzyć poezję, kompozytor zaś ma tworzyć muzykę;  
jednak tylko do filozofa należy dobre mówienie o jednej i o drugiej<sup>1</sup>.*

**Słowa kluczowe:** J.-J. Rousseau, W.A. Mozart, estetyka muzyczna, myśl muzyczna Oświecenia, melodia, geneza muzyki, „*Le Devin du village*”, „*Bastien und Bastienne*”

W gronie francuskich filozofów oświeceniowych, zwłaszcza zaś przedstawicieli ich najmłodszego pokolenia skupionych wokół *Encyklopedii*, Jean-Jacques Rousseau był bez wątpienia jedyną postacią parającą się twórczością muzyczną. Pragnąc jednak dotrzeć do sedna tej twórczości, natrafiamy – co wszak nierzadkie w jego przypadku – na znamieny paradoks. Polega on na tym, że Rousseau – w odróżnieniu nie tylko od takich ówczesnych gigantów muzyki jak Jean-Philippe Rameau (1683–1764), któremu w roku 1745 Ludwik XV nadał tytuł *compositeur de la musique de chambre*, lecz również wielu pomniejszych twórców – nie miał za sobą przygotowania profesjonalnego, lecz przyswoił sobie wiedzę muzyczną jako samouk. Był więc w dziedzinie kompozycji amatorem-autodydakta, niezwiązanym z żadną instytucją muzyczną

---

<sup>1</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française, Œuvres complètes*, t. 5: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec, pour ce volume, collaboration de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro, Xavier Bouvier, Marie-Élisabeth Duchez, Jean-Jacques Eigeldinger, Sidney Kleinman, Olivier Pot, Jean Rousset, Pierre Speziali, Jean Starobinski, Charles Wirz et André Wirz, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1995, s. 292 (dalej – OC 5). Fragmenty z *Lettre sur la musique française* w przekładzie autora artykułu.

lub jakąś formą muzycznego – książęcego czy królewskiego – mecenatu. Miał wszakże tę przewagę nad swymi rywalami, że zdobył doświadczenie muzyczne jako słuchacz u źródeł włoskiej muzyki operowej – w Wenecji, gdzie przebywał w charakterze sekretarza tamtejszej ambasady francuskiej, hrabiego de Montaigu, od września 1743 do sierpnia 1744 roku, czemu dał wyraz w znanym fragmencie swych *Wyznań*:

Przywożłem z Paryża panujące w owym kraju uprzedzenie do muzyki włoskiej; ale zarazem otrzymałem od natury wrażliwość, wobec której przesady nie zdołają się ostać. Powziąłem niebawem do tej muzyki namiętność, jaką budzi ona w ludziach zdolnych ją ocenić. Słuchając barkaroli zrozumiałem, że dotąd nie słyszałem śpiewu, a niebawem tak się zapaliłem do opery, iż, zniecierpliwiony zwyczajem paplania, jedzenia i grania w łóżach, gdy ja chciałem tylko słuchać, wymykałem się często towarzystwu szukając miejsca w innej stronie teatru. Tam, sam jeden, zamknięty w łoży, poddawałem się mimo długości widowiska rozkoszy sycenia się nim swobodnie i aż do końca<sup>2</sup>.

Komponowanie – całkiem inaczej niż w przypadku Rameau, nadwornego muzyka króla – nie stanowiło żadną miarą źródła dochodów Rousseau. Owszem, utrzymywał się on z działalności muzycznej, ale było nią tylko... kopiowanie nut, mające wszakże – dzięki jego kaligraficznym talentom – wymiar prawdziwie artystyczny. Niemniej, autor *Nowej Heloizy* próbował swoich sił na polu kompozycji, czego rezultatem stały się m.in. dwa utwory sceniczne – *Les muses galantes* (1745) i niewielkich rozmiarów intermedium *Le devin du village* (1752), które – dzięki sprzyjającym okolicznościom – zdołał zaprezentować przed dworem królewskim 18 października 1752 roku w Fontainebleau, a następnie 1 marca 1753 roku w Operze paryskiej, zyskując uznanie swych słuchaczy.

Historyczne znaczenie tego drugiego intermedium nie wiąże się z jego szczególną wartością muzyczną, jako że utwór ten był w gruncie rzeczy – z punktu widzenia zastosowanych w nim środków warsztatowych – drobiazgiem w porównaniu z okazałymi i jakże licznymi operami Rameau. Nośność *Le devin du village* (*Wróżek wiejski*) polegała przede wszystkim na jego estetycznych założeniach, dokładniej – na zastosowaniu w nim wokalnych środków ekspresji wzorowanych na operach włoskich. Innymi słowy, Rousseau przekroczył w tym utworze granice, w jakich tkwiła ówczesna opera francuska, obwarowana zasadami (konwencjami) dotyczącymi w jednakowej mierze libretta, traktowania tekstu, wreszcie – formy i ekspresji śpiewu. Zarówno pastoralny temat intermedium (historia o dwojgu kochankach i pośredniczącym między nimi wróżbicie wiejskim), podejście do tekstu nieskrępowane regułami wersy-

<sup>2</sup> J.-J. Rousseau, *Wyznania*, przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, t. 2, s. 45–46.

fikacji, a także melodyka oparta na śpiewnych wzorcach włoskich – wszystko to okazało się dla jego ówczesnych odbiorców czymś, co nie miało na gruncie francuskim precedensu.

Ówczesny rezonans *Le devin du village* nie okazałby się może tak silny, gdyby nie okoliczności związane z jego paryskim wystawieniem w 1752 roku. W tym samym bowiem czasie, kiedy intermezzo Rousseau pojawiło się na scenie paryskiej, występowała na niej (od sierpnia 1752 roku do marca 1754 roku) włoska trupa operowa prezentująca utwory z gatunku *opera buffa*, m.in. słynne intermezzo *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego<sup>3</sup>. Już pierwsze wykonanie *La serva padrona*, którym to utworem zainicjowali buffoniści swe występy w paryskiej Operze, wywołało żywe reakcje publiczności i krytyki. Występy okazały się wielkim sukcesem i ukazały tamtejszym słuchaczom nowy, nieznany im wcześniej wymiar twórczości operowej. Rousseau, będąc świadkiem tego niecodziennego wydarzenia artystycznego, które uzmysłowiło Francuzom nowe drogi rozwoju opery, nie omieszczał opisać go w *Wyznaniach*:

Na jakiś czas przed wystawieniem *Wróżka* przybyli do Paryża włoscy śpiewacy *buffo*, którym pozwolono grać na scenie Opery, nie przewidując skutków, jakie to sprowadzi. Mimo że śpiewacy byli bardzo mierni i że orkiestra, wówczas bardzo niedouczone, kaleczyła do woli sztuki, które wystawiali, zadali wszelako operze francuskiej cios, spod którego nigdy nie zdołała się podnieść. Porównanie tych dwóch rodzajów muzyki, słyszanych tego samego dnia, w tym samym teatrze, otworzyło uszy Francuzom. Nie było jednego człowieka, który by mógł ścierpieć rozwlekłość francuskiej muzyki po żywym i energicznym akcencie włoskiej: skoro tylko buffony skończyły, wszystko opuszczało teatr. Okazała się konieczność zmieniania porządku i dawania buffonów na koniec. Wystawiono *Eglé*, *Pygmaliona*, *Sylphe* – nic nie mogło się utrzymać. Jeden *Wiejski wróżek* wytrzymał porównanie i podobał się nawet po *Serva padrona*. [...]

Buffoni zyskali muzyce włoskiej bardzo żarliwych wyznawców. Cały Paryż podzielił się na dwa stronnictwa, bardziej zagorzałe, niż gdyby chodziło o sprawę państwa lub religii. Jedno, potężniejsze, liczniejsze, złożone z możnych, bogaczy i kobiet, popierało muzykę francuską; drugie, bardziej świadome siebie, dumne, pełne entuzjazmu, składało się z prawdziwych znawców, z ludzi talentu, wybitnych artystów. Ta mała garstka zbierała się w Operze, pod łóżką królowej. Drugie stronnictwo wypełniało resztę parteru i sali, ale główne jego ognisko było pod łóżką króla. Oto skąd pochodzą nazwy stronnictw słynne w owym czasie: „kącik króla” i „kącik królowej”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> G.B. Pergolesi – ur. 4 I 1710 w Jesi, wybitny przedstawiciel stylu neapolitańskiego – nie doczekał, niestety, paryskiego sukcesu swego intermezza, bowiem zmarł przedwcześnie (z powodu gruźlicy) w roku 1736 w Pozzuoli k. Neapolu, ponad ćwierć wieku przed prezentacją *La serva padrona* na scenie paryskiej.

<sup>4</sup> J.-J. Rousseau, *Wyznania*, dz. cyt., t. 2, s. 122–123.

Oprócz opisu okoliczności towarzyszących inscenizacji *Le devin du village*, w *Wyznaniach* znalazła się też charakterystyka muzyczna tego intermezza, świadcząca dobitnie o tym, że Rousseau nawiązał do wzorców włoskich:

Częścią utworu, do której najwięcej byłem przywiązany i w której najbardziej oddaliłem się od pospolitej drogi, był recytatyw. Był on akcentowany w sposób zupełnie nowy i szedł zgodnie z tokiem słów. [...] Nie jest przyjęte oklaskiwać w obecności króla; dzięki temu słyszano wszystko – sztuka i autor zyskali na tym. Słyszałem dokoła szepty kobiet, które zdawały mi się piękne jak anioły, a które mówiły między sobą: „To cudowne, urocze! Nie ma jednego tonu, który by nie mówił do serc”. [...] Na chwilę cofnąłem się duchem wstecz, przypomniałem sobie koncert u pana de Treytorrens<sup>5</sup>.

Kiedy układałem swoje intermedium, byłem wewnątrz przesiąknięty wpływem Włochów; oni zrodzili we mnie ten pomysł: nie przewidywałem zgoła, że oni sami pojawią się na scenie tuż obok mego utworu. Gdybym był rabusiem, ileż kradzieży ujawniłoby się wówczas i jak pilnie starano by się je podnieść! Ale nie, próżno by się ktoś silił, nie znaleziono w mojej muzyce najmniejszej reminiscencji; wszystkie moje melodie w zestawieniu z rzekomym oryginałem okazały się tak samo nowe, jak charakter muzyki, którą stworzyłem<sup>6</sup>.

Niewątpliwe nowatorstwo *Le devin du village* nasuwa pytanie o rezonans tego utworu. Historycy muzyki wskazują na jego ówczesną popularność, o czym świadczy znaczna liczba wykonań, jaką nie mógł się w latach 70. XVIII wieku poszczycić nawet Christoph Willibald Gluck, którego opery wkraczały wówczas na scenę paryską<sup>7</sup>. Niezależnie od recepcji i oddziaływania *Le devin du village* w kręgu francuskim, zastanawia fakt, że nawiązał doń sam Wolfgang Amadeusz Mozart w swym młodzieńczym jednoaktowym singspielu *Bastien und Bastienne* (KV 50), skomponowanym przezeń w wieku dwunastu lat w Wiedniu, latem 1768 roku (a więc za życia Rousseau), do przełożonego na język niemiecki libretta wiedeńskiego aktora i tłumacza Friedricha Wilhelma Weiskerna, uzupełnionego przez Johanna Müllera, które powstało w roku 1764. O ile jednak pełne wykorzystanie libretta Rous-

---

<sup>5</sup> Tamże, t. 2, s. 116–117. „Koncert u p. de Treytorrens”, o którym wspomina Rousseau, łączył się z niefortunnym wykonaniem utworu, który zamówił u niego w roku 1730 François Frédéric de Treytorrens – miłośnik muzyki z Lozanny – na jeden z organizowanych przezeń prywatnych koncertów. Wykonanie to nie tylko obnażyło wszystkie braki warsztatowe Rousseau, ale też spowodowało na niego osądzenie o plagiat. Zważywszy zatem na to gorzkie doświadczenie młodzieńcze, Rousseau miał powody do dodatkowej satysfakcji z sukcesu odniesionego – tym razem – w kręgu paryskiej elity kulturalnej.

<sup>6</sup> Tamże, t. 2, s. 122.

<sup>7</sup> Szczegółowe dane na ten temat – zob. W.A. Mozart, *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Band 3: *Bastien und Bastienne*, vorgelegt von Rudolph Angermüller, Bärenreiter, Kassel – Basel – Tours – London 1974, *Vorwort*, s. VII.

seau i potrójnej obsady *Le devin du village* przez Mozarta jest niezaprzeczalnym faktem, o tyle inspirację oryginalną muzyką Rousseau należałoby raczej wykluczyć, bowiem Mozart mógł usłyszeć *Le devin du village* podczas pobytu w Paryżu dopiero w okresie od marca do września 1778 roku, a więc blisko dziesięć lat po skomponowaniu swego singspielu (w korespondencji Mozarta nie zachowały się żadne wzmianki na temat intermezza Rousseau). Inspiracje płynące od Rousseau dotarły do Mozarta drogą pośrednią, za sprawą wykonań *Bastien und Bastienne* z niemieckim tekstem Weiskerna/Müllera i z muzyką praskiego kompozytora – Johanna Baptista Savio. Była to – co ciekawe – wersja pośrednia między utworami Rousseau i Mozarta, oparta na francuskiej parodii *Le devin du village* zatytułowanej *Les amours de Bastien et Bastienne*, autorstwa Marie-Justine-Benoîte Favart – która była też wykonawczynią partii Bastienne – poza tym Charles'a-Simona Favarta i Harny'ego de Guerville'a, wystawionej 26 września 1753 roku w Paryżu przez Comédiens Italiens Ordinaires de Roi. Parodia ta spotkała się z zainteresowaniem wpływowego antreprenera wiedeńskiego – hrabiego Giacomo Durazzo, który zlecił wspomniany już niemiecki jej przekład. W tejże wersji zetknął się z nią Mozart w wykonaniu wiedeńskiej trupy aktorskiej Felixa Bernera podczas jej występów w Salzburgu w latach 1766–1767. Zachęta do napisania opartego na gotowym przekładzie singspielu z własną muzyką 12-letniego Mozarta płynęła, jak się przypuszcza, zarówno od strony ojca kompozytora – Leopolda Mozarta, jak i zaprzyjaźnionego z nim Johanna Andreasa Schachtnera, nadwornego trębacza w Salzburgu o zacięciu literackim, który wprowadził własne uzupełnienia i przeróbki do ostatecznego tekstu *Bastien und Bastienne*. Finałem tej historii było prawykonanie singspielu – prawdopodobnie w październiku 1768 roku – w Wiedniu, w prywatnym teatrze ogrodowym doktora Antona Mesmera, który zasłynął później jako magnetyzer. Na ponowną, publiczną inscenizację dzieło czekało ponad 120 lat. Zainscenizowano je w berlińskim Architektenhaus, z inicjatywy tamtejszego Gesellschaft der Opernfreunde, 2 października 1890 roku.

Pomimo interesującej relacji między *Le devin du village* a Mozartowskim singspielem, trudno ją uznać za rezonans samej muzyki Rousseau. Oddziaływanie to można dostrzec wyraźniej – po pierwsze – w twórczości Christoph'a Willibalda Glucka, który gruntownie zreformował operę francuską, zyskując aprobatę Rousseau, po drugie zaś – w dziełach scenicznych André Modeste'a Grétry'ego, który z kolei wprowadził operę francuską na grunt romantyzmu. Rousseau wszakże jako pierwszy udowodnił Francuzom, że można przełamać retoryczny patos tragedii lirycznej w ujęciu Lully'ego poprzez swobodniejsze, naturalne podejście do tekstu na wzór włoski, a jego niepozorne intermezzo okazało się silnym impulsem, który zachwiał z pozoru niewzruszonym gmachem francuskiej tradycji operowej i skierował ją na nowe tory.

*Le devin du village* jawi się jako pierwsze ogniwo sekwencji zdarzeń, które poruszyły ówczesne francuskie środowisko muzyczne, na czele z postacią numer jeden na gruncie tamtejszej twórczości operowej, którą był Jean-Philippe Rameau, bezpośredni spadkobierca wielkiej tradycji Jeana-Baptiste'a Lully'ego (1632–1687) i jego librecisty – Philippe'a Quinaulta (1635–1688). Drugim ogniwem w tym ciągu zdarzeń stał się prowokacyjny tekst Rousseau zatytułowany *Lettre sur la musique française*, opublikowany w Paryżu w roku 1753, zawierający bezprzykładną krytykę francuskiej tradycji operowej.

Intelektualny atak, jaki Rousseau przypuścił w swym tekście na tę *sui generis* narodową świętość, miał u swych podstaw zarówno przesłanki natury muzycznej, jak i filozoficznej. Te ostatnie wiązały się z pionierskim na owe czasy podejściem Rousseau do języka jako narzędzia komunikowania, pojętego – rzecz można – w sensie strukturalnym, a zatem we wzajemnym powiązaniu aspektów brzmieniowych (w warstwie fonemów) z aspektami ekspresyjnymi (w warstwie wypowiedzi, w tym przypadku – w tekście operowego libretta).

Lektura *Listu o muzyce francuskiej* prowadzi do wniosku, że jego autor świadomie „przerysował” sprawę opery francuskiej (by nie rzec – swą wymierzoną w nią obrazoburczą tezę) w punkcie wyjścia, pragnąc wskazać nie tyle na niestosowność języka francuskiego do poezji i muzyki, ile na jego słabe strony w operze – zarówno z perspektywy czystego brzmienia, jak i umuzycznienia tekstu, przede wszystkim zaś w związku z dramaturgią i ekspresją (ładunkiem emocjonalnym) poszczególnych scen. Jakości te powinny były – zdaniem Rousseau – przyświecać francuskim twórcom, którzy jednak, jak to wykazał w puencie kończącej *Lettre*, nie potrafili w dostatecznym stopniu wydobyć, nawet z mistrzowskiego tekstu, jego potencjału uczuciowego właśnie w powiązaniu z muzyką.

Sądzę – konkludował Rousseau – że pokazałem, iż nie ma ani miary, ani melodii w muzyce francuskiej, ponieważ język nie jest do niej zdalny (*la langue n'en est pas susceptible*); że śpiew francuski jest jedynie ciągłym ujadaniem (*n'est qu'un aboyement*), nieznośnym dla każdego nieuprzedzonego ucha; że harmonia tego śpiewu jest prymitywna, bez wyrazu, i wykazuje jedynie szkolne dłużyzny; że arie francuskie nie są wcale ariami, że francuski recytatyw nie jest wcale recytatywem. Z czego wnoszę, że Francuzi nie mają muzyki i nie mogą jej mieć, a jeśli kiedykolwiek będą jakąś mieli, to tym gorzej dla nich<sup>8</sup>.

Pomimo druzgocącego wniosku, grożącego Rousseau poważnymi represjami, o czym wspominał w *Wyznaniach*<sup>9</sup>, ów prowokacyjny tekst zawierał

<sup>8</sup> OC 5, s. 328.

<sup>9</sup> „Na dworze – pisał – wahano się wręcz między Bastylią a wygnaniem; dekret uwięzienia już miał być wydany, gdyby pan de Voyer nie był zwrócił uwagi na śmieszność tej represji.



także wątki konstruktywne. Obok bowiem krytyki francuskiej tradycji operowej, brzmieniowej (rzec można – fonetycznej) strony języka francuskiego oraz głównych współczynników opery, takich jak np. recytatyw<sup>10</sup>, *List o muzyce francuskiej* był *de facto* apologią ówczesnej opery włoskiej. Rousseau wykazał krok po kroku jej wyższość, nade wszystko od strony ekspresyjnej, wskazując na kluczową rolę melodii jako głównego nośnika muzycznego wyrazu.

Polemiczny ton w podejściu Rousseau do opery francuskiej miał precedensy w przeszłości, w związku ze sporem wokół rodzimej i włoskiej twórczości, jaki toczyli François Ragueneau i Jean Lecerf de la Vieville. O ile jednak ten dawny spór wyrastał z tradycji klasycystycznej, jako że wiązał się z zasadą imitowania natury, z umiarkowanym wyrazem uczuć ujętych w artystyczne konwencje oraz z klarownym ujęciem formy, o tyle Rousseau oparł się na nowym kryterium – na ekspresji uczuć i „mowie serca” nieskrępowanej regułami poetyki. Jak pisałem wcześniej – „są to już wartości kultury preromantycznej, w której sfera emocji zaczyna stopniowo przeważać nad porządkiem racjonalnym, a sztywność i konwencjonalność reguł zostaje poddana kreatywnej sile wyobraźni”<sup>11</sup>.

Pisząc o muzyce, która ma „poruszać, naśladować, podobać się i dostarczać sercu najłagodniejszych wrażeń harmonii i śpiewu”<sup>12</sup>, odwołuje się Rousseau właśnie do muzyki włoskiej. Nie tylko jednak właściwa jej ekspresja jest kryterium wartościującym; obok niej wskazuje Rousseau na znaczenie samego języka jako brzmieniowego podłoża śpiewu, a zarazem jako nośnika ekspresji.

---

Kiedy powiem, iż ta broszura zapobiegła może przewrotowi w państwie, może to ktoś uważać za szaleństwo. Jest to wszelako bardzo rzeczywista prawda, którą cały Paryż może jeszcze potwierdzić, wobec tego iż upłynęło nie więcej niż piętnaście lat od czasu tego osobliwego zdarzenia”, *Wyznania*, dz. cyt., t. 2, s. 122–123.

<sup>10</sup> Swoistą „próbkę” krytycznego podejścia Rousseau do opery francuskiej stanowi następujący fragment *Lettre sur la musique française*: „Rozwlekły charakter języka, mała elastyczność naszych głosów i lamentujący ton, który niezmiennie króluje w naszej operze, nadaje niemal wszystkim francuskim monologom wolne tempo, i ponieważ metrum nie daje się odczuć ani w śpiewie, ani w basie, ani w akompaniamencie, nic nie jest tak monotonne, tak rozciągnięte, tak nużące, jak owe piękne monologi, które wszyscy podziwiają ziewając; chciałyby one być smutne, a są nudne, chciałyby poruszać serce, a tylko rażą uszy” (*OC 5*, s. 317). W końcowej części *Listu* Rousseau przeprowadził szczegółową analizę monologu Armidy *Enfin, il est en ma puissance* ze słynnej opery Jeana-Baptiste'a Lully'ego nazwanej imieniem tej bohaterki (*Armide*, 1686, libretto – Philippe Quinault), w którym to recytatywie dostrzegł nieadekwatność środków muzycznych do wielkiego napięcia emocjonalnego analizowanej sceny; jest to konkretny argument wspierający jego tezę o muzycznej niedoskonałości oper francuskich.

<sup>11</sup> Z. Skowron, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 157.

<sup>12</sup> J.-J. Rousseau, *Wyznania*, dz. cyt., t. 2, s. 297.

Otóż – stwierdza – jeśli istnieje w Europie język odpowiedni dla muzyki, to jest nim z pewnością włoski; język ten bowiem jest łagodny (*douce*), dźwięczny (*sonore*), harmonijny i akcentowany bardziej niż jakikolwiek inny, te zaś cztery jakości są właśnie najodpowiedniejsze dla śpiewu.

Jest on łagodny, gdyż artykulacje są w nim niezbyt złożone, tak iż zbitki spółgłosek są rzadkie i pozbawione twardości, a duża liczba sylab składających się tylko z samogłosek sprawia, że częste elizje czynią wymowę płynniejszą. Jest dźwięczny, gdyż większość samogłosek jest donośna, nie ma w nim złożonych dyftongów, niewiele jest lub nie ma w ogóle samogłosek nosowych, natomiast nieliczne i łatwe artykulacje wyróżniają lepiej dźwięk sylab, który staje się wyraźniejszy i pełniejszy. Pod względem harmonii [...] zaleta języka włoskiego jest oczywista, trzeba bowiem zauważyć, że to, co czyni język harmonijnym i prawdziwie obrazującym (*pictoresque*), zależy mniej od prawdziwej siły tych pojęć niż od dystansu między łagodnością i siłą dźwięków, jakie ów język stosuje [...]<sup>13</sup>.

W *Liście o muzyce francuskiej* zarysowało się, w związku z jej krytyką, oryginalne stanowisko estetyczne Rousseau: jego wizja współczynników opery, na które można patrzeć z szerszej perspektywy, już bez ścisłego związku z gatunkiem operowym, jako na szeroko pojęte wyznaczniki muzyki. Na pierwszym miejscu należy wśród nich wymienić melodię, którą pojmował on jako główny środek muzycznej ekspresji, dokładniej – jako nośnik wyrażanych uczuć. Rousseau był przekonany, że to melodia, a nie – jak twierdził Jean-Philippe Rameau – harmonia, jest głównym elementem muzyki. W takim stanowisku starło się przekonanie o decydującym znaczeniu uczucia, którego spontanicznym wyrazem miała być melodia, z ujęciem muzyki jako sztuki poddanej rozumowi, poprzez system reguł, którymi – na wzór matematyki – miała się rządzić harmonia. Sentymentalizm Rousseau, który można uznać za projekcję jego wizji kultury, został najwyraźniej skonfrontowany z racjonalizmem i empiryzmem jego szacownego rywala – Rameau, który w swym *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) położył podwaliny nowożytnej teorii harmonii i kontrapunktu.

Harmonia – stwierdzał Rousseau – mająca swą zasadę w naturze, jest ta sama dla wszystkich narodów lub też, jeśli wykazuje ona jakieś różnice, wynikają one z różnic w melodii. Z samej zatem m e l o d i i [podkr. Z.S.] należy wydobyć szczególny charakter jakiejś muzyki narodowej, tym bardziej, że zważywszy na to, iż ów charakter dany jest zasadniczo przez język, śpiew we właściwym znaczeniu powinien odczuć jego wielki wpływ<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Tamże. Wymienione w tym fragmencie właściwości języka włoskiego związane z jego stroną brzmieniową ilustruje Rousseau dwoma fragmentami z *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa (ks. XIV, strofa XXV i ks. IV, strofa III), w których wskazuje na mistrzowską instrumentację zgłoskową o dwojakim efekcie. O ile bowiem przewaga głosek „l” w pierwszej strofie stwarza wrażenie łagodnej harmonii, o tyle przewaga głosek „r” w strofie drugiej nadaje ekspresji ostrość, niepozbawioną jednak dźwięczności.

<sup>14</sup> OC 5, s. 292.



Rozważania wokół melodii są głównym motywem przewodnim muzycznej refleksji Rousseau. Jego wizja melodii stanowi – w świetle poszczególnych pism, w których jest o niej mowa – prawdziwą strukturę, której elementy mają znaczenie wykraczające poza „materiałową” stronę muzyki w kierunku jakości i wartości estetycznych sztuki dźwięków, a także – co trzeba podkreślić – w stronę antropologii.

W *Liście o muzyce francuskiej* punktem odniesienia dla uwag o melodii jest jej – jak już wspomniałem – wzorzec włoski, dokładniej – melodyka włoskich oper powiązana ściśle z brzmieniem języka. Dostrzega w niej Rousseau trzy właściwości: łagodność, śmiałość modulacji i precyzję taktu. Cechy te pozwalają – jego zdaniem – uzyskać znaczną skalę ekspresji w porównaniu z możliwościami, jakie stwarzał „scholastyczny” warsztat kompozytorski twórców francuskich. W melodyce francuskich oper dostrzega natomiast Rousseau „rodzaj modulowanej monodii (*plain-chant modulée*), która nie ma w sobie niczego przyjemnego, a podoba się tylko za sprawą arbitralnych ozdobników, i to tylko tym, którzy zgodni są uznać ją za piękną”<sup>15</sup>.

Warto zaznaczyć, że uwagi o idealnym wzorcu melodii nie są zawieszono w próżni, lecz odwołują się do przykładów znanych Rousseau z autopsji (jako wzór pięknej melodii wskazuje on m.in. duet z I aktu *La serva padrona* Pergolesiego – *Lo conosco a quegl'occhietti*<sup>16</sup>). W tym kontekście wyłania się rozwijana później szczegółowo koncepcja „jedności melodii” (*unité de mélodie*), zakładająca jednolity charakter wyrazowy dzieła operowego, innymi słowy – jego spójny styl melodyczny, który dostrzegał Rousseau tylko u kompozytorów włoskich, postulując otwarcie, by sięgnęli po to rozwiązanie także twórcy francuscy:

Sądziłem – pisał – że należało poświęcić nieco miejsca regule tak istotnej jak jedność melodii; regule, o której żaden teoretyk, o ile mi wiadomo, nie mówił do dzisiaj i którą sami tylko [podkr. Z.S.] kompozytorzy włoscy odczuwali i praktykowali, nie wątpiąc – być może – w jej istnienie; regule, od której zależy łagodność śpiewu, siła ekspresji i niemal cały urok dobrej muzyki<sup>17</sup>.

\*\*\*

W *Liście o muzyce francuskiej*, oprócz uwydatnienia roli melodii jako głównego czynnika ekspresji, daje o sobie znać wyeksponowanie języka nie tylko

<sup>15</sup> OC 5, s. 302.

<sup>16</sup> Podobnych wzorów dostarczali mu inni Włosi: neapolitańczyk Nicola Porpora i weneccjanin – Baldassare Galuppi i Gioacchino Cocchi, a także działający początkowo w Palermo i Neapolu David Perez, jak też Hiszpan – Domingo Terradellas.

<sup>17</sup> OC 5, s. 311.

jako podłoża muzycznego wyrazu w twórczości operowej, lecz również jako źródła charakteru muzyki. Podejście Rousseau do sztuki dźwięków od strony językowej nadaje jego myśli – zarówno na tle estetycznej refleksji nad muzyką, jak i na szerszym tle idei filozoficznych XVIII wieku – charakter wyjątkowy, poprzez ujęcie muzyki w perspektywie antropologicznej, tj. w głębokim związku z aktywnością człowieka, przy czym związek ten ujmuje Rousseau dwutorowo: w perspektywie historycznej (ewolucyjnej) oraz w sensie *hic et nunc* jego czasów. I choć jego rozważania wokół języka wpisują się w kontekst teoretyczno-estetycznej refleksji muzycznej XVIII wieku, trudno jest nie dostrzec ich prekursorskiej wymowy, która zapowiada już kluczowe wątki myśli muzycznej romantyzmu, na czele z ideą muzyki narodowej.

Wszelka muzyka narodowa – pisał Rousseau kilka dziesięcioleci przed Herderem – wywodzi swój zasadniczy charakter z języka, na którym się opiera, i powinienem dodać, że głównie prozodia języka tworzy ten charakter<sup>18</sup>.

O tym, jak bardzo zaprzętały uwagę Rousseau powiązania języka z muzyką, świadczy fakt, że wątki jego refleksji na ten temat pojawiały się w postaci szkicowej w różnych źródłach<sup>19</sup>, po czym zostały scalone w głównej rozprawie na ten temat, noszącej tytuł *Szkic o pochodzeniu języków, w którym mowa jest o melodii i naśladowaniu muzycznym (Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale)*, ukończony w roku 1761, a opublikowany pośmiertnie w roku 1781.

Skojarzenie rozważań o genezie języka z zagadnieniami melodii – prawdziwego leitmotivu refleksji muzyczno-estetycznej Rousseau – świadczy o jego wybitnie nowatorskim podejściu do problemu, który zaprzętał uwagę teoretyków muzyki od czasów pitagorejskich. Stawiając pytanie o pochodzenie muzyki i udzielając na nie odpowiedzi, pozostawił Rousseau daleko za sobą teorie spekulatywne i metafizyczne, skupiając się – w duchu oświeceniowym – na muzyce jako przejawie aktywności człowieka, i pojmując sztukę dźwięków jako narzędzie międzyludzkiej komunikacji równorzędne z medium, jakie stanowi język. Pomimo swego hipotetycznego charakteru, geneza muzyki w ujęciu Rousseau stanowi konstrukcję intelektualną, która nadal zachowuje atrakcyjność poznawczą, właśnie dzięki swemu antropologicznemu ujęciu.

---

<sup>18</sup> OC 5, s. 294.

<sup>19</sup> Pierwszym z nich był *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi)*, gdzie znalazł się fragment wykreślony następnie jako zbyt długi i odległy od głównego tematu, wykorzystany później właśnie w *Szkicu o pochodzeniu języków*. Z innego tekstu – *Du principe de la mélodie ou réponse aux erreurs sur la musique* – wykorzystał Rousseau centralną część, którą rozwinął i umieścił jako rozdziały XII–XIX *Szkicu*.

W *Szkicu o pochodzeniu języków* już na pierwszy rzut oka zaznacza się dysproporcja między rozdziałami poświęconymi kwestiom językowym i zagadnieniom muzycznym, na co zwrócił uwagę jeden z najwybitniejszych komentatorów myśli Rousseau – Jacques Derrida, pisząc:

Tematem jedenastu pierwszych rozdziałów jest geneza i zwyrodnienie języka, stosunki między mową i pismem, różnica w powstawaniu języków Północy i języków Południa [...]. Rozdziały traktujące o muzyce, jej pojawieniu się i upadku, pomieszczone są między rozdziałem XII, *Pochodzenie muzyki i jej odniesienia*, a rozdziałem XIX, *Jak muzyka uległa zwyrodnieniu*. Gdyby przyjąć, że główną troską *Essai* jest przeznaczenie muzyki, należy wyjaśnić to, że rozdziały, które bezpośrednio jej dotyczą, zajmują zaledwie trzecią część dzieła [...] i że w innych miejscach nie ma o niej mowy<sup>20</sup>.

Mimo tej dysproporcji, ciężar gatunkowy rozważań nad muzyką bynajmniej nie ustępuje wadze dociekań nad językiem (mową). Obydwie te sfery łączy ścisły związek, a jego istotą jest potrzeba porozumiewania się ludzi, z której rodzi się zarówno przekaz czysto werbalny, jak i emocjonalny.

Z mowy – pisał Rousseau – płynie wrażenie przedłużone, działające po kilkakroć, toteż wzrusza ono w zupełnie inny sposób niż obecność samego przedmiotu, na który starczy rzucić okiem, żeby wszystko zobaczyć. [...] Namiętności mają swoje gesty, ale mają również swoje tony. Owe tony, które przyprawiają nas o drżenie i którym nie może umknąć nasz organ, wnikają w sam środek serca, wnoszą do niego mimo naszej woli wzruszenia, które je wywołały i sprawiają, że czujemy to, co słyszymy. Stąd wniosek, że znaki zmysłowe czynią dokładniejszym naśladowanie, ale że nasze zainteresowanie lepiej pobudzają dźwięki.

Wszystko to pozwala mi sądzić, że gdybyśmy nigdy nie mieli innych potrzeb niż fizyczne, mogliśmy z powodzeniem nigdy nie mówić i znakomicie się porozumiewać językiem samego gestu<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przełożył Bogdan Banasiak, KR, Warszawa 1999, s. 263. Cyt. za: B. Banasiak: *Szkic o „Szkicu” Rousseau*, w: J.-J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył B. Banasiak, Aureus, Kraków 2001, s. 12–13. Tytuły pozostałych rozdziałów poświęconych muzyce przedstawiają się następująco: XII – *O pochodzeniu muzyki i jej związkach*, XIII – *O melodii*, XIV – *O harmonii*, XV – *O tym, że nasze najwyższe wrażenia działają często poprzez doznania moralne*, XVI – *O fałszywym podobieństwie między barwami a dźwiękami*, XVII – *O błędzie muzyków szkodzącym ich sztuce*, XVIII – *O tym, że system muzyczny Greków nie ma żadnego związku z naszym*. Por. J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków, w której jest mowa o melodii i naśladowaniu muzycznym*, przełożył Andrzej Siemek, w: Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński (red.): *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997, s. 267–300. Wersja oryginalna – OC 5, s. 375–429.

<sup>21</sup> J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków...*, dz. cyt., s. 269; OC 5, s. 377–378.

Namiętności były – zdaniem Rousseau – pierwszym impulsem do powstania języków. Wyrażając takie stanowisko, polemizował on z innymi autorami, którzy upatrywali źródła języka – jak Étienne Bonnot de Condillac w *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1749)<sup>22</sup> – w życiowych potrzebach, czy – jak matematyk i uczeń Newtona, Pierre-Louis Moreau de Maupertuis w *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots* (1752) – w rozumowaniu. Rousseau natomiast dostrzegał owe źródła przede wszystkim w emocjonalnych i moralnych potrzebach człowieka.

Gdy trzeba – pisał – poruszyć młode serce, odeprzeć niegodnego napastnika, natura dyktuje tony, krzyki, skargi. Oto jak powstały najstarsze słowa, oto dlaczego pierwsze języki były śpiewne i namiętne, zanim stały się proste i metodyczne. [...] Pierwszymi bodźcami, które skłoniły człowieka do mówienia, były namiętności<sup>23</sup>.

W swej wizji prajęzyka odpowiadającego pierwotnemu stadium rozwoju ludzkości akcentuje Rousseau funkcję ekspresywną. Z nią też łączy aktywność muzyczną, która w owej prehistorycznej fazie była ściśle zespolona z językiem jako narzędziem komunikowania, a zatem z jego funkcją pragmatyczną. Dopiero w trakcie długiego rozwoju, w którym język ulegał powolnej racjonalizacji, tracąc jednocześnie swój spontaniczny charakter, muzyka – pojęta jako śpiew – wyodrębniła się z owego prajęzyka jako – rzecz można – „wyspecjalizowana” domena naturalnej ekspresji.

Język zmienia swój charakter w miarę jak rosną potrzeby, jak gmatwiają się sprawy między ludźmi, jak szerzy się wiedza: zaczyna być bardziej wyważony i mniej oddany namiętnościom, zastępuje uczucia myślą, przemawia już nie do serca, ale do rozumu. [...] Rozwój taki wydaje mi się rzeczą całkiem naturalną<sup>24</sup>.

Na pierwotnym etapie dziejów ludzkości źródła muzyki tkwiły w języku, dokładniej – w takich elementach jego prozodii, jak intonacja i iloczas. W antropologicznej wizji Rousseau język człowieka pierwotnego był spontaniczną mową uczuć i dopiero rozwój cywilizacyjny przyczynił się do rozdzie-

---

<sup>22</sup> Zob. É.B. de Condillac, *O pochodzeniu poznania ludzkiego*, przeł. Kazimierz Brończyk, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1952.

<sup>23</sup> J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków...*, dz. cyt., s. 271; *OC* 5, s. 380–381. Podobne stanowisko reprezentował César Chesneau de Marsais (1676–1756), wybitny gramatyk i filozof francuski, autor *Traité de tropes* (1730) – pierwszej syntezy głównych problemów retoryki. Jego dzieło, podejmujące również zagadnienia semantyki leksykalnej, zwróciło nań uwagę d'Alemberta, który zaangażował de Marsais'go do pisania haseł o filozofii i języku dla *Encyklopedii*.

<sup>24</sup> J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków...*, dz. cyt., s. 273; *OC* 5, s. 384.

lenia aktywności językowej i aktywności czysto muzycznej, którą ucieleśniała melodia.

Pierwsze opowieści, pierwsze oracje i pierwsze prawa były wierszem: poezja została wynaleziona wcześniej niż proza, i tak musiało być, ponieważ namiętności przemówiły wcześniej niż rozum. Podobnie rzecz się miała z muzyką: nie istniała początkowo żadna muzyka prócz melodii, żadna melodia prócz różnych tonów mowy; intonacja tworzyła śpiew, iloczias tworzył tempo – mówiono zarówno tonem i rytmem, jak artykulacją i samym głosem<sup>25</sup>.

O tym, że sfera uczuć tkwiła u źródeł owego pierwotnego, umuzycznionego języka, wspominał Rousseau w innym miejscu swego *Szkiu*:

Wraz z pierwszymi głosami – stwierdza – powstawały pierwsze artykulacje albo pierwsze tony, zależnie od rodzaju namiętności, która dyktowała jedno albo drugie. [...] Rytm i tony rodzą się więc razem z sylabami: namiętność każe mówić wszystkim organom i zdobi głos całą ich mocą, a przeto wiersz, śpiew i mowa mają wspólne pochodzenie [podkr. Z.S.]<sup>26</sup>.

Oprócz zagadnień łączących się z językową genezą muzyki na szczególną uwagę zasługuje w opisywanym tutaj *Szkiu* ujęcie melodii. Rousseau pojmuje ją wprawdzie jako element czysto muzyczny, będący nośnikiem uczuć, jednak rozpatruje ją również przez pryzmat teorii naśladowania, dostrzegając w niej środek analogiczny do rysunku w malarstwie.

Tak jak malarstwo nie jest sztuką łączenia barw w sposób przyjemny dla oka, muzyka nie jest sztuką łączenia dźwięków w sposób przyjemny dla ucha. Gdyby szło tylko o to, jedno i drugie wchodziłoby w skład nauk przyrodniczych, a nie sztuk pięknych. Właśnie naśladowanie podnosi je do tej rangi. Co zaś czyni z malarstwa sztukę naśladowania? Rysunek. Co czyni taką sztukę z muzyki? Melodia<sup>27</sup>.

Trzeba jednak podkreślić, że imitująca rola melodii nie jest pojęta w bezpośrednim odniesieniu do świata natury czy – szerzej – otaczającej rzeczywistości. Tym, co w ujęciu Rousseau wyznacza różnicę pomiędzy odmalowywaniem otaczającego świata w myśl założeń wcześniejszej epoki, które tak doskonale urzeczywistnił m.in. François Couperin (1668–1733), zwany „le Grand”, jest przedmiot naśladowania, a więc szeroki zakres uczuć i namiętności. Patrząc na tę kwestię z perspektywy rodzącej się epoki romantyzmu, można by powiedzieć, że naśladowanie uczuć zamienia się w ujęciu Rousseau w ich sze-

<sup>25</sup> Tamże, s. 289; *OC 5*, s. 410–411.

<sup>26</sup> Tamże; *OC 5*, s. 410.

<sup>27</sup> Tamże, s. 292; *OC 5*, s. 414.

roko pojętą, pełną odcieni, a nawet dramatycznych napięć, ekspresję, choć termin ten nie pada jeszcze u niego *expressis verbis*.

Rozdziały *Szkicu* poświęcone muzyce – jak już pisałem – układają się w rozumowanie, które ma uzasadnić główną tezę o primacie melodii nad harmonią. Perspektywa historyczna, sytuująca melodię u źródeł muzycznej aktywności człowieka, ustępuje perspektywie porównawczej, przy czym punktem odniesienia do rozważań nad estetyczną funkcją melodii staje się malarstwo. Odwołując się do tego porównania, dostrzega Rousseau analogiczny dla dualizmu melodii i harmonii dualizm barwy i rysunku. Wyraża przy tym pogląd, że o sile ekspresji malarskiej decyduje nie barwa, lecz właśnie rysunek<sup>28</sup>.

Tak jak uczucia, które wzbudza w nas malarstwo, nie wynikają z barw, wpływ, jaki ma na nasze dusze muzyka, nie bierze się z dźwięków. Piękne, dobrze cieniowane barwy cieszą oko, lecz owa przyjemność jest czystym doznaniem zmysłowym. Dopiero rysunek, naśladowanie daje tym barwom życie i duszę: to namiętności, które wyrażają, poruszają nasze; to przedmioty, które przedstawiają, wywierają na nas wpływ. Zainteresowanie i uczucia nie zależą od barw; kontury na wzruszającym nas obrazie wzruszają nas także na rycinie: lecz wymażcie te kontury z obrazu, a barwy będą niczym.

Melodia jest w muzyce właśnie tym, czym rysunek w malarstwie: ona znaczy kontury i kształty, których jeno barwami są dźwięki i ich zestroje<sup>29</sup>.

Mimetyzm, w postaci nadanej mu przez Rousseau, wiąże się przede wszystkim z uczuciami, zakłada więc zapośredniczenie znacznie subtelniejsze niż to, które wyznacza klasyczna doktryna *imitazione della natura*. O tym, że emocjonalne działanie muzyki i oddawanie w niej wzruszeń kojarzył jednak Rousseau z obrazami szeroko pojętej natury, świadczy następujący fragment *Szkicu o pochodzeniu języków*:

Sztuka muzyka [kompozytora – Z.S.] polega na zastąpieniu obojętnego obrazu przedmiotu obrazem wzruszeń, jakie jego obecność wywołuje w sercu patrzącego. Muzyk nie tylko będzie umiał wzburzyć morze, wzniecić płomień pożaru, toczyć wody strumieni, oddać szum deszczu i przepelnionych potoków, ale odmaluje też grozę strasznego pustkowia, posępne mury podziemnego lochu, uciszy burzę, uspokoi i rozpogodzi przestworze, wydobędzie z orkiestry nową świeżość dla lasów i łąk. Nie przedstawi tego bezpośrednio, lecz obudzi w duszy te same uczucia, których doświadczamy widząc owe zjawiska<sup>30</sup>.

W świetle rozważań Rousseau o naśladowaniu w muzyce uczuć, wielce oryginalna, przywodząca na myśl współczesną semiotykę muzyczną, wydaje się jego koncepcja „muzycznych znaków” – figur dźwiękowych, których zna-

<sup>28</sup> Zob. Z. Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, dz. cyt.

<sup>29</sup> J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków...*, dz. cyt., s. 290–291; *OC* 5, s. 412–413.

<sup>30</sup> Tamże, s. 296; *OC* 5, s. 422.



czenie odsyła do zakresu jakości emocjonalnych. „Dźwięki w melodii działają na nas nie tylko jako dźwięki, lecz jako znaki [podkr. Z.S.] naszych afektów, naszych uczuć; dzięki temu właśnie wywołują w nas wzruszenia, które wyrażają i których obraz w nich rozpoznajemy”<sup>31</sup>. Jakkolwiek koncept ten można odnieść do barokowej teorii konwencjonalnych figur retorycznych, to jednak u Rousseau wykazuje on znacznie bardziej spontaniczny charakter, właśnie poprzez swój związek z „mową serca”.

W tym kontekście powraca na kartach *Szkiu* jeden z głównych wątków ówczesnej francuskiej refleksji nad muzyką, łączący się z pytaniem o jej główny element. W odróżnieniu od swego rywala – Jeana-Philippe'a Rameau, autora *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), który widział w harmonii generującą zasadę muzyki wywiedzioną z podstaw empirycznych, Rousseau uznał za jej prymarny składnik melodię, przy czym kryterium tego wyboru miało całkiem inny, emocjonalno-wyrazowy charakter. Opowiadając się za melodią i wchodząc w ten sposób w spór z Rameau, rozwijał Rousseau konsekwentnie swe przekonania o istocie muzyki jako domenie uczuć. Porównując zaś działanie harmonii i melodii, eksponował – w znamienity dla siebie sposób – jej związek z namiętnościami i „korzenie” językowe, które skłaniały go do uznania melodii za „mowę serca”. Harmonia, której – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – strukturalnego znaczenia bynajmniej nie kwestionował, nie tylko nie mogła dorównać melodii pod względem emocjonalnego wyrazu, lecz – co gorsza – wyraz ten zacierała:

Melodia, naśladowując załamania głosu, wyraża skargi, krzyki bólu i radości, groźby, jęki; ona to przejmuje wszystkie znaki głosowe namiętności. Odtwarza intonacje języków i te wyrażenia, które są przydane w każdym z nich pewnym poruszeniom duszy. Nie tylko naśladowuje, lecz i sama mówi, i jej język [podkr. Z.S.] – nieartykułowany, ale żywy, żarliwy, namiętny – ma stokroć więcej mocy niż zwykła mowa. Oto skąd bierze się wpływ śpiewu na czułe serca. W niektórych systemach także harmonia może mieć w nim swój udział – wiążąc szeregi dźwięków pewnymi prawami modulacji, nadając intonacjom większą czystość i przynosząc uchu niezawodne świadectwo tej czystości, zbliżając do siebie i łącząc w stałych współbrzmieniach nieuchwytnie odcienie. Jednocześnie wszakże nakłada ona pęta melodii, odbiera jej energię i siłę wyrazu, zaciera intonację namiętności i zastępuje ją interwałem harmonicznym, podporządkowując dwóm tylko tonacjom pieśni, które powinny mieć ich tyle, ile jest tonów mowy, zaciera i niszczy wielką ilość dźwięków lub interwałów niemieszczących się w jej systemie, słowem, tak bardzo dzieli śpiew i mowę, że te dwa języki zwalczają się, przeszkadzają sobie, odbierają sobie wzajemnie wszelkie znamię prawdy i nie mogą bez niedorzeczności połączyć się we wzniósłym temacie [...].

Sama harmonia nie wystarcza nawet do wyrażenia tego, co zdaje się do niej tylko należeć. Grom, szmer wody, wiatry, burze źle są oddane zwykłymi akordami. Jakkolwiek by

<sup>31</sup> Tamże, s. 293; *OC* 5, s. 417.

czynić wysiłki, sam odgłos nie przemawia do umysłu: przedmioty muszą mówić [podkr. Z.S.], aby zostały zrozumiane; w każdym naśladowaniu coś w rodzaju mowy musi zawsze wyręczać głos natury. Muzyk, który chce oddać odgłos odgłosem, popełnia błąd: nie zna ani słabych, ani silnych stron swojej sztuki, ocenia ją bez smaku i należytej wiedzy<sup>32</sup>.

Wychodząc zatem od hipotetycznego prączyka, który łączył funkcję komunikatywną ze spontanicznym wyrazem uczuć, zatoczył Rousseau w swoim rozumowaniu wielkie koło, uznając również muzykę za język, który wszakże koncentruje się już wyłącznie na emocjach i przemawia za pomocą własnych środków, na czele z melodią. Stanowisko to zbliża go do poglądów romantyków, którzy wprost utożsamiali już uczucie z treścią muzyki. Poglądy Rousseau można oczywiście ujmować z perspektywy jego czasu jako przejaw estetyki sentymentalizmu. Wydaje się jednak, że skala i intensywność uczucia, jakim – wedle Rousseau – ma przemawiać muzyka za pośrednictwem melodii, pozwala uznać go w równej mierze za preromantyka. Przemawiają za tym inne względy, w szczególności zaś – zespół haseł, który znalazł się w *Dictionnaire de musique*, opublikowanym w Paryżu w roku 1768.

Geneza tego *Słownika* łączy się z opracowaniem przez Rousseau – u progu lat 50. XVIII wieku – zespołu haseł muzycznych dla francuskiej *Encyklopedii* na zamówienie jej naczelnego redaktora – Denisa Diderota. Do dziś nie jest jasne, dlaczego zespół redaktorów tego wielkiego dzieła powierzył opracowanie owych haseł właśnie Rousseau, mogąc skorzystać z wiedzy i erudycji Rameau. Mógł o tym zadecydować zarówno dystans pokoleniowy młodych redaktorów *Encyklopedii* od nestora francuskiej opery i teorii muzycznej, jak też nowatorski charakter poglądów estetycznych Rousseau. Wywiązał się on w każdym razie stosunkowo szybko ze swego zadania, czego później żałował na kartach *Wyznań*, gdyż tempo prac odbiło się niekorzystnie na jakości haseł. Po kilkunastu latach przystąpił Rousseau do ich ponownej redakcji, znacznie poszerzając też ich liczbę, jak bowiem wykazał Jean-Jacques Eigeldinger, 390 haseł z *Encyklopedii* rozrosło się do 900 haseł w *Dictionnaire de musique*<sup>33</sup>.

Podobnie jak każda pozycja leksykograficzna, *Dictionnaire* Rousseau zawierał pewną sumę praktycznej wiedzy o muzyce, tak iż hasła dotyczące jej zasad i głównych elementów były procentowo najliczniejsze. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza zespół haseł o charakterze estetycznym, takich jak: „Ekspresja” (*expression*), „Geniusz” (*génie*), „Melodia” (*mélodie*), „Naśladowanie” (*imitation*), „Prima intenzione”, „Smak” (*goût*), „Wrażliwość”

<sup>32</sup> Tamże; *OC* 5, s. 416.

<sup>33</sup> Zob. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, wydanie faksymilowe pod red. J.-J. Eigeldingera, Éditions Minkoff, Genève 1998.

(*sensibilité*)<sup>34</sup>. Szczególną uwagę zwraca na siebie drugie z tej grupy hasła („Geniusz”), w którym – łamiąc słownikowe konwencje – zwraca się Rousseau do czytelnika w formie inwokacji, zachęcając go, by szukał twórczego natchnienia w świecie opery neapolitańskiej i opierał się na wzorach Metastasia. W hasle tym Rousseau wymienia szereg kompozytorów związanych ze szkołą neapolitańską, takich jak Leonardo Leo (1694–1744), Francesco Durante (1684–1755) – uznawany za założyciela tej szkoły, Niccolò Jommelli (1714–1774) i Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). Przywołany zaś Metastasio (właśc. Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi) (1698–1782) – słynny poeta i librecista działający w Neapolu, Rzymie i Wiedniu – cieszył się również uznaniem romantyków ze względu na ekspresyjne ujęcie tzw. ofiarnych mitów antycznych.

Jak już pisałem wcześniej, Rousseau apeluje przede wszystkim do młodych artystów, w przekonaniu, że tylko oni mogą odkryć w sobie iskrę geniuszu pojętego w nieznanym wcześniej duchu. To osobliwe hasło-apel streszcza w sobie najważniejsze elementy preromantycznej postawy Rousseau, a więc – przekonanie o wrodzonym charakterze geniuszu, o tym, że przenika on i ożywia wszystkie wymiary kreowanej muzyki, nadając im głęboki walor uczuciowy<sup>35</sup>.

Podsumowując znaczenie myśli filozoficznej Jeana-Jacques'a Rousseau na tle idei Oświecenia, Władysław Tatarkiewicz pisał:

Rousseau wyzwolił siły i idee, których Oświecenie nie dopuszczało do głosu; wyzwolone, obaliły ideologię Oświecenia i wytworzyły nową. [...] Obroną praw uczucia przygotował romantyzm, wywołał w literaturze, a poniekąd i w innych dziedzinach kultury, nową epokę<sup>36</sup>.

Pogląd ten można śmiało odnieść do refleksji Rousseau nad muzyką, która również toruje drogę romantycznej wizji muzyki, jako sztuki wszechogarniającego uczucia. Impuls wiodący w tym kierunku rodzi się jeszcze wprawdzie na kanwie doktryn estetycznych klasycyzmu, na czele z doktryną *mimesis*, jednak swą nośność zawdzięcza już nowym treściom, które są zapowiedzią przekonania epoki romantyzmu.

<sup>34</sup> Zob. Z. Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, dz. cyt., *Aneks: Przedmowa* oraz wybrane hasła z *Dictionnaire de musique*, s. 258–303.

<sup>35</sup> Tamże, s. 242.

<sup>36</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, t. 2, s. 153.

## Streszczenie

W artykule zostały omówione główne wątki myśli muzycznej J.-J. Rousseau, ukazane w świetle jego najważniejszych pism o muzyce, a także w związku z jego własną twórczością operową, którą reprezentuje intermedium *Le devin du village* (*Wróżek wiejski*). Będąc aktywnym uczestnikiem burzliwych dyskusji toczących się wokół paryskiej sceny operowej, Rousseau deklarował się jako entuzjasta włoskiego stylu operowego, co potwierdza właśnie *Le devin du village*, którego libretto (już w przekładzie niemieckim) zainspirowało 12-letniego W.A. Mozarta do napisania singspielu *Bastien und Bastienne*. W swej refleksji estetycznej, która skupiała się przede wszystkim wokół zagadnienia melodii, Rousseau uwypatnił jej aspekty ekspresyjne i emocjonalne, co pozwala zaliczyć go do prekursorów romantycznej myśli o muzyce. Wysoce oryginalne było też antropologiczne podejście Rousseau do genezy muzyki, którą wysnuł z pierwotnego języka – u progu rozwoju ludzkości – rozpatrywanego zarówno jako narzędzie komunikowania się oraz ekspresji uczuć.