

Jephthe story

Jephthe, przywódca Izraelitów, to postać z Księgi Sędziów w Piśmie Świętym, a historia jego przysięgi, że w zamian za zwycięstwo nad wrogimi Ammonitami złoży po wojnie Bogu ofiarę z pierwszej wychodzącej mu naprzeciw osoby, którą okaże się jego córka, inspirowała różne teksty poetyckie w XVI i XVII wieku. Za pierwszego autora tragedii zatytułowanej *Jephthe lub przysięga* uchodzi XVI-wieczny poeta angielski George Buchanan. To jego tekst natchnął francuskich poetów: Florenta Chretien, Nicolasa Ledigne'a i Francoisa Perrina do napisania kolejnych dzieł w drugiej połowie XVI stulecia. Również i w wieku następnym poeci francuscy, jak Pierre de Brinon czy Claude de Vesel, podejmowali ten temat. Ostatnim dziełem scenicznym, powstałym we Francji przed *Jephthe* Pellegrina z muzyką Montecclaira, była trzyaktowa tragedia z chórami Ojca Claude'a Boyer, wystawiona w roku 1692 w klasztorze St. Cyr i zadedykowana Ojcu de la Chaise - spowiednikowi Ludwika XIV. Temat Jephtego przewijał się zresztą po Europie w różnych dziełach. Na jego kanwie zrodziły się m.in. dwa wielkie oratoria zatytułowane *Jephthe*. Pierwsze, Giacomo Carissimiego, wykonane w roku 1650 w Kościele Jezuitów w Rzymie, przyniosło kompozytorowi europejski rozgłos, a drugie, Jerzego Fryderyka Haendla, napisane w roku 1751, zostało zaprezentowane rok później w Królewskim Teatrze Covent Garden w Londynie. Ostatnim większym dziełem scenicznym, wysnutym z historii Jephtego, było *Le vaeu de Jephthe* czyli *Przysięga Jephtego* Giacomo Meyerbeera, wystawione w Monachium w roku 1812.

Streszczenie libretta

Prolog

Akcja prologu rozgrywa się na scenie Królewskiej Akademii Muzycznej, w miejscu przeznaczonym na spektakle. Wszyscy słynni bogowie są tam zgromadzeni. Apollo, Polyhymnia i Venus, w jedynej pozostawionej im pogańskiej świątyni, po raz ostatni celebrują obrządek ku chwale miłości i przyjemnych uciech. Lecz oto przybywa Prawda w otoczeniu Cnót i przerywając ten ceremoniał strąca fałszywych bogów do piekielnych czeluści. Jako wysłanniczka Jedyne Boga ogłasza Jego Prawa i poucza, by historia Jephtego i jego nierozważnej przysięgi służyła za naukę, a Prawda królowała na świecie.

Akt I Masphe nad Jordanem, stolica Galaadu i rodzinne miasto Jephtego; po jednej stronie rzeki obóz Izrealitów, z drugiej namioty Ammonitów

Wódz Hebrajczyków, Jephthe, po latach wygnania powraca do kraju, by stanąć na czele

izraelskiej armii atakowanej przez Ammonitów. Spotyka Wielkiego Kapłana Phinee, który powiadamia Jephtego o zdradzie plemienia Efraimów, podburzonych przez Ammona, księcia Ammonitów i więźnia Hebrajczyków. Jephthe czym przygotowania do walki. Pojawia się na niebie Arka Przymierza w aureoli świetlistej chmury. Kapłan Phinee każe Izraelskiej Armii nie patrzeć na Arkę. W momencie rozpoczęcia bitwy Jephthe ślubuje Bogu, że jeśli zwycięży, złoży Jemu ofiarę z pierwszej napotkanej osoby po powrocie z bitwy. Rozstępują się wody Jordanu, umożliwiając przejście armii Izraelitów.

Akt II Pałac Jephtego

Abner, zausznik Ammona, namawia, by korzystając z zamieszania wojennego uciekli i połączyli się ze swoimi. Ammon, zakochany w Iphisee, córce Jephtego, odmawia. W dramatycznym dialogu Ammon wyznaje swoją miłość Iphisee, ale ta, w imię wierności Bogu i swemu ludowi, odrzuca Ammona, mimo że w skrytości odwzajemnia jego uczucia. Przybywa matka Iphisee, Almasie i z trwogą opowiada jej sen, w którym ujrzała gromy niebieskie spadające na Iphisee. Abdon, powiernik Jephtego, powiadamia o zwycięstwie Hebrajczyków. Ogólna radość ze zwycięstwa i tańce. Pod koniec aktu Iphisee biegnie zobaczyć swojego Ojca i Zwycięzcę.

Akt III Plac przed pałacem Jephtego (przyozdobiony triumfalnymi łukami); pośrodku tron

Jephthe, samotnie stojący na placu, nękany jest wyrzutami sumienia. Pierwszą spotkaną osoba była młodzica, niewinna dziewczyna, której nie śmiał oznajmić, że zostanie ofiarą. Wkrótce odkrywa, że to jego córka. Przerażony odsyła Iphisee bez wyjaśnień, ale nie może ukryć prawdy przed Almasie, która nie szczędzi mu gorzkich wymówek. Lud Izraela pod wodzą Phinee ofiarowuje Jephtemu tron Izraela. W trakcie tej ceremonii kapłan Phinee przypomina Jephtemu o bezwzględnym obowiązku dochowania Bogu wierności i posłuszeństwa.

Akt IV Sielski pejzaż z licznymi strumykami

Iphisee, która nie rozumie, dlaczego została odtrącona przez ojca, jest w rozpacz. Grupa przybyłych pasterzy znad Jordanu próbuje ją rozweselić tańcami. Te sielską zabawę przerywa Almasie, która oznajmia córce, że musi ona uczynić z siebie ofiarę. Nieszczęsna Iphisee myśląc, że to z winy potajemnej miłości do Ammona ma ponieść karę, przyjmuje wyrok ze spokojem, niemal radośnie. Scenę kończy modlitwa do Boga. Przybywa Ammon proponując Iphisee ocalenie przy pomocy zbuntowanych Efraimczyków. Iphisee odrzuca ze zgrozą propozycję, ale nie ukrywa dłużej uczuć, jakie żywi dla niego.

Akt V Świątynia w Masphie

Na zewnątrz świątyni widać ołtarz. Jephthe usiłuje przebłagać Boga modlitwami. U stóp ołtarza Iphisee przyznaje się ojcu do swojej grzesznej miłości w przekonaniu, że z jej powodu

ponosi śmierć. W tym momencie grupa rebeliantów pod wodzą Ammona usiłuje sforsować wejście do świątyni, ale Anioł Zagłady zabija rebeliantów, nie oszczędzając nikogo. Przygotowania do obrzędu ofiarnego są w toku. W ostatnim momencie Bóg, przemawiając przez Wielkiego Kapłana, przebacza Iphisee w nagrodę za jej pełną rezygnacji postawę, skruchę i pokorę.



Libretto Pellegrina, zrodzone z tekstu Pisma Świętego, stanowiło novum w XVIII - wiecznej francuskiej operze, gdzie królowały tematy z mitologii, historii antyku i różnych epopei, a dzieje bohaterów uwikłanych w intrygi, przygody i miłosne perypetie fascynowały widzów. Widzowie kochali mieszkańców Olimpu, nimfy, muzy, amorki i boginie, dzielnych rycerzy i groźnych bogów i wcale nie mieli ochoty z nich rezygnować, a to, że ich ulubieńcy przechadzali się po pałacowych wnętrzach w kostiumach np. z czasów Ludwika XIV, że ogrody w stylu francuskim zastępowały gaje oliwne, a nimfy i muzy płały w kąpiach najmodniejszych toalet, jakie nosiły elegantki w Wersalu, nikogo nie raziło. Na jedynym, zachowanym w Bibliotece Opery Paryskiej, szkicu kostiumu do spektaklu *Jephthe* z roku 1761 tancerka występująca w antrakcie aktu IV w roli Izraelitki ma wdzięczną suknię, jakby tańczyła dworskiego menueta. Nikt nie zważał na autentyzm, na jakąkolwiek historyczną prawdziwość. Spektakl miał być przede wszystkim wspaniałym widowiskiem, a im więcej fantastyki, magii i pomysłowości w reżyserii dzieła, tym większe jego powodzenie. Zresztą nowości rodziły się w takiej obfitości i tempie, że dekoracje służyły niejednokrotnie różnym dziełom na przestrzeni wielu lat. Ta praktyka nie ominęła *Jephthe*.

Przy wznowieniu opery w roku 1734, w IV akcie sięgnięto po dekorację, jaką słynny ówczesnie architekt i dekorator Servandoni zaprojektował do opery *Pirithotis* Jean-Josepha Moureta, wystawionej w Królewskiej Akademii Muzyki dziewięć lat wcześniej. W kwietniowym numerze miesięcznika *Mercure de France* z roku 1734 zamieszczony został szczegółowy opis tej scenerii, która znakomicie obrazując ówczesny „genre” oprawy scenograficznej zasługuje na prezentację w całości:

Dekoracja w głębi sceny zajmuje prawie jej połowę. Przedstawia czarodziejski ogród zaprojektowany w skosie, dzięki czemu wydaje się znacznie większym na tej malej przestrzeni. Pośrodku fragmentarycznie zarysowanej budowli z ciosanego kamienia, rzuca się w oczy grupa postaci o gigantycznych rozmiarach: na pierwszym planie Herkules powalający Anteusza. 2 ust Herkulesa tryska ogromna fontanna, a poniżej, z paszczy lwów wychodzących ze swych grot, buchają również obfite strumienie wody spływające do kilku basenów fontanny. Imitacja wody, uzyskana przez wprawianie w ruch różnorodnych gazów przy pomocy obrotowych kół, daje złudzenie autentyczności.

Sama fontanna usytuowana jest pośrodku dużej alei drzew. Obok alei wznosi się wysoka altanka z pilastrów w formie arkady. Między nią a drzewami zarysowuje się jakby druga aleja z figurami na piedestale, imitującymi biały marmur. Ładne tło całości tworzą tarasy zieleni z fontannami, alejkami i różnorodnymi drzewami. Na końcu ostatniego, podwyższonego na wysokość końskiej podkowy tarasu, z różnymi architektonicznymi ozdobami jak wazy, statuetki itp., dostrzec można wielką, okrągłą kolumnadę z ażurowymi arkadami, a w środku kilka, drzew.

Sztuka uzyskania w ogrodzie perspektywy przy umiejętnej gradacji barw sprawia, że scena wydaje się znacznie większa, niż w rzeczywistości. Dekoracja wzbudziła zachwyt i była gorąco oklaskiwana.

Były to czasy, kiedy największe pióra i muzyczne autorytety zabiegały o względy widowni. Od reakcji publiczności na premierowym spektaklu uzależniony był dalszy żywot dzieła w teatrze, a więc i operze. Źle przyjęte schodziło z repertuaru i często już na scenę nie powracało, chyba że autorzy, nie wyłączając Woltera, decydowali się na przeróbkę. Dzieło Pellegrina i Montclaira nie stanowiło tu wyjątku. Doczekało się trzech wersji scenicznych, w których autorzy wychodzili naprzeciw dezyderatom publiczności.

W nocy do III edycji z roku 1737 wydawca pisze: [...] *choć tragedia „Jephte” była gorąco oklaskiwana, publiczność orzekła, że w pewnych miejscach można ją lepiej przedstawić, a skoro ten osąd zasługuje na respekt, Autorzy utworu wprowadzili oczekiwane zmiany, zwłaszcza w V akcie [...]* Dodał również, że to III wydanie jest już ostateczną wersją utworu, zrewidowaną i poprawioną przez autorów. I rzeczywiście nią była. Montclair umiera bowiem w roku następnym, w wieku siedemdziesięciu dwóch lat.

Należy pamiętać, że opera biblijna *Jephte* rodziła się w specyficznej aurze XVIII - wiecznego Paryża. Paryż tętnił życiem w pogoni za sensacją, rozrywką i uciechami. Paryżanie się bawili, szydząc, kpiąc z wszystkich i ze wszystkiego, z największych osobistości me wyłączając króla, z teatrów, prezentowanych tam dzieł i autorów, a ulubioną rozrywką, prócz bali, był właśnie teatr. Toteż życie teatralne kwitło zarówno na królewskim dworze, jak i miejskich salach, w pałacach i salonach, a wśród rozlicznych większych i mniejszych teatrów prym wiodły dwa konkurujące zespoły: francuski i włoski. Aktorzy francuscy prezentowali wielkie dzieła rodzimych twórców, najczęściej tragedie, kontynuując tradycje ubiegłego stulecia, Włosi natomiast celowali w

repertuarze lżejszym, komediowym i święcili triumfy parodiując wystawiane dzieła. Z reguły w miesiąc lub dwa po premierze tłumy śpieszyły na zapowiadzaną parodię nowej opery lub sztuki teatralnej, co - jeśli dzieło było dobrze przyjęte na premierze - w niczym nie umniejszało jego dalszego powodzenia, a wręcz odwrotnie, było swoistym jego przypieczętowaniem. Taki panował ówczesnie obyczaj i nie oszczędził *Jephte*, świadcząc jednocześnie o wielkim sukcesie utworu. Parodia opery pojawiła się wkrótce po premierze w trzecim akcie komedii *Amusements a la mode* czyli *Modne rozrywki* pióra Romagnesiego i Riccoboniego, popularnych komediopisarzy, na scenie teatru włoskiego w dniu 21 kwietnia 1732 roku. Część utworu odnoszącą się do *Jephte* autorzy zatytułowali *Les catastrophe lyritragi-comiques* czyli *Katastrofy tragiliryczno-komiczne*, a sama sztuka, choć nie najwyższych lotów, bawiła znakomicie paryską publiczność, osiągawszy rekordową liczbę osiemnastu przedstawień.



Przystępując do pisania libretta operowego Pellegrin mógł zatem odczuwać niepokój co do sukcesu swojego przedsięwzięcia. Wprowadzenie postaci biblijnych, które śpiewają i tańczą na scenie operowej, miejscu uświęconym tradycją świeckiej - i nie zawsze pozostającej w zgodzie z moralnością - sztuki, było już w samym swoim zamyśle ryzykowne. Obawiał się zatem nie tylko reakcji publiczności, żadnej przede wszystkim rozrywki, ale również, a może nawet przede wszystkim, krytyki kościelnych władz i cenzorów, którzy mogli uznać temat za niestosowny dla miejsca przeznaczenia, a w dodatku obwinie autora o odejście od tekstu oryginału i brak respektu dla Starego Testamentu. Pellegrin miał bowiem z cenzurą kłopoty i przyszłość pokazała, że jego

obawy nie były bezpodstawne. Spróbował więc w przedmowie do libretta wyjaśnić swoje intencje i odpowiedzieć na stawiane mu zarzuty. Oto jej tekst:

Nie bez strachu podjąłem się wprowadzenia na scenę Teatru Królewskiej Akademii Muzyki tematu zaczerpniętego z Pisma Świętego. Rozsądni przyjaciele zachęcali mnie jednak twierdząc, że ten rodzaj tragedii nie jest nowością, jak tylko w odniesieniu do miejsca, w którym zamierzałem ją przedstawić i że ta wymagająca respektu tematyka bardziej pasuje do śpiewu, niżli deklamacji; musiałem przewyciężyć uprzedzenia, które niewiele mają wspólnego z racjonalnym myśleniem.

Wiedziałem, że wszyscy, którzy ślepo odrzucają każdą rzecz o charakterze nowości lub wyzwania, zostaną z pewnością zaskoczeni i głosić będą, że monstrualnie potraktowałem Taniec. Nie odwiodło mnie to jednak od podjęcia niebezpiecznego ryzyka; w miarę jak coraz bardziej pogrążałem się w tym jakże trudnym przedsięwzięciu, otrzymywane pochwały pomniejszały w moich oczach niebezpieczeństwo.

Moje dzieło urodziło się w końcu, a pierwsi, którym je przedstawiałem jeszcze przed ukończeniem, gratulowali wyboru tak interesującego tematu, jakim jest ślubowanie Jephtego: tży w oczach Księżnej du Maine przy lekturze sztuki, o którą, czyniąc mi ogromny zaszczyt, poprosiła, podtrzymały mnie na duchu. Poruszeni słuchacze, którym później czytałem utwór, napawali mnie również cieniem nadziei sukcesu. Teraz należy już do publiczności potwierdzenie lub przekreślenie moich oczekiwań. Nie będę się odwoływać od tego wyroku: ale wierzę, że moi sędziowie zezwolą mi na przedstawienie moich intencji, jednakże bez posądzania mnie o zwątpienie w światłość ich racji.

Nie powiem nic o Prologu. Opinie tych, którym przedstawiłem plan, zwalniają mnie od apologii.

Dowolności, na jakie pozwoliłem sobie w Tragedii, wymagają dozy wyrozumiałości. Epizod Ammona może wywoływać sprzeczne reakcje. Nie śmiałem całkowicie zrezygnować ze świeckiej miłości w teatrze, który zdaje się być stworzony dla tych frywolnych uczuć. Wielki Corneille był nie mniej ode mnie zażenowany, kiedy po raz pierwszy prezentował zdumionej publiczności Świętą Tragedię; zakochany Sçuere zdobył tyluż zwolenników, co męczennik Po-lieucte. Wprowadziłem więc wątek miłosny; zakochanej w księciu pogańskim córce Jephtego grozi utrata życia. Dopiero po wyrzeczeniu się tego uczucia znajduje łaskę u Boga.

Zdecydowałem od początku drugiej sceny pierwszego aktu, że Jephthe nie widział Iphisee od czasów jej niemowlęstwa, a to w celu osiągnięcia większego efektu w momencie, w którym dochodzi do poznania córki.

I tu stosowne miejsce, aby odpowiedzieć na zarzut, dlaczego Iphisee w antrakcie między drugim a trzecim aktem, nie zjawiała się u swego ojca.

Wyjaśniam, że tylko powodowana względami powinności nie pozwoliła sobie na poznanie Jephtego z pominięciem Almasie, jej matki i bez oficjalnej prezentacji [przez matkę]. Z tego powodu w zakończeniu drugiego aktu wkładam w usta Iphisee słowa, którymi zwraca się do Boga:

„Z niecierpliwości, nie mogę, o Panie,

Oprzeć się pragnieniu ujżenia go,

choćby przez chwilę,

I spieszę tam, dokąd wzywa mnie

najświętsza powinność.”

To znaczy do Świątyni, dokąd udała się już jej matka.



A oto druga odpowiedź na ten sam zarzut. Jephthe, pełen wyrzutów na widok nieznanej mu ofiary, rozkazuje wszystkim się rozejść. Czyż w tej sytuacji córka nie powinna świecić przykładem posłuszeństwa wobec rozkazów wydanych przez Władcę?

Przyznaję, że scena poznania ojca i córki w zakończeniu drugiego aktu jest moim wymysłem. Ale pilnuję, by nie przeciążyć tej sceny. Jest pewna miara czasu, w której autor powinien się streścić, by nie narazić siebie i nie zanudzić widzów.

Co się tyczy Baletu, gdzie stawiano mi przeszkody nie do pokonania, nie bardzo rozumiem, na jakiej podstawie można by go wykluczyć z Tragedii. Czyż sztuka Tańca nie istnieje od wszech czasów, czyż nie występuje u wszystkich ludów? Czy Naród Żydowski oddawał się jej mniej, niż inne narody? Czyż Dawid, najbardziej Święty wśród Królów, nie tańczył przed Arką Pana, tak jak to czynią moi wojownicy w pierwszym akcie? Czy córce Jephtego udającej się na spotkanie Ojca, pogromcy Ammonitów, nie towarzyszyła muzyka tamburynów i tańce? To są przecież opisy wzięte z Pisma Świętego. Czy można mnie obwiniać za umieszczenie tańców w drugim akcie? Czyż nie mogłem sobie na to pozwolić? Czyż powszechną aklamację Jephtego jako władcy Izraelczyków można było wyrazić lepiej, niż tańcem, który u innych ludów należał do religijnego ceremoniału? Nie wypowiadam się na temat uroczystości w czwartym akcie. Występują tu Pasterze i Pasterki, którzy przybywają, aby złożyć hołd swojej Księżniczce; cóż bardziej naturalnego, niż ich pasterskie tańce? A zresztą zadano sobie wiele trudu, aby usunąć wszelkie oznaki nieprzyzwoitości. Nie sądzę, by najbardziej surowi cenzorzy mogli żądać więcej.

Pozostaje mi jeszcze usprawiedliwić wybieg, do jakiego uciekłem się w mojej sztuce, aby uratować córkę Jephtego. Ale czy Żydowscy i Chrześcijańscy tłumacze Pisma Świętego nie dzielają mojego sentymentu, jakim kierowałem się przez wzgląd na dobro sztuki? A zresztą czy rola Iphisee, w którą włożyłem całe natchnienie, nie wystarczy, aby usprawiedliwić zwolnienie nieszczęsnego Ojca z przysięgi, którą był złożył dla osiągnięcia celu f To sam Bóg zwalnia go z danego słowa w nagrodę za skruchę jego córki.

Abbe Simon-Joseph Pellegrin

Powyższy komentarz wyjaśnia właściwie wszystko. Świadczy również o tym, jak wiele emocji wywołało dzieło i osoba autora, dla którego najtrudniejszym zadaniem okazało się nie tyle napisanie samego libretta, co doprowadzenie do jego scenicznej realizacji. W dokumentach Narodowej Biblioteki w Paryżu dotyczących historii Królewskiej Akademii Muzyki znajduje się następująca wzmianka na ten temat: „Dzięki swej łagodności i wytrwałości [Pellegrin] przezwyciężył wszystkie trudności, które stały na przeszkodzie wprowadzeniu religijnej tematyki na scenę operową [...] i w końcu, po kilku latach, jego poemat (czyli libretto) został przyjęty”. Jednakże fakt ten nie był wyłączną zasługą zabiegów poety. Niektórzy uważają, że doszło do wykonania opery dzięki wstawiennictwu Marii Leszczyńskiej, królowej Francji, małżonki Ludwika XV, której w podzięk za pomoc i poparcie dzieło zostało zadedykowane. Tekst dedykacji, podpisany przez Monteclaira i umieszczony na tytułowej stronie partytury, nie bardzo przemawia za tą okolicznością.

Madame,

Tylko słuszna obawa, spowodowała, że teraz dopiero składam hołd Waszej Wysokości. Oklaski, jakie Publiczność zgotowała, pierwszej świętej operze, która pojawiła się na scenie Teatru Królewskiej Akademii Muzyki, nie wystarczyłyby bez pochwał, jakimi największa i najbardziej pobożna Królowa na świecie ją uhonorowała. Uważałem, Madame, że wszystko, co ma szczęście podobać się Waszej Wysokości, zasługuje, aby zostało Jej ofiarowane. Oto usprawiedliwienie mojej śmiałości; Jephthe może ponownie pojawić się z blaskiem tylko dzięki Godności Pani imie-nia. Pozostaje mi więc tylko, Madame, czekać na nowsze okazje, aby Pani zaznaczyć najczystszy i najbardziej żarliwy cel z wszystkich, jakie dotychczas mi przyświecały. To najsilniejsza ambicja tego, który ośmiela się, w głębokim poważaniu, Madame, zwracać się do Waszej Dostojności. Bardzo pokorny, bardzo posłuszny i bardzo wierny poddany,

Monteclair

Tekst dedykacji mówi wiele, ale nie wyjaśnia wszystkiego. Sprawę komplikuje fakt, że dedykacja zostaje zamieszczona dopiero w drugim wydaniu utworu i posiadamy nader skąpe informacje w tej sprawie. W tym miejscu pozwolę sobie na małą osobistą dygresję. Na tropach muzykaliów związanych z osobą Marii Leszczyńskiej miałam do wglądu w Bibliotece Narodowej w Paryżu dwa wydania partytury opery *Jephthe*, drugie z roku 1733 i trzecie z roku 1737, gdzie w obu przypadkach zamieszczony jest tekst powyższej dedykacji. Ponieważ w trzecim wydaniu mamy informacje, że stanowi ono ostateczną, poprawioną przez autorów wersję, nie zainteresowałam się pierwszym wydaniem utworu, dokładnie zresztą opisanego w *Merkurym* z okazji premiery,

a którego pierwsza edycja znajduje się w zbiorach Biblioteki Opery Paryskiej. Okazało się to błędem. Sięgając bowiem po nagranie dzieła, dokonane przez znakomity francuski zespół „Les Arts Florissants” pod dyрекcją nie mniej znakomitego Williama Christie, spostrzegłam, że w omówieniu płyty nie ma najmniejszej wzmianki o Marii Leszczyńskiej. Przyznam szczerze, że w patriotycznym odruchu zawrzałam, gorzko myśląc w duchu: no tak, gdyby to chodziło o Madame Pompadour, to na pewno jej osoba me byłaby pominięta. Nie dawało mi to spokoju. Dopiero kiedy dotarłam do Biblioteki Opery i poprosiłam o oryginalną partyturę *Jephthe* z roku 1732, która Williamowi Christie posłużyła za podstawę nagrania, z największym zdumieniem odkryłam, że w tym wydaniu dedykacja nie istnieje. W tym momencie moje emocje nieco opadły, choć nie rozgrzeszyłam całkowicie omówienia. Zazwyczaj w przypadku większego formatu komentarza wymienia się osobę, której utwór został zadedykowany, tym bardziej, że chodzi tu przecież o królową Francji i że we wszystkich katalogach, nie wyłączając Centrum Muzyki Barokowej w Wersalu, ta informacja w odniesieniu do *Jephthe* figuruje. Pozostaje to enigmą, zresztą nie jedyną, dotyczącą tego dzieła. Sama historia *Jephthe*, od momentu narodzin do premiery na scenie, obfituje w szereg nieudomówień, różne interpretacje i wątpliwości, do czego powrócę za chwilę, a co bez przedstawienia autora libretta nie miałoby racji bytu.



Kim był więc autor libretta, Abbe Simon - Joseph Pellegrin, wokół którego tak się skrzyło? Można by rzec w skrócie: poetą z powołania, a duchownym z przypadku.

Simon-Joseph Pellegrin (Pierre Joseph Pelegrin) przyszedł na świat w roku 1663 w

niezamożnym domu radnego Marsylii i wcześniej wstąpił do zakonu Serwitów. Wkrótce jednak zrzucił habit i zaciągając się na statek w charakterze kapelana marynarzy odbył szereg bliższych i dalszych morskich podróży. Po powrocie z wojaży zdobywa w roku 1703 nagrodę Królewskiej Akademii i protekcję pani de Maintenon, morganatycznej małżonki Ludwika XIV. Dzięki jej wstawiennictwu udaje mu się uniknąć represji zakonu Serwitów, a dostawszy dyspensę od papieża, osiada w zakonie w Cluny i zaczyna pisać poezję religijną na potrzeby szkół, seminariów i użytek wiernych. Tłumaczy więc Psalmy Dawida, poezję religijną Starego i Nowego Testamentu, wydaje m.in. zbiór *Cantiqu.es spirituelles sur des airs d'operas* czyli *Religijne kantyczki do śpiewania na melodie z oper*. Dowolna interpretacja tekstów, na poły religijna i salonowa, przysparzała mu wielu czytelników. Z powodzeniem tworzy również poezję świecką. Dzięki niezwyklej łatwości pióra i bezustannej pracy, Pellegrin stał się jednym z najbardziej płodnych poetów we Francji, pozostawiając w spadku ponad 5000 różnych poetyckich utworów, nie zawsze jednak najwyższych lotów.

To, że pisał bez przerw i wytchnienia, nie wynikało tylko z potrzeby jego ducha. Pellegrin żył z pisania i na domiar pomagał swojej ubogiej rodzinie. W rezultacie egzystował niemal w ubóstwie, stale chodząc - jak fama niesie - w jednej, świecącej dziurami sutannie i - z braku pieniędzy - bez peruki. Sprawił ją sobie dopiero po sukcesie *Jephthe* w operze i chwając się przed bliskimi z rozczuleniem miał ponoć mawiać „oto moja Jephthe”. Nasz Abbe był jednak przedsiębiorczą osobą.

W pogoni za groszem otworzył w Paryżu sklepik, swoistą „fabrykę” poezji, przyjmując zamówienia na cieszące się ogromnym wzięciem rozmaite madrygały, epigramy, żartobliwe fraszki, humoreski i okolicznościowe wierszyki. Dostarczał także teksty do oper, sztuk teatralnych, a nawet i rozrywkowych wodewilów, co z uwagi na jego stan duchowny w dwójnasób bawiło publiczność, której nie zdołał zwieść różnymi pseudonimami. Doczekał się w końcu żartobliwej fraszki, przypisywanej początkowo Wolterowi: [...] *Rankiem Boga wielbi, wieczorem bogom hołduje, śniada przy ołtarzu, w teatrze wieczkuje* [...]

Sukcesy poetyckie Pellegrina nie szły jednak w parze z eklezjastycznymi. Władze duchowne krzywo patrzyły na jego poetyckie poczynania, nie zawsze licujące z sutanną. Zniecierpliwiony Arcybiskup de Noailles, główny cenzor w Paryżu, zabronił w końcu wystawiania w teatrach dzieł Pellegrina, a samemu poecie postawił ultimatum: poezja albo sutanna. Pellegrin wybiera pióro i zostaje objęty zakazem odprawiania mszy świętej, co nie zmieniło faktu, że do końca życia nosił sutannę i nikt we Francji nie mówił o nim inaczej, jak tylko Abbe Pellegrin.

Wspomniany incydent z Arcybiskupem Paryża był długie lata źródłem mylących komentarzy w odniesieniu do *Jephthe*, a fakt, że dzieło schodziło z repertuaru po kilku lub kilkunastu wykonaniach, przypisywano tej właśnie okoliczności. Tymczasem w chwili premiery opery w roku 1732 Arcybiskupa de Noailles nie było już od kilku lat na świecie, zaś operę, z uwagi na jej treść, wystawiano wyłącznie w okresie Wielkiego Postu, przed zawieszaniem spektakli w Operze na czas Wielkiego Tygodnia.

Na temat samego zakazu władz kościelnych w kontekście opery *Jephthe* nie ma żadnych konkretnych informacji. Można jedynie domniemywać, że następca Arcybiskupa de Noailles kontynuował politykę swego poprzednika i długo zwlekał z wydaniem zezwolenia na wystawienie dzieła w Operze, co w końcu nastąpiło, może na skutek wspomnianej interwencji Marii Leszczyńskiej. Sugerując się jednak tekstem dedykacji, jak i jej brakiem w pierwszym

wydaniu, można również wnosić, że dziełu groziło zdjęcie z afisza już po premierze i że właśnie wtedy królowa zareagowała, na co wskazywałyby późniejsze okoliczności. Faktem natomiast jest, że po roku 1744 *Jephthe* znika na siedemnaście lat ze sceny, tym razem rzeczywiście na mocy werdyktu władz kościelnych, które nie tolerowały dłużej, aby dzieło o tak wzniosłej, religijnej tematyce wystawiano na scenie Opery, ciesząc się wtedy więcej, niż wątpliwą reputacją. *Jephthe* pojawia się ponownie w roku 1761, ale po raz ostatni na scenie Królewskiej Akademii i odnosi nie mniejszy sukces, niż w dniu premiery. I w tym przypadku, bez udziału nieżyjących już autorów, dokonano zmiany, rezygnując po pierwszym spektaklu z Prologu. Zawile zatem przebiegała kariera sceniczna *Jephthe* od chwili premiery do ostatniego przedstawienia na scenie Królewskiej Akademii Muzyki.

Pellegrin zbudował libretto na dwóch przeciwstawnych wątkach fabuły, religijnym i świeckim, stanowiących podstawę dramaturgiczną poszczególnych aktów, a które, w zależności od wersji scenicznej, były mniej lub bardziej eksponowane. Akt I i III przedstawia historie biblijnej postaci Jephthe, akt II i IV poświęcony jest sprawom świeckim, miłosnej intrydze Iphisee i Ammona, akt V dokonuje fuzji obydwu w celu rozwiązania konfliktu: Am-mon pragnąc ocalić Iphisee ginie, zaś holocaust ofiary zostaje wstrzymany przez Boga. Prolog natomiast, wymyślony przez autora, miał przygotować rozmiłowaną w antyku widownię do nowej, religijnej tematyki na scenie.

Nie tylko sama opera istnieje w różnych wersjach. Również i data jej premiery jest



sporna. Na partyturze widnieje data: 28 lutego 1732, na wydaniu libretta — 4 marca; w różnych opracowaniach — raz jedna, raz druga uchodzi za prawdziwą. Sprawy nie wyjaśnia nieoceniony miesięcznik *Mercure de France* czyli w skrócie *Merkury*, podając, że: *Królewska Akademia Muzyki wystawiła po raz pierwszy dzieło „Jephte”*, *Tragedię zaczerpniętą z Pisma Świętego, w pierwszy czwartek Postu*. Imponującą jest niezwykle szczegółowa relacja tego ewenementu, któremu poświęcono w *Merkurym* aż pięć stron. Oto jej fragmenty:

!„.../Zuwagi na nowatorstwo samego gen-re’u wątpiono w jego sukces prorokując, że nie osiągnie nawet dwu przedstawień. To powszechne uprzedzenie nie wytrzymało konfrontacji z pięknem Poematu i Muzyki i autorzy, Pan Abbe Pellegrin oraz Pan Michel Montclair, mogą być dumni, że niewiele jest oper, które zostały uhonorowane przez publiczność tak wielkimi oklaskami.[...] W dalszej części zamieszczony jest dokładny opis przebiegu akcji tragedii i poszczególnych scen, a na zakończenie nadzwyczaj pochlebna recenzja o obsadzie spektaklu, złożonej z najlepszych solistów Akademii.

Równie ciekawą jest uwaga, że Pellegrin nie zakończył tragedii sceną ułaskawienia Iphisee, lecz wprowadził - na życzenie wielbicieli baletów - epizod radosnego święta z tańcami, co zostało skomentowane następująco:

/.. / zdaniem ogółu Poemat tego nie potrzebował, aby zagwarantować sobie całkowity sukces. Epizod ten nie pojawił się już w drugiej wersji utworu. Sprawozdanie kończą następujące słowa: [...] Dowiadujemy się, że sukces Opery z każdym dniem wzrasta i Publiczność się zarzeka, że z przyjemnością ponownie ją zobaczy podczas przyszłorocznego Postu [...]

Sukces dzieła był tak ogromny, że po zamknięciu Opery na czas obchodów Wielkanocnych wznowiono spektakl i grano do końca maja. W sumie *Jephthe* osiągnęła w roku premiery 18 przedstawień.

Podobnym powodzeniem cieszyła się *Jephthe* w latach następnych. Do momentu zdjęcia z afisza w roku 1744 pojawia się na scenie prawie co roku, a więc w latach 1733, 1734, 1735, 1737, 1738, 1740 i 1744, bijąc rekordy popularności.

Dokonując nagrania płytowego *Jephthe* William Christie wybrał pierwszą edycję, wychodząc z założenia, że jest to oryginalna propozycja autorska, najbliższa twórczym założeniom utworu i jego treści, w której aspekt religijny ma rolę wiodącą, a pierwszoplanową postacią jest sam Jephthe. Ale czy rzeczywiście w tej pierwszej edycji z roku 1732 Pellegrin był do końca wierny sobie? Historia wykazuje, że nie był niezłomnym rycerzem broniącym każdego słowa. W przedmowie podkreśla przecież, że konsultował wiele osób przed premierą, z pewnością nie po to, aby z ich rad i wskazówek nie korzystać. Wprost przeciwnie. Słuchał uważnie wszystkich głosów, urabiając grunt i opinie dla uzyskania zgody na wystawienie dzieła. W tym kontekście zasadną jest decyzja Warszawskiej Opery Kameralnej realizacji III wersji utworu z roku 1737, tym bardziej, że sami autorzy uznali ją za ostateczną. Lecz nim doszło do trzeciego wydania, w rok po premierze przedstawiono drugą wersję utworu, w której autorzy dokonali istotnej zmiany, przenosząc ciężar dramaturgii utworu na uczuciowy wątek miłosny Iphisee i Ammona oraz czyniąc z Ammona najbardziej eksponowaną postać na scenie.

W omówieniu tego wydarzenia w *Merkurym* czytamy:

26 lutego, w drugi czwartek Wielkiego Postu, Królewska Akademia Muzyki wznowiła w Teatrze „Jephthe”; utwór sprawił tyle samo przyjemności co za pierwszym razem i należy przypuszczać, że będziemy go oglądać z satysfakcją w okresie przyszłych Wielkich Postów. Kilka wprowadzonych

zmian zostało przyjętych z aprobatą przez koneserów. Oto one: W czwartej scenie II aktu (pierwszej wersji), Iphisee wyznała swojej matce, Almasie, że zakochana jest w Ammonie. Ponieważ to samo czyni przed swoim ojcem, Jephthe, w ostatnim akcie, uznano za stosowne zrezygnować z tego faktu w II akcie, gdzie obecnie Iphisee nie precyzuje swej winy, wypowiadając następujące słowa:

„Jeśli Niebo jest zbrojne,
czyż można być bez winy?”

Scenę kończy duet córki i matki:

„Panie ogromnego Nieba,
Boże żywy, Boże zazdrosny
Dlaczego na delikatnej trzcinie ukazujesz
Całą moc Swojej Potęgi?
Ten stos ruchomego piasku,
Rozwiewanego podmuchem wiatru
Bardziej godny jest litości niż zemsty.
Panie ogromnego Nieba”, itd.

śpiewany przez Mademoiselles Antier i le Mau-re, był przez wszystkich oklaskiwany.

Usunięto scenę Święta kończącą utwór i dodaną przez wzgląd na sfrustrowanych amatorów tańca. Zastąpiono ją sceną laski, którą kończy czterowiersz w wykonaniu Tria solistów i Chóru:

„Zachowajmy w pamięci ten
najpiękniejszy z naszych dni;
Czule życzenia, czule uniesienia,
odradzające się nieustannie
Z naszych płomiennych serc,
unoście się jak kadzidła

Aż do Tronu Króla Chwalebnego.”

Jest zadziwiające, że przy tak szczegółowych omówieniach przedstawień *Jephthe* drukowanych w *Merkurym*, w przypadku drugiej wersji pominięto najważniejszą bodaj zmianę, jakiej Pellegrin dokonał w piątym akcie, gdzie przenosi cały ciężar tragedii z przysięgi Jephtego na postać Ammona i skrucę Iphisee, wydobywając na plan pierwszy element świeckiej miłości, który - zgodnie z duchem czasów - przede wszystkim fascynował ówczesnych widzów.

Do tej sprawy powraca jednak *Merkury* przy okazji przedstawienia trzeciej wersji utworu w roku 1737. Znajdujemy bowiem omówione zmiany, jakich dokonali autorzy w tym akcie od momentu prapremiery. Ten fragment sprawozdania jest niezwykle interesujący.

Aby lepiej wprowadzić czytelników w istotę zmian, powrócimy do aranżacji scen w ostatnim akcie, kiedy to dzido było wystawione w Teatrze po raz pierwszy.

Almasie, matka Iphisee, otwiera scenę. Widok przygotowanego ołtarza na ofiarę z córki jest tematem jej monologu, którego tekst był prawie w całości wzięty z Pisma Świętego. Jeśli wierzyć koneserom i bezstronnym świadkom, ta scena należała do najbardziej patetycznych. Ale krytyka kilku źle usposobionych spowodowała jej przerwanie, dając odczuć, że była zbyt długa. Trzeba było więc zrezygnować z niej w całości, aby nie dać pretekstu do intryg.

W scenie następnej Jephthe, nie mogąc dłużej znosić skarg i łez zrozpaczonej matki, każe jej wyjść. Ponieważ ta scena wynikała z pierwszej, została również usunięta.

W tej oto postaci tragedia była dwukrotnie wznowiana w czasie kolejnych Wielkich Postów.



Powyższa inscenizacja przetrwała z pewnością, gdyby roztropni Krytycy nie dali odczuć autorowi Poematu, że wprowadził trochę zamieszania w V akcie, w scenie, kiedy Ammon z plemieniem Efraimskim przybywa, by sforsować Świątynię i wyrwać Iphisee spod ołtarza przygotowanego na jej spalenie. W czasie, kiedy Jephthe walczy z rebeliantami, Ammon w towarzystwie kilku wspólników wkracza, a Iphisee, odrzucając jego świętokradczą pomoc, szuka schronienia w Sanktuarium. Ammon jednak udaje się w pościg i bez należytego respektu forsuje wrota Sanktuarium. Kiedy wraca Jephthe' i widzi z zewnątrz rozwalone odrzwia Świątyni, postanawia zabić Ammona, by pomścić Boga. Wielki kapłan powstrzymuje go jednak, itd. Wszystkie te wejścia i wyjścia tam i z powrotem powodowały niejasności. I to właśnie zdeterminowało autorów do usunięcia tych błędów, które publiczność gotowa była im wybaczyć, z uwagi na piękno samego dzieła.

Oto ostateczna wersja aktu piątego, który w tej postaci powinien już pozostać.

Jephthe otwiera scenę na podobieństwo sytuacji z Abrahamem. Iphisee podchodzi do ołtarza, mimo że lud pragnie ją ocalić. Słychać odgłosy walki, którą wszczął Ammon ze swoimi wspólnikami. Jephthe rozkazuje swojej córce wejść do Świątyni, a po jej wejściu mówi:

Co?! aż do ołtarzy Ammon przynosi zniewagę
Wielki Boże, czy będziesz to znosić?

Kapłani:

Panie, zechciej nam przyjść z pomocą!

Chór rebeliantów za sceną teatru:

Nic nie powstrzyma naszej wściekłości niech otworzą nam wrota.
Następna zmiana pojawia się w momencie, kiedy Kapłani przyprowadzają ofiarę. Pozostaje ona w głębi sceny, podczas gdy Kapłani śpiewają:

Łaskawy i okrutny dniu...

Przybywa Almasie i głosi, że Świątynia ocalała, a bezbożnicy zginęli z ręki Anioła. Zagłady. W rozpaczę wznosi skargi do Boga.

Wielki Kapłan wzywa Iphisee do poniesienia ofiary.

Ten plan wydaje się koneserom znacznie prostszy i w konsekwencji piękniejszy. Zaaprobowano, że Bóg nie dopuścił, aby Ammon ze swą zgrają wkroczył do Świątyni. Ponadto Almasie, która w poprzedniej wersji ograniczała się do roli obserwatora tak drogiego jej sercu wydarzenia, tu zachowuje się jak prawdziwa matka, która za chwilę utraci córkę.

Wzmianka, która w dalszej części relacji zasługuje na uwagę, dotyczy zachowania premierowej publiczności. Wynika z niej jasno, że choć dzieło gorąco oklaskiwano, nie obyło się bez incydentów na widowni i że nie wszyscy dzielali entuzjazm sali, licząc na niepowodzenie.

Nie zapominajmy, że choć *Jephte* jest dziełem operowym, ówczesna publiczność przychodziła na operę osądzając dzieło na podstawie nie tyle muzyki, ile tematyki, treści i słowa, czego zresztą najlepszym dowodem są cytowane relacje w *Merkurym*. Muzyka w świadomości ówczesnych widzów pełniła rolę drugorzędną, służebną w stosunku do tekstu i głównym jej zadaniem było uświetnienie scenicznego widowiska. Tak więc Pellegrin, a nie Montecclair, był głównie pod ostrzałem i jego poemat atakowany, zaś Montecclair podążał tylko za librettem. Na premierze dzieła był Wolter, który nie podzielał ogólnego zachwytu, interesując się głównie tekstem. Pellegrin swym talentem nie mógł z nim się mierzyć. Wprawdzie Wolter nie skrytykował publicznie *Jephte*, ale w liście do swojego przyjaciela skwitował przedstawienie jednym przedowcipnym zdaniem, które wkrótce krążyło po Paryżu: *Proszę z pokorą o wybaczenie Stary Testament, że mnie tak wynudził w Operze. Jephte przeszła do historii nie z powodu tekstu, ale dla swych muzycznych walorów, Wolter zaś nie był wielkim amatorem muzyki.*

Pierwszą jaskółką, świadczącą o zmianie stosunku do muzyki, a zatem i do muzyki Montecclaira, jest ostatnia relacja w *Merkurym* z okazji wznowienia opery w 1761 roku. Oto jej najistotniejsze fragmenty:

Poemat zbyt dobrze znanym jest, aby zdawać szczegółową relację. Wyjątki znajdują się zresztą w poprzednich numerach „Merurego”. Pozwolimy sobie jedynie zauważyć, że Autor [śp. Abbe Pellegrin], którego talent zasługuje na większą estymę, niż ta, jaką się cieszy, świetnie umiał pogodzić prawa dramaturgiczne z dowolnościami, jakich się dopuszczał, a które stanowią o istocie operowego genre’u u nas. Jego opowieści skonstruowane są teatralnie, sceny ze sobą powiązane i ujęte w ramy o regularnej formie. Sama wersyfikacja, czasami niechlujna i pozbawiona poetyki w różnych utworach, tu znalazła wspaniałe oparcie w wysublimowanym źródle, z którego zaczerpnął swój temat.

Muzyka tej opery dwadzieścia pięć lat temu wydawała się słuchaczom niezwykle w swym brzmieniu nowatorska. Poznanie okoliczności, że to Ona, jak wyznał sławny Rameau, natchnęła go do napisania arcydzieł, które wzbogaciły naszą scenę liryczną, może sprawić przyjemność Publiczności, a Muzyce dodać prestiżu w oczach koneserów. Ten wielki kompozytor słyszał „Jephte”. Został zaskoczony szlachetnym i dystygowanym charakterem utworu, który pokrywał się z jego koncepcją dzieła muzycznego. Uznał w tym momencie, że nasza Muzyka dramatyczna

nabiera nowej siły i nowego piękna. Podjął śmiałą decyzję napisania dzieła scenicznego i stał się Twórcą. I tak „Jephte” spowodowała narodziny „Hipolite et Aricie”.

Wielbiciele muzyki „pomponee” [czyli wyszukanej, ozdobnej], którą niestusznie nazywa się włoską, dopatrują się słabości w eleganckiej prostocie śpiewu w „Jephte”. Porównują majestatyczność muzyki wokalne I aktu z monotonią „plein-chant”. Znamcy umiarkowani, którzy gust nie wyklucza niczego, ale których opinia mieści się w ramach konwenansów, przeciwstawiają się temu twierdząc, że dostojność i wzniosłość Poematu nie pozwoliła Muzykowi zdać się na meandry kaprysu i tym większą jest zasługa śpiewów w „Jephte”, że mają one unikalny charakter, dostosowany do rodzaju poematu. Dodają, że przeciążony akompaniament przytłoczyłby śpiewane teksty i że niezbyt stosowna błyskotliwość zniszczyłaby powagę i patos, którymi powinny promieniować. [...] Przewidzieliśmy, że zapowiedź wznowienia podzieli widzów na dwa obozy o różnej estetyce i gustach. Nie przewidzieliśmy jednak, że niektórzy, dla których zabrakło miejsc w teatrze, posuną się aż tak daleko, aby napisać, że spektakl został zdjęty. Nigdy nie pozwalamy sobie na zajęcie stanowiska wobec sprzecznych opinii, ale nie omieszkamy stwierdzać faktów, jeśli mamy możliwość bezstronnego sprawdzenia ich prawdziwości. I tak zobaczyliśmy, że dochód z ósmego przedstawienia „Jephte” przekroczył dwadzieścia dwa tysiące funtów.

Pod koniec podana jest informacja o usunięciu Prologu po pierwszym przedstawieniu, z wyjaśnieniem, że: czas trwania spektaklu przekraczał ten, do którego przyzwyczaiła się publiczność od kilku lat. Biedni autorzy nie zaznali spokoju nawet i po śmierci.



W sumie *Jephte* osiągnęła liczbę 68 przedstawień w samym Paryżu i była - jak podają tym razem zgodnie źródła - najczęściej wystawianą operą we Francji w XVIII stuleciu. Kil-kakrotnie, i z wielkim również powodzeniem, wystawiano „*Jephte*” w Lyonie i Marsylii, na dworze królewskim: w Wersalu w roku 1737 i 1751, w Fontainebleau w roku 1762, na słynnych „Concerts de la Reine”, czyli Koncertach Królowej - w całości lub fragmentach - w latach 1732, 1737 i 1747 i wreszcie, kilkakrotnie, na koncertach „spirituels”, gdzie z reguły wykonywano słynny chór z I aktu: „Tout tremble devant le Seigneur”, zachwycający swoją fakturą kontrapunktyczną i ekspresyjną kolorystyką brzmienia.

Przy okazji scenicznych realizacji *Jephte* nie obyło się bez skandalu spowodowanego przez primadonnę śpiewającą partię Iphisee, Catherine Le Maure, która w trakcie przedstawienia w dniu 10 marca 1735 roku zeszła nagle ze sceny, przerywając spektakl. Za ten wybryk była przez kilka dni więziona w Fort - l'Eveque, skąd, na interwencję dyrekcji teatru, została zwolniona. Odmówiła jednak powrotu na scenę, mówiąc, że rezygnuje z aktorstwa. Pojawiła się jednak z powrotem po kilku latach, występując ponownie w roli Iphisee w 1740 roku.

Na moment powrócę do cytowanego w *Merkurym* Rameau i zabawnej anegdoty na temat pierwszego kontaktu z Pellegrinem. Pewnego dnia po premierze *Jephte* zjawił się u Pellegrina nieznany mu jeszcze młody kompozytor z prośbą, aby poeta sprzedał mu (czyli napisał) tekst do opery. Pellegrin miał spytać się wówczas: [...a z kim mam honor rozmawiać?, na co Rameau odpowiedział [...]] z człowiekiem, który uważa, że jeśli muzyka ma być dobra i podobać się



publiczności, musi znacznie mniej zawierać sztuczek technicznych, a stać się wyrazem emocji. Mam zamiar spróbować i sprawdzić, czy publiczność będzie tego samego zdania.

Pellegrin nie byłby sobą, gdyby nie przyjął zamówienia, ale pełen obaw co do talentu kompozytora i sukcesu dzieła zażądał na wypadek niepowodzenia przedsięwzięcia kaucji pieniężnej w sześciu banknotach o wartości 50 pistoli. Kiedy jednak zjawił się po roku na pierwszej próbie i usłyszał muzykę, podarł rewersy w obecności słuchaczy, mówiąc: *Jeśli pisze się taką muzykę jak Pan, to nie ma potrzeby wystawiania rewersów*. Czy jest to prawda, czy wymysł, nie można stwierdzić, ale ta zabawna dykteryjka często jest cytowana i wszyscy chcą w nią wierzyć. Abbe Pellegrin, w przeciwieństwie do Woltera, był wielkim koneserem muzyki.

Pellegrin przystąpił do pisania *Jephte* w dojrzałym już wieku. Nie znamy dokładnej daty ani rozpoczęcia, ani ukończenia dzieła. Zważywszy jednak na premierę w roku 1732 i kilkunastoletnie starania o zezwolenie na jego sceniczną realizację należy przyjąć, że libretto powstało w okolicy 1720 roku. Nie ma też konkretnej informacji, kiedy Montclair rozpoczął współpracę z Pellegrinem nad *Jephte*. Wiadomo tylko, że pracował nad dziełem około 10 lat, czyli że zaczął pisać z początkiem lat dwudziestych, kiedy libretto było już zapewne gotowe. Wiadomo również, że Pellegrin pragnął znaleźć kompozytora, który mógłby przekazać muzyką całą istotę libretta, tak odmiennego w swej treści od ówczesnych librett. Wybór Michela Pignoleta de Montclair, kompozytora o renomie wysoce kompetentnego i wszechstronnego muzyka, jest więc efektem przemyślanej decyzji i świadczy o dużym uznaniu, jakim poeta darzył kompozytora. Pellegrin miał okazję dobrze poznać Montclaira przy realizacji wspólnego dzieła, opero-baletu *Fete de l'Ete*, wystawionego z powodzeniem w roku 1716 w Królewskiej Operze w Paryżu i wznawianego na scenie przez wiele lat. Przystępując ponownie do współpracy, każdy z twórców miał przeszło sześćdziesiąt lat, a *Jephte* stała się ukoronowaniem ich długiego i pracowitego żywota. Montclair umiera 27 września 1737 roku, mając 72 lata, a Pellegrin - 5 września 1745 roku, w wieku 82 lat.

Michel Pignolet de Montclair przyszedł na świat 4 grudnia 1666 roku w miasteczku Andelot, położonym w pobliżu Chaumont, w dzisiejszym departamencie Haute-Marne. Zapisany jako Michel Pinolet w metryce tamtejszej parafii był najmłodszym z siedmiorga dzieci zubożałego szlachcica Andre Pignoleta, zajmującego się tkactwem. W latach późniejszych, już w Paryżu, zaczął podpisywać się de Montclair, przyjmując pseudonim od zburzonej fortecy Montclair, która ongiś górowała nad jego rodzinnym gniazdem.

Mimo braku dokumentów z dzieciństwa kompozytora należy przypuszczać, że wykazywał duże zdolności muzyczne od najmłodszych lat. Wcześniej bowiem dostał się do dziecięcego chóru przy katedrze w Langres, pod pieczę świetnego i cenionego „maitre de musique” w osobie Jean-Baptiste Moreau. Przykatedralne chóry, zwane „maitrise”, były jedynymi organizmami formującymi ówczesznie przyszłych śpiewaków i muzyków, a sama tradycja chórów „maitrise” dotrwała we Francji do dnia dzisiejszego.

Co działo się z Montclairem między odejściem z chóru, a pracą w orkiestrze Opery w Paryżu, nie bardzo jest wiadomo. Prawdopodobnie, jak większość ówczesnych muzyków, wędrował za chlebem po Francji i zatrudniony bywał jako nauczyciel muzyki w wielu kościołach. Sprzeczne zresztą mamy informacje nie tylko na temat jego młodzieńczych lat, ale również i miejsca urodzenia, za które długo uchodziło Chaumont en Bossigny. Fetis podaje jeszcze w połowie XIX wieku, że Montclair urodził się w Chaumont, oraz że po okresie peregrynacji po

Francji dostaje się jako „maitre de musique” do księcia de Yaudemont, jedzie z jego dworem do Włoch, a po powrocie zostaje przyjęty w 1707 roku do orkiestry Opery w Paryżu. Autor noty o kompozytorze z końca XIX wieku, Emile Youillard, twierdzi dla odmiany, że w dokumentach księcia de Yaudemont nie ma żadnego śladu, a w archiwach departamentu Haute - Marne znajduje się wzmianka, że Montclair utrzymywał się z lekcji muzyki w Paryżu, na co z kolei nie ma również dowodu. Nadal zresztą nie ma jednoznacznego stanowiska w tej sprawie. Musiał jednak Montclair znaleźć się w Paryżu przed rokiem 1700, bo w dokumentach Królewskiej Akademii Muzyki figuruje jako kontrabasista w orkiestrze Królewskiej Opery już w roku 1699. Dodajmy, że był pierwszym grającym w orkiestrze Opery na tym nowym, włoskim instrumencie, który od czasów Montclaira zaczął stopniowo wypierać wiołę basową z funkcji basu fundamentalnego orkiestry.

Doskonała znajomość kontrabasu, którym muzycy francuscy nie potrafili się posługiwać, przemawia, że Montclair dotarł jednak w młodości do Włoch i zapoznał się z całym bogactwem środków włoskiej muzyki, która w XVII stuleciu znacznie przewyższała francuską. Wszechstronna wiedza, erudycja muzyczna i umiejętności sprawiły, że w oczach współczesnych uchodził za jednego z bardziej wykształconych muzyków. Doskonale grał na wielu instrumentach i szybko zyskał w orkiestrze uznanie, otrzymując wkrótce odpowiedzialną funkcję „sinphoniste du petit - chœur”, czyli dyrygenta małego zespołu najlepszych instrumentalistów orkiestry, którzy akompaniowali śpiewakom w najtrudniejszych i najważniejszych partiach dzieła operowego. Na



tym stanowisku pozostał do emerytury; i choć działał z powodzeniem w innych muzycznych dziedzinach, współcześni traktowali go przede wszystkim jako symfonistę w orkiestrze Królewskiej Akademii.

Prawdziwy rozgłos przyniosła mu działalność pedagogiczna. Nie bez podstaw powierzył mu edukację muzyczną swojej córki, Marguerite-Antoinette, Wielki Couperin. Montclair przewyższał wiedzą, talentem pedagogicznym i nowatorskim sposobem nauczania muzyki wszystkich współczesnych mu nauczycieli i piszących podręczniki dydaktyczne. Po przyjeździe do Paryża wydaje w roku 1700 *Łatwą metodę nauczania muzyki z wieloma lekcjami na jeden lub dwa glosy, ujętą w cztery klasy*. To stało się podwaliną jego sukcesu. Drugie, skrócone wydanie pojawia się w roku 1737. Publikuje pierwszy we Francji podręcznik do nauki gry na skrzypcach w roku 1711. Kolejną *Nową metodę nauki muzyki przy pomocy łatwych przykładów z towarzyszeniem licznych lekcji na jeden i dwa glosy, z tabelami, które ułatwiają praktykę transponowania* drukuje w roku 1709, dedykując dzieło Coupennowi. Jego zmodyfikowana wersja ukazuje się w roku 1737. Opublikował również w roku 1720 *Metodę nauki gry na skrzypcach ze skróconymi zasadami muzyki niezbędnymi dla tego instrumentu*, wznowioną w 1737 roku. W swojej działalności pedagogiczno - edytorskiej Montclair okazał się bardzo nowatorski, a jego elementarze muzyczne są najlepszymi książkami dydaktycznymi w XVIII stuleciu. Nikt przed nim nie wyjaśnił lepiej metody transponowania, nie wprowadził pomysłów, usystematyzowanych i naśladowanych później przez innych sposobów nauczania i nie zainicjował metody nauczania dzieci muzyki

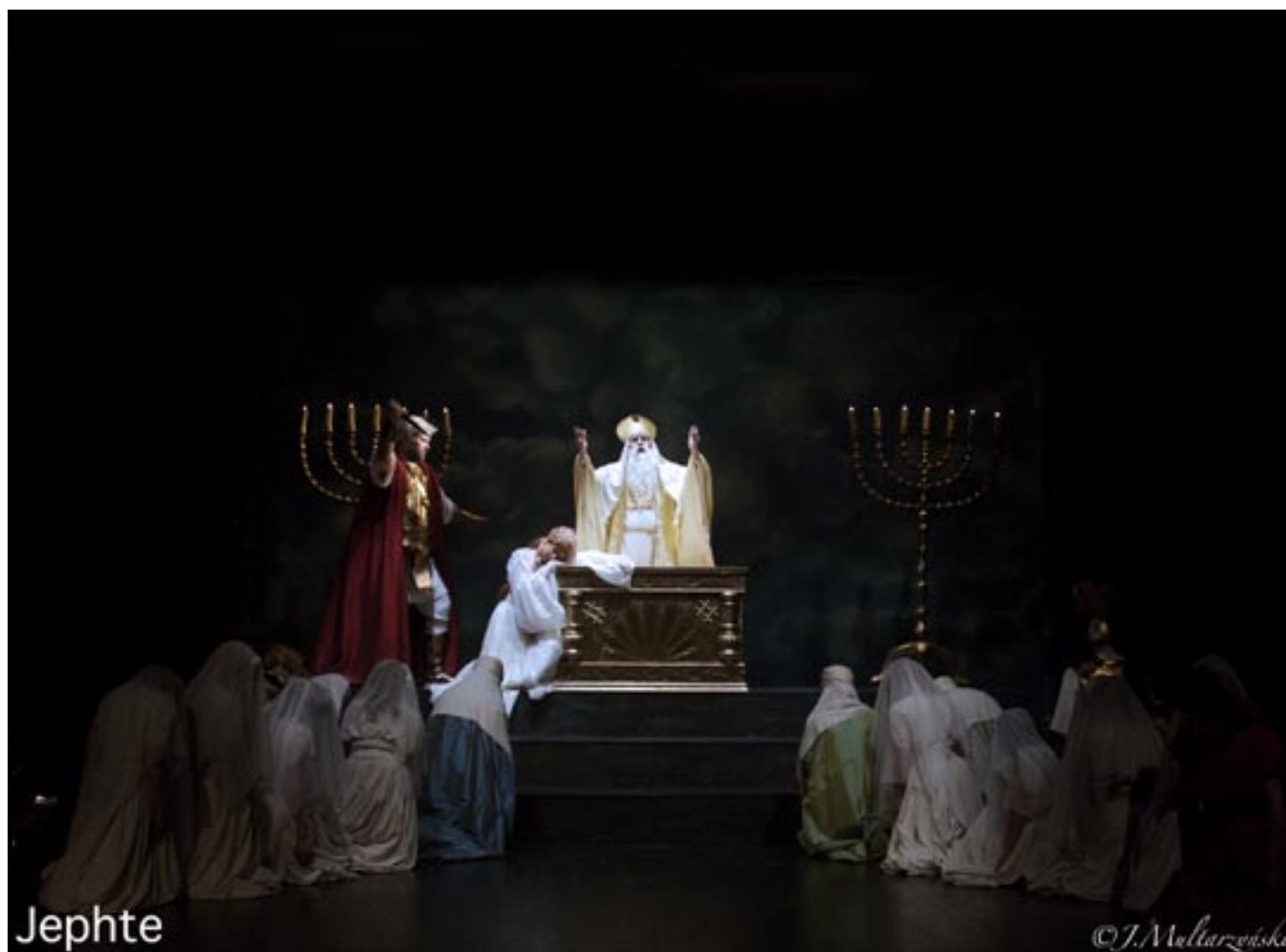


poprzez zabawę, a nie sformalizowaną naukę sztywnych zasad.

Był wreszcie kompozytorem, choć jego twórczość, obejmująca głównie muzykę instrumentalną, kameralną oraz niewielkie formy wokально-instrumentalne, nie zyskała większego rozgłosu. Pisał jednak sporo i pozostawił m.in. 6 koncertów na flet poprzeczny i bas-so continuo i tyleż samo na flet solo, 6 koncertów na 2 flety poprzeczne, 3 księgi kantat na głosy solowe z symfoniami, tria fletowe, 6 sonat na dwoje skrzypiec i basso continuo, sporo motetów zachowanych częściowo w rękopisie, a z większych form - Requiem, wykonane po raz pierwszy w kościele St. Sulpice w Paryżu w roku 1735. Dzieło to, napisane już po premierze *Jephthe*, doznało wspaniałego przyjęcia i było wielokrotnie wykonywane.

Można się dziwić, że związany z Orkiestrą Opery Paryskiej od początku swej egzystencji w Paryżu Montéclair skomponował tylko dwa dzieła sceniczne do tekstów Pellegrina i to dopiero w późnym wieku. Wystawiony w roku 1716 opero-balet *Fetes de l'Ete* cieszył się wprawdzie dużym powodzeniem, ale sławę przyniosła kompozytorowi dopiero *Jephthe*.

Pojawienie się *Jephthe* na scenie oznaczało we Francji renesans tragedii muzycznej, która od czasów Lully'ego ulegała stopniowej degradacji. Montclair, odchodząc od koncepcji opery opartej na przewadze recytatywu i prostocie muzycznych środków, proponuje nową wizję dzieła lirycznego, w którym rola orkiestry i sztuka wokalna wysuwają się na pierwszy plan. Powszechnie uważa się, że odnowa muzycznego języka w połowie XVIII wieku we Francji jest wyłącznie zasługą Rameau. W świetle obecnych badań coraz częściej przypisuje się prekursorstwo



Monteclairowi - jako temu, który pierwszy usystematyzował materiał muzyczny, uporządkował tonację, wprowadził cezury metryczne, unowocześnił orkiestrę, której możliwości znał dogłębnie, a osiągając nowe efekty brzmieniowe w drodze pomysłowych zestawień instrumentalnych kładł podwaliny pod przyszłe dzieła mistrza z Dijon. To wystarczy już samo w sobie do wystawienia Monteclairowi należnej mu laurki.

Czy w trybach codziennej pracy w Operze, zajęć dydaktycznych i kompozytorskich, Monteclair miał okazję i zaszczyt uczestniczyć w słynnych Koncertach Królowej, nie wiadomo. Nie był muzykiem związanym bezpośrednio z dworem królewskim i nie pełnił tam żadnej funkcji. Natomiast w *Merkurym* pojawiła się krótka notatka, że w sierpniu 1732 roku, a więc zaledwie w kilka miesięcy po premierze, *Jephte* została zaprogramowana w ramach tak zwanych Koncertów Królowej w Wersalu i wykonana w trzech kolejnych odcinkach w dniach 13, 18 i 20 sierpnia. W *Merkurym* zostało również odnotowane, że na prośbę dworzan powtórzono chór z I aktu i że dzieło zostało nagrodzone ogromnymi brawami, a autorzy otrzymali gratulacje. Nie ulega wątpliwości, że Maria Leszczyńska, jako wielka melomanka i inspiratorka tych prestiżowych i elitarnych koncertów, była na wszystkich. Musiała też prawdopodobnie gratulować osobiście autorom, skoro *Merkury* zaznacza ten fakt, a to z kolei — moim skromnym zdaniem — ma związek z dedykacją utworu i pozwala domniemywać, że autorzy zostali zaproszeni na wykonanie dzieła. Wobec tak zaszczytnego wyróżnienia nie można było przeciwstawiać się dłużej wystawianiu dzieła, które zyskało aprobatę Królewskiego Dworu. I zapewne z wdzięczności za ten gest Monteclair zadedykował *Jephte* królowej.



©Jolanta Rostworowska
maestro@maestro.hb.pl

Tekst opublikowano za zgodą Warszawskiej Opery Kameralnej