

Teatr – muzyka – sacrum. *Mojżesz* Antona Rubinsteina jako wzorzec opery religijnej¹

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.10

TWÓRCZOŚĆ I DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA ANTONIEGO RUBINSTEINA

O bogatej twórczości kompozytorskiej Antona Rubinsteina (1829–1894), obejmującej muzykę fortepianową, kameralną, symfoniczną, oratoryjno-kantatową i operową, europejska publiczność muzyczna zapomniała właściwie zaraz po jego śmierci. W pamięci potomnych jego nazwisko kojarzy się z wybitnym pianistą-wirtuozem – techniką gry i wielostronność interpretacji Rubinsteina równała się ponoć mistrzostwu pianistyki Franza Liszta, z którym zresztą przez wiele lat się przyjaźnił i który był także promotorem jego twórczości². W historii muzyki rosyjskiej Rubinstein zyskał trwałe miejsce jako założyciel i dyrektor Konserwatorium Muzycznego w Petersburgu, a także twórca Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego.

Osiągnięcia tego artysty sięgały jednak daleko poza Rosję. Regularnie odbywał podróże koncertowe po

całej Europie, zadziwiając publiczność tak techniką pianistyczną, jak i rozległością wykonywanego repertuaru. Dał się poznać także w Stanach Zjednoczonych, gdzie w sezonie 1872/1873 z wielkim sukcesem koncertował wraz z Henrykiem Wieniawskim. Jako Rosjanin żydowskiego pochodzenia przez dwadzieścia lat (1867–1886) mieszkał i działał na Zachodzie Europy, głównie w Niemczech i Austrii, gdzie ceniono nie tylko jego działalność pianistyczną, ale także dyrygencką i kompozytorską. Świetna znajomość języków obcych i kultury Zachodu pozwoliły mu na znalezienie eksponowanego miejsca w europejskim życiu muzycznym. Jego działalność artystyczną można traktować jako reprezentatywny przykład kosmopolityzmu, gdyż ani nie nawiązywał w swoich dziełach do stylu rosyjskiego, ani nie sięgał po typowe tematy dla niemieckiego romantyzmu. Pozycja „obcego” była najwyraźniej elementem dokuczliwym w jego biografii, skoro pisał o sobie w taki sposób:

Dla Żydów jestem chrześcijaninem, dla chrześcijan – Żydem; dla Rosjan jestem Niemcem, dla Niemców – Rosjaninem; dla klasyków – nowatorem, dla nowatorów – tradycjonalistą itd. Wniosek: ja to nie pies, ni wydra, żalodne indywiduum³.

172

¹ Niniejszy artykuł stanowi zmienioną, znacznie rozwiniętą i pozbawioną popularnego charakteru wersję mojego tekstu „*Mojżesz*” – zapomniana opera religijna Antona Rubinsteina, zamówionego przez Polską Orkiestrę Sinfonia Iuventus w związku z prapremierą opery religijnej *Mojżesz* Antona Rubinsteina 15 października 2017 roku w Warszawie.

² Za czasów dyrekcji Liszta w Teatrze Miejskim w Weimarze zostały tam wykonane dwa dzieła sceniczne Rubinsteina: *Die sibirischen Jäger* (1854) i *Das Verlorene Paradies* (1858). Por. A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist*, Berlin 2001, s. 19.

³ A. Rubinstein, *Gedankenkorb: Literarischer Nachlaß von Anton Rubinstein*, red. H. Wolf, „Vom Fels zu Meer” III 1897 vol. 1 nr 10, s. 422.

W powyższej wypowiedzi pojawia się kwestia dotycząca sposobu postrzegania stylu kompozytorskiego Rubinsteina przez publiczność. Jego muzyka, w dużym stopniu uwarunkowana pianistyką, nie jest bynajmniej monolitem w zakresie technicznym, nie daje się też łatwo wpisać w rozpowszechnione w jego czasach kategorie muzycznych stylów narodowych. Z pewnością w konfrontacji z awangardową szkołą nowoniemiecką Franza Liszta i Richarda Wagnera twórczość Rubinsteina musiała prezentować się zachowawczo. Ten konserwatyzm przejawiał się głównie w zakresie harmoniki i instrumentacji, które elementami nawiązywały do stylistyki kompozytorów z pierwszej połowy XIX wieku, takich jak Robert Schumann i Felix Mendelssohn. Już współcześni kompozytorowi recenzenci, jak Eduard Hanslick, krytykowali bezbarwność orkiestracji i monotonię rytmiczną dzieł Rubinsteina, a także brak w kompozycjach świeżości i powabu dźwiękowego, które charakteryzowały jego występy pianistyczne⁴.

KONCEPCJA OPERY RELIGIJNEJ

Idea opery religijnej zainteresowała Rubinsteina w latach 70. XIX wieku, a w 1882 roku po raz pierwszy przedstawił on publicznie założenia tego gatunku artystycznego w krótkim artykule⁵. Punktem wyjścia dla artysty było przekonanie, że dzieła muzyczne o tematyce biblijnej nie trafiają w sposób sugestywny do publiczności, kiedy prezentowane są bez akcji scenicznej w postaci oratoriów. Zarówno narracyjny charakter oratoriów, jak i sposób ich wykonywania (bez dekoracji i kostiumów, w wieczorowych strojach galowych) nie motywowały odbiorców do głębokiego przeżywania zdarzeń biblijnych. Te mankamenty muzycznego dzieła o tematyce religijnej miały zostać

przełamane poprzez wykreowanie gatunku, zwanego przez Rubinsteina operą religijną (*geistliche Oper*), którego idea odwoływałaby się do rozpowszechnionych w średniowieczu misteryjnych przedstawień pasyjnych. W jego wyobrażeniu wielkie dzieła religijne Bacha, Händla czy Mendelssohna w realizacji scenicznej oddziaływałyby znacznie silniej niż podczas wykonania koncertowego⁶.

Libretta oper religijnych powinny być oparte na Biblii, zarówno na historiach zaczerpniętych ze Starego, jak i Nowego Testamentu. Koniecznym zabiegiem, jaki musi podjąć librecista, staje się zamiana epickiej narracji biblijnej na tekst dramatyczny, usunięcie partii narratora i wypowiedzeń pośrednich. Jednak o tym, że dzieło może być uznane za operę religijną, decyduje styl muzyczny, jaki kompozytor zastosował w dźwiękowym przedstawieniu zdarzeń biblijnych. Rubinstein podkreśla rolę większych, bardziej rozbudowanych całości i numerów muzycznych – pojedyncza scena o szerszych rozmiarach mogłaby konstruować nawet cały akt opery. Za element niezbędny wypada uznać obecność wielkich scen zbiorowych o charakterze modlitw, reakcji tłumu, obrazów świętowania czy podziękowań dla Stwórcy. Nie obowiązują zasady jedności miejsca, czasu i akcji, gdyż istotą takiego dzieła ma być wzbudzanie nastrojów religijnych u publiczności⁷. Znacząca rola przypada polifonii, stosowanej zwłaszcza w partiach chóralnych, często o charakterze fug. Przebiegi recytatywne winny cechować się znacznie bardziej wypracowaną deklamacją niż w operach świeckich⁸. Dopuszczalne są nawet sceny baletowe, jednakże pod warunkiem, że taka sytuacja taneczna miała swoje miejsce w pierwowzorze biblijnym. W takim przypadku sceny baletowe nie powinny jednak być oparte na popularnych wówczas tańcach, takich jak walc czy polka, lecz muszą prezentować koloryt orientalny z uwagi na scenerię, w jakiej rozgrywają się zdarzenia biblijne.

⁴ M. Jahn, *Anton Rubinstein (1829–1894): Eine geniale Natur, ein bedeutender Mensch*, [w:] M. Jahn, C. Höslinger, *Vergessen: Vier Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts: J.F. Halévy, A. Rubinstein, K. Goldmark und J.J. Abert*, Wien 2008, s. 46.

⁵ A. Rubinstein, *Die geistliche Oper*, [w:] J. Lewinsky, *Vor den Coullissen, Originalblätter von Celebritäten des deutschen Theaters*, t. 2, Berlin 1882, s. 47–50. Więcej informacji na temat problematyki opery religijnej Rubinsteina zawiera artykuł Arnolda Jacobshagena, *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor'ewič Rubinštejns Konzeption der „Geistlichen Oper“*, [w:] *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, red. K. Eberl, W. Ruf, t. 2, Kassel 2000, s. 511–518.

⁶ A. Rubinstein, *Die geistliche Oper*, op. cit., s. 48.

⁷ Ibidem, s. 51.

⁸ Ibidem, s. 51. Jako przykład opery religijnej, która w pewnym stopniu odpowiadała wypracowanym przez niego zasadom, Rubinstein wskazał operę *Joseph* Etienne Méhula, zaznaczając jednakże, że oddziaływanie tego dzieła jest nieco zbyt świeckie, co wynika z obecności w nim scen miłosnych. Sceny takie – zdaniem Rubinsteina – mogą się pojawić jedynie wtedy, gdy występują w pierwowzorze biblijnym, jak np. w historiach *Judyty* i *Holofernesa* czy *Samsona* i *Dalili*, albo w tekście *Pieśni nad pieśniami*.

W celu wystawiania oper religijnych należałoby zbudować teatr ze specjalnie przystosowaną maszyną sceniczną; kształt budynku teatralnego, rozmiary i proporcje kanału orkiestrowego i widowni musiałyby zostać zakomponowane wyłącznie dla tego typu sztuk teatralnych z muzyką⁹. Również śpiewacy, którzy realizowaliby partie solowe, powinni specjalizować się w operze religijnej i nie wykonywać dzieł świeckich. Problemy z opanowaniem skomplikowanych partii przez chórzystów Rubinstein rozwiązałby, proponując dla nich wyższe gaże oraz zatrudniając statystów do działań teatralnych, co pozwoliłoby odciążyć chórzystów od działań scenicznych i umożliwiłoby dokładne wykonanie ich partii.

Gigantyczne koszty, jakich wymagała realizacja idei opery religijnej, mogłyby zostać sfinansowane dzięki dużej – jak sądził Rubinstein – popularności tego nowego gatunku dzieł scenicznych. Sam zresztą próbował na przestrzeni wielu lat zainteresować swoim pomysłem wiele osób i gremiów w różnych krajach (wielkiego księcia Weimaru, ministra w Berlinie, proboszcza Opactwa Westminsterskiego, wspólnotę żydowską w Paryżu, impresaria muzycznego w Stanach Zjednoczonych), jednak nie udało mu się ich skłonić do finansowania przedsięwzięcia¹⁰. Z tego względu swoje wcześniejsze kompozycje – *Raj utracony* oraz *Budowa wieży Babel*, które traktował jako opery religijne, zdecydował się zaprezentować najpierw w postaci oratoriów. Jednak jego przekonanie o sensowności i artystycznym nowatorstwie idei opery religijnej spowodowało, że w zakończeniu omawianego artykułu deklarował tworzenie dalszych dzieł w tym gatunku. Wspomniał o czterech takich utworach: *Kainie i Ablu*, *Mojżesz*, *Pieśni nad pieśniami* (*Das hohe Lied*) oraz *Chrystusie*. Trzy z tych planów zostały zrealizowane, nie powstała jedynie opera religijna *Kain i Abel*, choć autor podjął pracę nad tym dziełem. Opera religijna o tematyce zaczerpniętej z *Pieśni nad pieśniami* otrzymała ostatecznie tytuł *Sulamith* (*Sulamitka*) – libretto

napisał Julius Rosenberg, a dzieło zostało wykonane po raz pierwszy 8 listopada 1883 roku w Hamburgu (w wersji scenicznej). Opera *Chrystus* (do tekstu Heinricha Bulthaupta) została ukończona w 1893 roku i miała premierę 2 czerwca 1894 roku w Stuttgarcie.

MOJŻESZ – INFORMACJE O POWSTANIU DZIEŁA

Mojżesz, będący kolejną już (po *Raju utraconym*, *Budowie wieży Babel* oraz *Sulamitce*) realizacją idei opery religijnej, został zaplanowany jako potężne dzieło sceniczne w ośmiu obrazach. Rubinstein sięgnął po libretto napisane przez Salomona Hermanna Mosenthala (1821–1877), literata i librecistę, którego teksty wykorzystał wcześniej jako libretta do oper *Die Kinder der Heide* (*Dzieci stepów*, 1860) oraz *Die Makkabäer* (*Machabeusze*, 1874)¹¹. Tematyka związana z losami Mojżesza znajdowała w kulturze muzycznej XIX-wiecznych Niemiec dość duży rezonans, który zaznaczył się zwłaszcza od czasów pamiętnego wykonania w Berlinie w 1829 roku *Pasji Mateuszowej* Bacha pod dyktando Mendelssohna. Obudzone tym wykonaniem zainteresowanie publiczności XVIII-wieczną twórczością oratoryjno-kantatową zaowocowało prezentowaniem innych dawnych dzieł, w tym oratoriów *Izrael w Egipcie* Händla czy *Izraelici na pustyni* Carla Philippa Emanuela Bacha, a także powstawaniem nowych dzieł oratoryjnych dotyczących losów Mojżesza¹².

Nie wiadomo, kiedy Rubinstein rozpoczął pracę nad tworzeniem muzyki do *Mojżesza* – biografista

¹¹ W pierwodruku partytury pojawia się inne imię autora libretta – Heinrich Mosenthal. O ile większość badaczy uważa, że chodzi o tę samą osobę, tzn. o Salomona Hermanna Mosenthala, z którym Rubinstein współpracował przy tworzeniu dwóch wcześniejszych oper, to Linda Maria Koldau sugeruje, że być może są to dwie różne osoby. Zarówno w partyturze, jak i w drukowanym librecie występuje imię Heinrich. Por. L.M. Koldau, *Entgeistlichung der Bibel: Anton Rubinsteins geistliche Opern „Moses” und „Christus”, [w:] Gotteswort und Menschenrede: die Bibel im Dialog mit Wissenschaften, Künsten und Medien*, red. R.G. Czaplą, U. Rembold, Bern 2006, s. 184. Salomon Hermann Mosenthal zmarł w 1877 roku, Rubinstein podjął decyzję o stworzeniu opery o Mojżeszu kilka lat później.

¹² Por. T. Ziolkowski, *Uses and Abuses of Moses: Literary Representations since the Enlightenment* (part 1: *Nineteenth-Century Evolutions* ('Spiritual Opera' in Germany)), Indianapolis 2016 (e-book bez numeracji stron). Na temat oratoriów o tematyce Mojżesza por. również L.M. Koldau, *Entgeistlichung der Bibel...*, op. cit., s. 182–183.

⁹ Rubinstein proponował nawet specjalny układ sceny, podzielony poziomo na trzy plany odpowiadające sferom Nieba, Ziemi i Piekła. Ibidem, s. 49–50. Idea konstruowania oddzielnego teatru, przeznaczonego wyłącznie na potrzeby dzieł z kręgu opery religijnej, wydaje się zapożyczona od Wagnera, wizjonersko planującego budowanie teatru do wykonywania własnych dramatów muzycznych. W tym samym roku, w którym Rubinstein publikował swój tekst, miała zresztą miejsce premiera *Parsifala* w teatrze w Bayreuth.

¹⁰ Ibidem, s. 53.

kompozytora Lew Barenbojm twierdzi, że nastąpiło to już w kilka miesięcy po tym, jak latem 1884 roku ukończył poprzednie większe dzieło sceniczne, operę komiczną *Der Papagei (Papuga)*¹³. Komponowanie *Mojżesza* okazało się jednak zadaniem, którego realizacja rozciągnęła się na wiele lat. W marcu 1887 roku Rubinstein pisał do swego wydawcy Bartholfa Senffa, że wkrótce prześle mu do druku obrazy V i VI opery, co sugeruje, że pierwsze cztery obrazy zostały już ukończone wcześniej¹⁴. Jednak ponownie podjęte przezeń w tym okresie obowiązki dyrektora Konserwatorium Petersburskiego, silnie go angażujące, przesunęły w czasie tworzenie dalszego ciągu utworu. Dlatego też jesienią tego samego roku Rubinstein zaproponował Senffowi opublikowanie drukiem owych pierwszych czterech obrazów *Mojżesza*, które proponował ewentualnie nazwać pierwszą częścią dzieła¹⁵. Pracę nad komponowaniem dalszych obrazów zakłóciło z kolei tworzenie jego opery rosyjskiej *Goriusza*, która miała premierę w listopadzie 1889 roku w Petersburgu. Całość partytury *Mojżesza* została ukończona dopiero w 1891 roku, o czym kompozytor donosił wydawcy w liście z 19 listopada tego roku pisany z Drezna:

Tym razem pisze do Pana szczęśliwy człowiek – 1) dlatego, że ukończyłem mojego *Mojżesza* (sądzę, że to najważniejsze z moich dzieł) i 2) dlatego, że mam nadzieję wystawić go tu w teatrze (to moja *pia desideria*) w końcu zimy¹⁶.

Z nieznanых powodów nie doszło jednak do tej prapremiery w Dreźnie, ale już wiosną 1892 roku udało się kompozytorowi zainteresować partyturą Angela Neumanna, dyrektora Teatru Niemieckiego w Pradze¹⁷. Sceniczne wykonanie utworu zaplanowano w dwóch częściach, prezentowanych podczas dwóch kolejnych

wieczorów, a po przedstawieniu dzieła w Pradze miało się odbyć tournée, podczas którego *Mojżesza* pokazano by w różnych krajach europejskich. Oficjalna premiera nie odbyła się również i tym razem, co wyniknęło z kłopotów finansowych teatru. Rubinstein i krąg zaprzyjaźnionych z nim osób miał jedynie okazję uczestniczyć w rozłożonej na dwa wieczory zamkniętej scenicznej próbie generalnej utworu w dniach 25 i 27 czerwca 1892 roku¹⁸. W ciągu kolejnych kilku lat (do 1895 roku) nastąpiły (na ogół koncertowe) prezentacje dzieła w różnych miastach europejskich – w Rydze¹⁹, a także w Lipsku, Petersburgu, Bonn, Amsterdamie i Kolonii, generalnie pozytywnie przyjmowane przez krytykę, choć zauważano także już wówczas, że wielkie rozmiary dzieła i wymagana potężna obsada wykonawcza mogą utrudnić utrzymanie się utworu w repertuarze²⁰. Po 1895 roku *Mojżesz*, podobnie jak i cała (poza *Demonem*) spuścizna operowa Rubinsteina, popadł w zapomnienie.

TEMATYKA I LIBRETTO DZIEŁA

Libretto opery przedstawia zasadnicze zdarzenia z całego życia i działalności Mojżesza, od jego narodzin aż do śmierci. Mosenthal dokonał wyboru odpowiednich epizodów ze Starego Testamentu – z Ksiąg Mojżeszowych (Pięcioksięgu, Tory), w tym głównie z Księgi Wyjścia²¹. Akcja opery rozwija się linearnie, jednak pomiędzy poszczególnymi obrazami zaznaczają się przeskoki czasowe i tematyczne, a cały ciąg zdarzeń obejmuje okres 120 lat, tyle bowiem według Biblii (Pwt 34,7) żył Mojżesz. Kolejne obrazy opery przedstawiają następujące zdarzenia:

Obraz I. Trzymiesięczny Mojżesz zostaje uratowany przed śmiercią w falach Nilu przez Asnath, córkę

¹³ L.A. Barenbojm, *Anton Grigor'evič Rubinštejn. Žizn', artističeskij puť*, t. 2, Leningrad 1962, s. 371.

¹⁴ A.G. Rubinštejn, *Literaturnoe nasledie*, t. 3, red. L.A. Barenbojm, list do Bartholfa Senffa (nr 408) z 26.02/10.03.1887, Moskwa 1986, s. 95.

¹⁵ Ibidem, list (nr 417) z 22.08/3.09.1887, s. 100. Jeszcze tego samego 1887 roku partytura i wyciąg fortepianowy czterech pierwszych obrazów *Mojżesza* zostały opublikowane przez wydawnictwo Senffa.

¹⁶ List do Senffa z 7/19.11.1891 wysłany z Drezna; cyt. za: L.A. Barenbojm, *Anton Grigor'evič Rubinštejn...*, op. cit., s. 372–373.

¹⁷ List do Senffa (nr 470) z 21.03/2.04.1892, [w:] A.G. Rubinštejn, *Literaturnoe nasledie*, op. cit., t. 3, s. 124.

¹⁸ A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist...*, op. cit., s. 60.

¹⁹ *Die erste Aufführung der geistlichen Oper „Moses“ von Anton Rubinstein im Stadttheater zu Riga am 20. Februar 1894*, „Signale für die musikalische Welt“ 1894 nr 18, s. 273–274.

²⁰ A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist...*, op. cit., s. 231 i 278.

²¹ Jednym w ostatnim, ósmym obrazie przedstawione są zdarzenia, o których traktują dalsze księgi Tory – historia o oślicy Balaama pochodzi z Księgi Liczb, zaś śmierć Mojżesza opisują ostatnie rozdziały Księgi Powtórzonego Prawa.

- faraona egipskiego, a matka Mojżesza, Jokebed, staje się jego mamką na dworze faraona (Wj 2).
- Obraz II. Mojżesz wstawia się za Jobem, Żydem katonowanym przez egipskiego ekonoma, zabija ekonoma i staje na czele Izraelitów (Wj 2).
- Obraz III. Mojżesz zbiegł i schronił się u Medianitów. Broni Seforę i jej siostrę przed atakami Edomitów. Bóg przemawia do Mojżesza, mianując go przywódcą Izraela i objawiając swoje imię (Wj 2–3).
- Obraz IV. Plagi egipskie. Mojżesz obiecuje przerwać zaćmienie słońca, o ile faraon pozwoli Izraelitom opuścić Egipt. Po ustaniu zaćmienia faraon usiłuje zgodzić się tylko na wychodźstwo mężczyzn (bez kobiet, dzieci i dobytku), ale grzmoty z nieba zmieniają jego decyzję (Wj 10–11).
- Obraz V. Przejście Żydów przez rozstępujące się Morze Czerwone. Podążające za nimi wojska faraona giną w morskiej topieli (Wj 14).
- Obraz VI. Pieśń dziękczynna Miriam (Wj 15).
- Obraz VII. Izraelici na pustyni otrzymują mannę z nieba. Mojżesz mianuje Aarona głównym kapłanem. Głos Boga objawia Mojżeszowi dziesięcioro przykazań, a w tym czasie Korach podżega tłum, który zwraca się ku kultowi cielca Apisa. Wracający Mojżesz rzuca tablice przymierza na ziemię i zwiastuje karę za odwrócenie się od Boga: przez 40 lat Żydzi będą się tułać po pustyni, zanim dotrą do Ziemi Obiecanej. Mojżesz karze Koracha, pochłaniają go otchłanie. Żydzi się kają (Wj 16, 19–20, 31–32).
- Obraz VIII. Balaam z rozkazu Balaka miał przekląć Izraelitów, ale jego oślica przemówiła ludzkim głosem. Balaam błogosławi Izraelitów. Przybywa stary Mojżesz, chroni Żydów przed wrogami. Przekazuje władzę Jozuemu, żegna się z narodem i odchodzi, nakazując wierność Bogu (Lb 22–23, Pwt 33–34).

We wszystkich obrazach opery pierwszorzędną rolę odgrywa Mojżesz, ale libretto podkreśla bardziej jego energię duchową i postawę moralną niż zdarzenia biograficzne. Osobowość Mojżesza, jego siła charakteru i fakt, że rozmawiał z Bogiem, stały się zaczątkami eposu, którego sens i znaczenie okazały się brzemienne w skutkach. Sposób scharakteryzowania Mojżesza w librecie wskazuje na jego zdecydowanie i opanowanie, a także bogobojność i niewzruszone

przekonanie co do istnienia Jahwe oraz poczucie misji życiowej. Inne postaci obecne w librecie opery nie mają znaczenia w kontekście całego dzieła, pojawiają się bowiem wyłącznie jako drugoplanowi uczestnicy akcji poszczególnych obrazów opery. Mosenthal wprowadził całą galerię uczestników zdarzeń, często też nadawał im imiona (choć niektóre z tych osób pozostają w relacji biblijnej bezimienne). Wśród tych około dwudziestu postaci, jakie w kolejnych obrazach opery pojawiają się na scenie, pewnemu wyeksponowaniu ulegają jedynie partie faraona (w obrazach IV i V) oraz Miriam (obrazy VI i VII).

Sposób konstrukcji dialogów wydaje się bliski oryginałowi biblijnemu, z którego Mosenthal usunął wszelkiego rodzaju kwestie i wypowiedzenia pośrednie, w rodzaju: „Rzekł też Mojżesz do synów izraelskich”, przenosząc tym samym tekst ze sfery epiki do kręgu dramatu. Jednak przedstawiane na scenie historie wydają się stanowczo zbyt statyczne, jak na gatunek opery. W układzie tekstu obecne są zarówno dłuższe monologi postaci, jak i żywsze rozmowy między postaciami, jednak zasadniczo dominują wypowiedzi chóru (zbiorowości Żydów albo innych nacji), często o charakterze pochwalnym lub nasycone emocjami (lęku, obawy, złości itp.). W konstrukcji zdarzeń brakuje zasadniczego konfliktu, nie można dostrzec także kierunkowego rozwoju dramaturgii. Pod względem scenicznym kulminację całej opery zdaje się konstruować obraz V (przejście przez Morze Czerwone), ale w perspektywie znaczenia postaci i działalności Mojżesza za najistotniejsze należałoby uznać obrazy III (Mojżesz rozmawiający z Bogiem), a zwłaszcza VII, w którym Bóg objawia Izraelitom swoje prawo.

KONSTRUKCJA MUZYCZNA OPERY

Rozbudowany plan libretta, obejmujący szereg scen z życia i działalności Mojżesza, był przyczyną wielkich rozmiarów partytury dzieła Rubinsteina. Plan wykonania utworu w ciągu dwóch wieczorów można uznać za kolejny przejaw inspirowania się kompozytora ideą dramatu muzycznego Wagnera²². Ma to

²² Chodzi tu rzecz jasna o inspirację cyklem *Pierścień Nibelunga* Wagnera, zaplanowanym jako tetralogia.

odbicie w kształcie partytury, w której obrazy I–IV konstruują pierwszą część, a obrazy V–VIII – drugą część opery²³. Podział przebiegu zdarzeń pomiędzy obrazami IV a V został podyktowany względami praktycznymi, a nie wynika z dramaturgii, gdyż właśnie obrazy IV i V tworzą następstwo zdarzeń wzajemnie uwarunkowanych (zgoda faraona na opuszczenie Egiptu przez Żydów, wydana wskutek plag, oraz przejście przez Morze Czerwone).

Dzieło Rubinsteina cechuje potężny zakrój nie tylko pod względem czasu trwania, ale również w zakresie obsady wykonawczej i brzmienia. W toku zdarzeń występuje kilkanaście postaci solowych, ale z uwagi na fakt, że sceniczna obecność większości z nich ograniczona jest do pojedynczych obrazów, można przypuszczać, że faktyczna liczba wokalistów niezbędnych do wykonania utworu nie jest aż tak wielka, gdyż jeden śpiewak może realizować partie kilku postaci. Niezbędny element wykonawczy stanowi rozbudowany chór, zestawiany w poszczególnych epizodach z rozmaitej liczby głosów, a także wielka orkiestra symfoniczna. W brzmieniu orkiestrowym – o podwójnej obsadzie instrumentów dętych drewnianych i dużej obsadzie kwintetu smyczkowego – wyróżnia się często wykorzystywana grupa instrumentów dętych blaszanych (2 trąbki, 4 rogi, 3 puzony i tuba), a także instrumenty perkusyjne (kotły, 2 wielkie bębny, talerze). Dopełnieniem składu są harfa, fortepian i organy, instrumenty te mają jednak zastosowanie tylko w określonych epizodach utworu. W wykonaniu opery niezbędna wydaje się też duża liczba statystów, biorących udział w scenach zbiorowych. W obrazie VII przewidziana jest obecność baletu, tańczącego wokół posągu złotego cielca.

Muzyczną dramaturgię opery wyznacza następstwo poszczególnych obrazów, w których dostrzec można wspólny zamysł konstrukcyjny wynikający z zestawiania kilku faz (scen) o odmiennym typie organizacji muzycznej. Zasadnicze ramy formalne tworzą w prawie każdym obrazie wystąpienia chóru,

często o charakterze pochwalnym lub modlitewnym, konstruujące ramy dla scen z udziałem Mojżesza i innych postaci solowych. Wielość i zróżnicowanie partii chóralnych decydują o podniosłym, religijnym nastroju dzieła, przywodzącym na myśl oratoryjną genezę tego gatunku scenicznego Rubinsteina, zresztą kompozytor chętnie korzysta w takich momentach ze stylizacji muzyki religijnej (np. chorałowy śpiew Żydów *Bermherzig ist der Herr* przekraczających Morze Czerwone w obrazie V). Obok chórów pochwalnych, utrzymanych w przejrzystej, homorytmicznej i homofonicznej strukturze (np. w lirycznym obrazie VI opery), a także delikatnych, kantylenowych partii chóru żeńskiego (np. w obrazie I), na kartach partytury Rubinsteina pojawiają się chóry odgrywające istotną funkcję dramaturgiczną w ewokowaniu zdarzeń oraz konstruowaniu napięć wyrazowych i kulminacji. Mogą one przyjmować postać przebiegów fugowanych, które na ogół kompozytor stosuje dla odwzorowania nieszczęść i cierpień Izraelitów (początkowe sceny obrazów II i V), albo bardziej skomplikowanych konstrukcji chóralnych, w których dostrzec można łączenie różnych typów emocji, jak np. w szeroko rozplanowanej scenie chóralnej w obrazie II, w której ma miejsce jednoczesny śpiew dwóch chórów – Izraelitów i Egipcjan – o odmiennej nastrojowości i różnym ukształtowaniu dźwiękowym.

Najbardziej znaczącą, obok chórów, formę operową obecną w dramaturgii *Mojżesza* stanowi recytatyw akompaniowany, który wykorzystywany jest w scenach solowych, w wypowiedziach i dialogach postaci. Ta formuła znajduje szczególnie wyrafinowane potraktowanie we wszystkich scenach, w których wypowiada się tytułowy bohater. Muzyczne deklamacje Mojżesza charakteryzują się zdecydowaniem i siłą, jego przebiegi recytatywne niejednokrotnie wykorzystują ekstremalne (niskie i wysokie) zakresy głosu barytonowego, a linia melodyczna tych deklamacji łączy powtarzane dźwięki z chętnie stosowanymi przez kompozytora skokami o kwartę lub kwintę. Pojawieniom się i wypowiedziom Mojżesza konsekwentnie towarzyszy struktura muzyczna o charakterze motywu przewodniego, realizowana w długich współbrzmieniach rogów i puzonów – taka charakterystyka dźwiękowa ewokuje obraz duchowej energii, nieustępliwości i przywódczej siły tego bohatera (Przykład 1).

²³ Por. A. Rubinstein, *Moses: Geistliche Oper in acht Bildern* op. 112 (partytura), Leipzig 1887–ca. 1892. Poszczególne obrazy mają odmienne numery wydawnicze, co potwierdza ich oddzielną publikację w pierwodruku (obraz I – 2031, obraz II – 2036, obraz III – 2041, obraz IV – 2046, obraz V – 2104, obraz VI – 2110, obraz VII – 2116, obraz VIII – 2122). Współczesny reprint partytury (wydawnictwa Simrock) zachowuje podział na dwie części opery.

Przykład 1. Obraz II – motyw przewodni Mojżesza w partiach rogów, puzonów i tuby.

Recytatywny charakter wypowiedzi Mojżesza tylko sporadycznie przekształca się w bardziej zróżnicowane przebiegi melodyczne, które można określić mianem ariosa lub monologu. Symptomatyczny przejaw takiej szczególnej sceny stanowi wielki monolog tego bohatera *Frieden, Frieden, wo find ich ihn in dieser Welt voll Qual?* w obrazie III, kiedy strapiiony Mojżesz, szukając spokoju ducha, zwraca się do Boga. Zmienne nastroje bohatera, jego obawy, lęki, a jednocześnie poczucie misji, znajdują wyraz w zmiennym rysunku linii melodycznej, a także w wyszukanym akompaniamentie dzielonych na sześć grup wiolonczel. Objawienie się Boga w postaci krzewu gorejącego i Jego decyzja o uczynieniu z Mojżesza przywódcy ludu wybranego powoduje duchową przemianę Mojżesza. Teraz śławi on Boże imię, objawione mu przez Stwórcę, w podniosłym hymnie *Gepriesen sei dein heil'ger Namen* z towarzyszeniem instrumentów dętych i smyczków, którego linia melodyczna bliska jest pieśniom kościelnym. Scena ta wydaje się szczególna z punktu widzenia dramaturgii całego dzieła. W tradycji operowej wołę Boga objawiały na ogół chóry aniołów czy serafinów, natomiast libreciści i kompozytorzy unikali odwzorowywania osobowej wypowiedzi Boga. W konstrukcji opery Rubinsteina bezpośrednie spotkanie Mojżesza z Bogiem ma znaczenie szczególne, służąc unaocznieniu zdarzeń biblijnych. Indywidualnym rozwiązaniem pozostaje przeznaczenie Głosu Boga dla tenora, a diatoniczny i swobodny pod względem metrycznym przebieg recytatywny tej wypowiedzi, której towarzyszą czyste akordy organów, staje się sposobem ewokowania nastroju świętości (Przykład 2).

Przykład 2. Obraz III – wypowiedź Głosu Boga.

Drugie objawienie Boga w dramaturgii opery zostało przedstawione w kulminacyjnym i najbardziej rozbudowanym obrazie VII, stanowiąc przypieczętowanie więzi Stwórcy z narodem żydowskim realizowane poprzez objawienie dziesięciorga przykazań. Recytatywna narracja Głosu Boga dokonuje się na tle tremola kotłów i wielkiego bębna w atmosferze powagi i siły. Także i w tym miejscu partia tenorowa Głosu utrzymana jest w swobodnym toku metrycznym i recytatywnym charakterze, o psalmodycznym typie diatonicznej melodyki. Każde z dziesięciorga przykazań objawiane jest przez Boga w innej tonacji, gdyż Rubinstein konsekwentnie zastosował w tym miejscu następstwo tonalne wynikające z kręgu kwintowo-parałelnego (C-dur – a-moll – F-dur – d-moll – B-dur – g-moll – Es-dur – c-moll – As-dur – f-moll). Po każdym objawionym przykazaniu lud odpowiada „Amen”, wyśpiewując to na akordzie tonicznym w kolejnych tonacjach, zaś po wybrzmieniu wszystkich przykazań rozbrzmiewa odświętne „Hosanna” oparte na akordzie Des-dur, tonacji będącej następnym ogniwem w szeregu tonalnym całej tej sceny.

W zgodzie z dawniejszą tradycją posługuje się Rubinstein retoryką tonacji, wybierając do poszczególnych scen odpowiedni plan tonalny. Skrajnie negatywna tonacja es-moll została wykorzystana w solowej scenie wypowiedzi Joba w obrazie II, w której w sposób pesymistyczny podsumowuje on tragiczną sytuację Żydów w niewoli. Natomiast dla obrazowania powrotu światła słonecznego w obrazie IV kompozytor sięgnął po tonację C-dur, od początku XVIII

wieku interpretowaną jako jasna, czysta, pierwotna²⁴. Z kolei radosny śpiew Izrealitów sławiących Boga, który umożliwił im przejście przez Morze Czerwone (początek obrazu VI), sygnowany jest podniosłym chórem a cappella w tonacji Es-dur, zarezerwowanej od czasów *Czarodziejskiego fletu* Mozarta i *Eroiki* Beethovena dla sfer duchowych, religijnych i etycznych.

Inne formy operowe, poza chórami i recytatywami, mają dość ograniczone znaczenie w strukturze dzieła. Odcinki ansamblowe (na ogół duety) stosowane są sporadycznie i ograniczają się do krótkich przebiegów, niesamodzielnych dramaturgicznie. Solowe partie o charakterze aryjnym przeznaczone są wyłącznie dla postaci kobiecych i mają na ogół budowę pieśni zwrotkowych, często z towarzyszeniem chóru żeńskiego (pieśń Asnath w obrazie I, pieśń Sefory w obrazie III, pieśń Miriam w obrazie VI). W takich scenach Rubinstein zastosował szereg tradycyjnych środków dźwiękowych wykorzystywanych w operze i muzyce programowej dla charakterystyki kobiecej – solowe brzmienia harfy, akordy instrumentów dętych drewnianych, diatoniczne przebiegi dźwiękowe. Dobrym przykładem tej tendencji jest opracowanie muzyczne trzech zwrotek pieśni Sefory z obrazu III, które cechuje się wyrafinowanymi zmianami w obsadzie instrumentalnej: w zwrotce pierwszej występuje jedynie harfa, w drugiej – harfa ze smyczkami, w trzeciej zaś harfa z instrumentami dętymi drewnianymi. Taki plan instrumentacyjny i zmienny charakter akompaniamentu budzi skojarzenia z hymnem Tannhäusera do Wenus z I aktu *Tannhäusera* Wagnera²⁵.

²⁴ O roli doboru tonacji w charakteryzowaniu kategorii pozamuzycznych traktują prace Wolfganga Auhagena oraz Jarosława Mianowskiego; por. W. Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1983; J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2002.

²⁵ Liczne skojarzenia dzieła Rubinsteina z estetyką Wagnerowską wydają się potwierdzeniem szczególnie skomplikowanego stosunku autora *Mojżesza* do twórcy *Parsifala*. Problematyka ta, bardzo atrakcyjna i domagająca się szerszego potraktowania, wykracza jednakże poza zakres niniejszego opracowania. Sam kompozytor krytycznie wypowiedział się na temat sztuki Wagnera w pracy: A. Rubinštejn, *Razgovor o muzyce [Muzyka i ee mastera]*, [w:] idem, *Literaturnoe nasledie*, t. 1: *Stat'i, knigi, dokladnye zapiski, reči*, Moskwa 1983, s. 110–162. Ten tekst został wydany także w wersji angielskiej: A. Rubinstein, *A Conversation on Music*, przeł. J.P. Morgan, New York 1892, reprint: New York 1982.

ŚRODKI ILUSTRACYJNE I RETORYKA

W warstwie muzycznej opery można odnaleźć wiele nawiązań do tradycji retorycznych związanych z odwzorowywaniem treści słownych czy dźwiękową ilustracją elementów rzeczywistości. W celu zaprezentowania kolorytu lokalnego i w zgodzie z własną estetyką opery religijnej Rubinstein szczególnie chętnie wprowadzał muzyczne stylizacje orientalne, wykorzystując w tym celu dość konwencjonalne i często stosowane w XIX wieku środki. Wiązały się one głównie z wprowadzaniem skal zawierających interwał sekundy zwiększonej, melizmatów w partiach wokalnych, sięganiem po wąskozakresowe melodie realizowane przez instrumenty dęte drewniane czy eksponowaniem brzmień instrumentów perkusyjnych. Taką aurą dźwiękową odznacza się już pierwsza scena obrazu I, w której przybycie córki faraona z orszakiem sygnowane jest wyszukаныmi stylizacjami orientalnymi w partiach orkiestrowych, a solowe partie wokalne Asnath zawierają melizmaty o kolorycie orientalnym. Duże wrażenie dramatyczne i stylizacyjne robi też wykorzystanie pełnego instrumentarium (z trianglem, tamburynem, kotłami i wielkim bębniem) w scenie modlitw Egipcjan do Ozyrysa o przywrócenie światła słonecznego (obraz IV). Szczególnie interesujące wydaje się wprowadzenie do obsady wykonawczej egzotycznego instrumentu perkusyjnego zwanego cymbel (para małych talerzy metalowych), którego antyczne i bliskowschodnie pochodzenie wydawało się Rubinsteinowi odpowiednim argumentem na rzecz odwzorowania za pomocą tego instrumentu zarazem kolorytu orientalnego i biblijnej starożytności. Ograniczone do pieśni Miriam z obrazu VI zastosowanie tego instrumentu wynika z tekstu wcześniejszego chóru Izraelitów, nawołującego do chwalenia Boga na cymbałach i bębnach²⁶.

²⁶ Ewidentne wydaje się tu nawiązanie do tekstu Psalmu 150, w którym wymieniane są instrumenty muzyczne, w tym cymbały, za pomocą których należy chwalić Pana. Na ten temat por. opis tego instrumentu w niepublikowanej pracy doktorskiej Roberta Rachuty, *Muzyka w Biblii*, Poznań 2011, s. 146–156, praca dostępna na: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/1348/1/Praca%20doktorska%20Robert%20Rachuta.pdf> (dostęp 18.08.2017). Autor zaznacza, że występująca w Biblii (także w Psalmie 150) nazwa tego instrumentu – *selselim* – tłumaczona jest zawsze jako cymbały (s. 146). Wprowadza to oczywiście nieporozumienie w języku polskim, gdyż cymbały to instrument strunowy, na którym podczas gry muzyk uderza pałeczkami w struny.

W toku opery niejednokrotnie następują sceny, w których zjawiska świata zewnętrznego znajdują odwzorowanie muzyczne na zasadzie ilustracji lub symbolizowania. W takich miejscach Rubinstein objawia doskonałą znajomość środków i możliwości orkiestrowych. Najliczniejsze nagromadzenie tych środków zaprezentowane zostało w obrazie IV, traktującym o plagach egipskich. Można tu odnaleźć ilustrację płynącej krwi (szybkie przebiegi triolowe w partii wiolonczel i fagotów), gradobicia (szesnastkowe akordy skrzypiec pizzicato z klarnetami), plagi szarańczy (opadające kaskady gamowe w partii fortepiano w dynamice *ppp*) czy żab (izolowane figury dźwiękowe w partii instrumentów dętych ilustrujące skoki, Przykład 3). Wszystkie te atrakcyjne przebiegi dźwiękowe pojawiają się po raz pierwszy już we wstępie do tego obrazu, ale ich sens retoryczny objawia się dopiero dalej, kiedy w partiach wokalnych poszczególne plagi zostają nazwane przez faraona. Kulminację tej sceny wyznacza przejście od ciemności spowodowanej zaćmieniem słońca do światła, przywróconego za sprawą Mojżesza. We wszystkich tego typu rozwiązaniach dźwiękowych nie sposób nie zauważyć inspirowania się kompozytora słynnymi rozwiązaniami ilustracyjnymi, jakie wprowadził Joseph Haydn w oratorium *Stworzenie świata* dla odwzorowania kolejnych elementów dzieła Stworzenia.

Inne obrazy opery też zawierają wiele tego typu odwzorowań. Muzyka rozpoczynająca obraz III ewokuje dźwiękową wizję fontanny w oazie na pustyni (delikatne wznoszące się figury skrzypiec), a na początku obrazu VII manna spadająca z nieba przedstawiona jest poprzez pojedyncze opadające dwudźwięki instrumentów dętych (prezentowane na tle rozdrobionych biegników w instrumentach smyczkowych). Takie ilustracje, podobnie jak wizja rozstępujących się (a następnie łączących się ponownie) fal morskich w obrazie V, przedstawienie grzmotów przez dwa wielkie bębny i tremolo kotłów w obrazie VII, czy sugestywne odmalowanie dźwiękami odgłosów bitwy i zwycięstwa w obrazie VIII, to tylko część z wielu przykładów wyszukanych relacji słowno-muzycznych w tym dziele.

Obok często stosowanych retorycznych figur obrazowych (*hypotyposis*) można w utworze odnaleźć także odwzorowanie uczuć bohaterów w postaci figur emfaticznych (*emphasis*). Takie sytuacje wydają się

Przykład 3. Obraz IV – ilustracja plag szarańczy i żab.

jednak dość nieliczne i ograniczają się do ilustracji bicia serca (Jokebed, obraz I) czy negatywnych odczuć Żydów pod rządami Egipcjan (*Schmach, Misshandlung, Qual und Tod*, obraz II). Atrakcyjne wydaje się zasugerowanie wiecznej trwałości Boga poprzez oparcie chóru pochwalnego z obrazu VI na dźwięku basowym G wytrzymywanym przez dwadzieścia taktów. Wyraźnie emfaticzny zdaje się również zamysł przedstawienia w obrazie VII knoń Koracha, mających na celu przywrócenie kultu Apisa. Jego monologowi towarzyszy figura *pathopoeia*, realizowana poprzez długie dźwięki w partii klarnetu tworzące wznoszący ciąg chromatyczny (*a-b-h-c-cis*).

OPERA, ORATORIUM I RECEPCJA UTWORU

Ogólny wydzźwięk ideowy i przesłanie opery Rubinsteina wydają się jasne, konsekwentnie zrealizowane

w planie dramaturgicznym oraz kompozytorskim. W zakresie zastosowanych rozwiązań twórczych trzeba jednak zauważyć, że wiele elementów muzycznych tej opery ma swoje źródła w twórczości oratoryjno-kantatowej, od wieków związanej ze sferą religijną. Głównym tego przejawem stało się nadanie partiom chóralnym funkcji dominującej, zastosowanie organów w kluczowych momentach akcji, a także często obecny pochwalny i hymniczny charakter przebiegów dźwiękowych. Wszystkie te elementy – w tym może najważniejszy z nich: tematyka biblijna – zbliżają *Mojżesza* do sfery oratorium²⁷. Mało operowe wydaje się także ograniczenie roli arii i indywidualnej charakterystyki emocjonalnej. Nawet tytułowy przywódca Izraelitów nie został potraktowany w sposób typowy dla gatunku operowego. Jego podniosły monolog z obrazu III pozostaje jedyną sceną utworu, w której sfera indywidualnej psychologii odgrywa rolę znaczącą – w pozostałych epizodach dzieła dominuje koncentracja na kategoriach narracyjnych o charakterze epickim oraz na kreowaniu nastroju religijnego uniesienia.

Z kręgiem opery wiąże się z kolei sposób prezentowania akcji, wymagający unaocznienia i całego sztafażu środków scenicznych. Efektowne w realizacji teatralnej wydają się wielkie sceny zbiorowe, np. przejście Żydów przez Morze Czerwone czy ukazanie się Mojżeszowi Boga w postaci krzewu gorejącego na pustyni. Typowy dla gatunku operowego wątek miłosny został wpleciony bardzo dyskretnie w tok zdarzeń opery i ogranicza się do lapidarnie zarysowanej w obrazie III sugestii o związku Mojżesza i Sefory. W dramaturgii dzieła istotne miejsce przypada przede wszystkim sferze czynów i duchowej mocy Mojżesza, z pominięciem jego życia osobistego.

O nieobecności tego dzieła w życiu muzycznym zdecydował szereg czynników. W pierwszym rzędzie miało to związek z pozycją samego Rubinsteina w historii muzyki, który – choć był ceniony jako pianista i organizator życia muzycznego – nie wszedł na trwałe ze swoją twórczością w krąg repertuaru prezentowanego w salach koncertowych. Wykonania utworów tego w dużej mierze zapomnianego twórcy są tylko

sporadyczne. Z kolei gigantyczne rozmiary *Mojżesza*, wielka obsada wykonawcza, wysokie wymagania stawiane instrumentalistom orkiestry, problemy związane ze scenicznym przedstawieniem szeregu zdarzeń wymagających wypracowanych koncepcji reżyserskich – wszystko to zadecydowało o tym, że nieliczne teatralne wykonania utworu ograniczyły się do ostatniej dekady XIX wieku. Brak sukcesu wyniknął też z dominacji w ówczesnym niemieckim życiu operowym dramatu Wagnera, którego wpływ wyraźnie daje się zauważyć w kompozycjach scenicznych jego następców – Richarda Straussa, Engelberta Humperdincka, Franza Schreckera, a niedługo później także Arnolda Schönberga. Zajmując stanowisko estetyczne zdecydowanie opozycyjne wobec idei wagnerowskich, Rubinstein skazał się na izolację i pozycję kompozytora konserwatywnego, niewrażliwego na nowe mody i tendencje artystyczne.

BIBLIOGRAFIA

- Auhagen Wolfgang, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1983.
- Barenbojm Lev A., *Anton Grigor'evič Rubinštejn. Žizn', artistskičeskij put'*, t. 2, Gosudarstvennoe muzyka'noe izdatel'stvo, Leningrad 1962.
- Die erste Aufführung der geistlichen Oper „Moses“ von Anton Rubinstein im Stadttheater zu Riga am 20. Februar 1894*, „Signale für die musikalische Welt” 1894 nr 18, s. 273–274.
- Jacobshagen Arnold, *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor'evič Rubinštejns Konzeption der „Geistlichen Oper“*, [w:] *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, red. Kathrin Eberl, Wolfgang Ruf, t. 2, Bärenreiter, Kassel 2000, s. 511–518.
- Jahn Michael, *Anton Rubinstein (1829–1894): Eine geniale Natur, ein bedeutender Mensch*, [w:] Michael Jahn, Clemens Höslinger, *Vergessen: Vier Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts: J.F. Halévy, A. Rubinstein, K. Goldmark und J.J. Abert*, Der Apfel, Wien 2008.
- Koldau Linda Maria, *Entgeistlichung der Bibel: Anton Rubinsteins geistliche Opern „Moses” und „Christus“*, [w:] *Gotteswort und Menschenrede: die Bibel im Dialog mit Wissenschaften, Künsten und Medien*, red. Ralf Georg Czapla, Ulrike Rembold, Peter Lang, Bern 2006.

²⁷ Mimo zasadniczych różnic pomiędzy gatunkiem opery religijnej i oratorium, Rubinstein dopuszczał wykonania jego dzieł operowych w postaci koncertowej. Zob. M. Jahn, *Anton Rubinstein...*, op. cit., s. 42.

- Mianowski Jarosław, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Rachuta Robert, *Muzyka w Biblii* (niepublikowana praca doktorska), Wydział Historyczny UAM, Poznań 2011, dostęp na: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/1348/1/Praca%20doktorska%20Robert%20Rachuta.pdf> (dostęp 18.08.2017).
- Rubinstein Anton, *A Conversation on Music*, przeł. John P. Morgan, C. Tretbad, New York 1892, reprint: Da Capo, New York 1982.
- Rubinstein Anton, *Die geistliche Oper*, [w:] Josef Lewinsky, *Vor den Coulissen, Originalblätter von Celebritäten des deutschen Theaters*, t. 2, Hofmann, Berlin 1882, s. 47–50.
- Rubinstein Anton, *Gedankenorb: Literarischer Nachlaß von Anton Rubinstein*, „Vom Fels zu Meer” III 1897, vol. 1 nr 10.
- Rubinstein Anton, *Moses: Geistliche Oper in acht Bildern* op. 112 (partytura), Bartholf Senff, Leipzig 1887–ca 1892.
- Rubinstejn Anton G., *Literaturnoe nasledie*, t. 3, red. L.A. Baranbojm, Muzyka, Moskva 1986.
- Rubinstejn Anton, *Razgovor o muzyke [Muzyka i ee mastera]*, [w:] idem, *Literaturnoe nasledie*, t. 1: *Stat'i, knigi, dokladnye zapiski, reči*, Muzyka, Moskva 1983, s. 110–162.
- Täuschel Annakatrinn, *Anton Rubinstein als Opernkomponist*, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2001.
- Ziolkowski Theodore, *Uses and Abuses of Moses: Literary Representations since the Enlightenment*, part 1: *Nineteenth-Century Evolutions ('Spiritual Opera' in Germany)*, Notre Dame, Indianapolis 2016 (e-book bez numeracji stron).

of the spectacle was to have an effect on audiences similar to participation in a religious service. This required appropriate compositional solutions, vocal and choral techniques, and a specially constructed theatre with the necessary stage machinery.

One of Rubinstein's plans for creating a religious opera was realised as his *Moses*, composed to a libretto by Salomon Hermann Mosenthal. Work on this composition stretched over many years, and the full score was not completed until 1891. On the few occasions when this work was performed during the 1890s it was never staged in its entirety; this was mainly the result of the gigantic scoring and performance demands, as well as the stage action being split into two evenings. The work, in eight enormous stage presentations, narrates the fate of Moses from birth until death, and the compositional techniques devised for this purpose, as well as clear references to the rhetorical tradition, provide clarity to the issues with which the work is concerned. Paradoxically, however, by adopting an attitude aesthetically opposed to Wagnerian avant-garde ideas in this attractive conception of religious opera, Rubinstein condemned himself to being isolated as a composer insensitive to current artistic trends.

Keywords

religious opera, Anton Rubinstein, Bible, sacrum, stage misterium

SUMMARY

Ryszard Daniel Golianek

Theatre – music – sacrum.
Anton Rubinstein's *Moses* as a model
of religious opera

182

From the contemporary perspective, Anton Rubinstein (1829–1894) is viewed primarily as an outstanding pianist, whose compositions, expressing a conservative approach in the second half of the nineteenth century, were forgotten immediately after his death. But Rubinstein was also seeking new paths in music, and the conception of religious opera which he devised is an expression of this search. Works of this kind were to have librettos based on the Bible, and the solemn nature