

Ryszard Daniel Golianek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

<https://orcid.org/0000-0002-3775-0732>

Starotestamentowe opery do librett Salomona Hermanna Mosenthala: (nieudana?) próba sakralizacji gatunku

Opera wobec religii

Opera powstała pod koniec XVI wieku jako dzieło świeckie, a problematyka librett operowych od początku wiązała się z opracowywaniem antycznych mitów¹. Jednak podejmowanie tematyki religijnej zaznaczyło się już w pierwszych dziesięcioleciach historii tego gatunku, w kręgu rzymskim, co trzeba wiązać z bliskością Watykanu i chęcią otoczenia twórczości operowej kordonem kontroli moralnej. Najważniejsze dzieła z tego kręgu dotyczyły apokryficznych historii świętych i męczenników chrześcijańskich, o czym świadczą takie utwory, jak *Święty Aleksy* (1632) Stefana Landiego czy *Święty Eustachy* (1643) Virgilia Mazzocchiego. Zgodnie z ideami kontrreformacji, tego typu problematy-

¹ Taką problematykę przedstawiały już pierwsze opery włoskie i francuskie; por. D. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge 1995, s. 58; V. Giroud, *French Opera: A Short History*, New Haven 2010, s. 19.

ka spektakli miała za zadanie prezentować odbiorcom wzorce moralne oraz wzmacniać ich duchowość i wiarę.

Generalnie jednak w nowożytnej historii muzyki utwory sceniczne o tematyce religijnej były domeną oratorium. Dzieła Giacomina Carissimiego (1605–1674), faktycznego twórcy tego gatunku², przedstawiają fragmenty wybrane ze Starego Testamentu, dotyczące ważnych dla tradycji judeochrześcijańskiej postaci przywódców żydowskich albo zdarzeń z historii Izraela (*Baltazar, Jephthe, Jonas, Judicium Salomonis*). W XVIII wieku teoretyk Johann Mattheson definiował oratorium jako ‘operę religijną’, wskazując na te same parametry formalne, które charakteryzują operę (a więc obecność recytatywów, arii czy chórów), i podkreślając jedynie różnicę dotyczącą tematyki dzieła i jego przesłania³. W niektórych środowiskach, zwłaszcza w kręgu weneckich szpitali i przytułków, od połowy XVII wieku aż do początków XIX wieku żywotne były też tradycje scenicznego wykonywania oratorium, z wykorzystaniem kostiumów i elementów scenografii, co stanowiło sposób pocieszenia chorych i umierających pacjentów tych placówek⁴. Ta praktyka niemal całkowicie niwelowała granice gatunkowe opery i oratorium.

W XIX wieku tematy religijne (głównie zresztą biblijne) niejednokrotnie konstruowały kanwę librett operowych, czego najbardziej znanymi przykładami są *Nabucco* (1842) Giuseppe Verdiego czy *Samson i Dalila* (1877) Camille’a Saint-Saënsa. Nie wiązał się z tym jednak żaden pogłębiony przekaz religijny i etyczny, za włączaniem problematyki religijnej nie stała też idea dotycząca pogłębiania sfery wiary, a zaproponowana tematyka stanowiła jedynie okazję do wprowadzania na scenę widowiskowych obrzędów i rytuałów, opracowywanych zresztą na ogół poprzez orientalizację stylu muzycznego. Atrakcyjność takich wątków ogniskowała niekiedy uwagę wybitnych twórców operowych w różnych krajach – w kręgu kompozytorów zainteresowanych tematem re-

² Choć za pierwsze dzieło oratoryjne uważana jest kompozycja *La rappresentazione di anima e di corpo* Emilia de Cavalieriego z tekstem Agostina Manniego (1600), to właściwy kształt gatunek ten uzyskał za sprawą Carissimiego i w takiej wersji oratorium stało się popularne w znacznej części Europy; por. H. Smither, *A History of the Oratorio*, t. 1: *The Oratorio in the Baroque Era*, Chapel Hill 1977, s. 215–216.

³ J. Mattheson, *Der vollkommene Cappelmeister*, Hamburg 1731, s. 251: „ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Oper”, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP-67752-PMLP136831-Mattheson,_Der_vollkommene_Capellmeister.pdf (dostęp: 5.02.2025).

⁴ W kwestii specyfiki tego repertuaru i sposobów jego wykonania por. H. Geyer, *Das venezianische Oratorium (1750–1820): Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, Laaber 2005 oraz *eadem*, *Osiemnastowieczne drama per musica i rola weneckiego oratorium*, „Muzyka” 2003, nr 1, s. 3–17.

ligijnym w twórczości scenicznej znalazł się nawet Richard Wagner, planujący stworzenie opery *Jezus z Nazaretu* (1848)⁵.

Warto wziąć pod uwagę, że opera jako gatunek teatralny wpisała się od początku swej historii w spór pomiędzy tym, co należy do sfery *sacrum*, a tym, co przynależy do *profanum*. I mimo tego, że w średniowieczu dramat liturgiczny (z muzyką w znaczącej roli) stanowił istotny element kształtowania religijnych wzorców moralnych krzewienia wiary, to jednak w epoce nowożytnej często zaznaczała się wyraźna granica między sferą religijną a teatralną. W encyklikach papieskich tępieno obecność muzyki operowej w praktyce liturgicznej, o czym pisał zarówno Benedykt XIV w połowie XVIII wieku (encyklika *Annus, qui hunc* z 1749 roku), jak i Pius X na początku XX wieku (*Motu proprio* z 22 listopada 1903 roku⁶). Słynna dewiza z pierwszej z tych encyklik dotycząca muzyki liturgicznej: „ut nil profanum, nil mundanum aut theatrale resonent” („aby [w kościele] nie rozbrzmiewało nic, co świeckie, światowe czy teatralne”)⁷, wyraźnie wskazuje na odrębność teatru operowego i liturgii.

Libretta operowe Mosenthala

Taką sytuację zapragnął zmienić m.in. Salomon Hermann Mosenthal (1821–1877), tworząc libretta do oper o tematyce religijnej oraz ożywiając dyskusję o zasadności i możliwościach wykorzystania problematyki religijnej w operze. Ten niemiecki dramaturg i librecista, publikujący też pod pseudonimem Friedrich Lehner, autor osiemnastu dramatów teatralnych i ok. dwudziestu librett operowych, zyskał międzynarodowy sukces za sprawą dramatu *Deborah* (1848), którego popularność zadecydowała, że przetłumaczono go aż na dwanaście języków⁸. Na jego podstawie powstała też opera czeskiego kompozytora Josefa Bohuslava Foerстера (z librettem Jaroslava Kvapila, 1891⁹), a w kręgu

⁵ Praca artysty nad tym dziełem ograniczyła się do naszkicowania libretta; R. Wagner, *Jesus von Nazareth: ein dichterisches Entwurf aus dem Jahre 1848*, red. S. Wagner, Leipzig 1887, <https://archive.org/details/jesuvonnazareth00wagn/page/100/mode/2up> (dostęp: 5.02.2025).

⁶ Pius X, *Motu proprio „Tra le sollecitudini”*, <https://www.sanctamissa.pl/kosciol-katolicki/papiez-giuseppe-melchiorre-sarto-aka-pius-x/motu-proprio-tra-le-sollecitudini> (dostęp: 6.02.2025).

⁷ Benedictus PP. XIV, *Annus, qui hunc*, <https://cappellagregoriana.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/annus-qui-hunc-lt.pdf>, par. 3, s. 4 (dostęp: 6.02.2025).

⁸ Por. hasło poświęcone artyście w internetowej bazie *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz65651.html#ndbcontent> (dostęp: 30.01.2025).

⁹ Na temat opery *Deborah* Foerстера oraz żywota scenicznego tego dzieła por. A. Fischer, *Die „schöne Jüdin” in Oper und Schauspiel: Heinrich Marschners „Der Temppler und die Jü-*

dział inspirowanych twórczością Mosenthala znajduje się nawet jedno polonicum – opera Jana Nepomucena Nowakowskiego *Zagroda Sobkowa*¹⁰.

W pamięci potomnych Mosenthal pozostaje jednak przede wszystkim jako twórca libretta opery komicznej *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Wesołe kumoszki z Windsoru*, z muzyką Ottona Nicolaia, premiera Berlin 1849), opartej na komedii Szekspira i w krajach niemieckojęzycznych cieszącej się do dziś niesłabnącą popularnością. Jednak ten ambitny literat współpracował z wieloma kompozytorami swoich czasów (niektórzy twórcy muzyki dramatycznej sięgali po teksty librett Mosenthala także i po jego śmierci), a stworzone przez niego libretta zawierają zarówno elementy komiczne, rodzajowe, jak i poważniejsze tematy i ambitniejsze próby tworzenia oper-misteriów. W spuściźnie artysty można znaleźć zarówno utwory o tematyce historycznej, takie jak *Ein Abenteuer Carls des Zweiten* (*Przygoda Karola II*, z muzyką Johanna Hovena¹¹, premiera Wiedeń 1850), *Die Folkunger* (*Folkungowie*, z muzyką Edmunda Kretschmera, premiera Drezno 1874¹²) czy *Antonius und Cleopatra* (*Antoniusz i Kleopatra*, z muzyką księcia Friedricha Ernsta von Sayn-Wittgenstein-Berleburga, premiera Graz 1883), jak i dzieła traktujące o czasach współczesnych autorowi i podejmujące kwestie relacji społecznych, np. *Albin, oder der Pflegesohn* (*Albin, czyli wychowanek*, z muzyką Friedricha von Flotowa, premiera Wiedeń 1856), *Die erste Falte* (*Pierwsza zmarszczka*, z muzyką Theodora Leschetizky'ego, premiera Praga 1867) czy też ciesząca się wielką popularnością pod koniec XIX wieku opera *Das goldene Kreuz*¹³ (*Złoty krzyż*, z muzyką Ignaza Brüllla, premiera Berlin 1875)¹⁴.

din”, Salomon Hermann Mosenthals und Josef Bohuslav Foersters „Deborah”, w: *Judenrollen: Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, red. H.-P. Bayerdörfer, J.M. Fischer, F. Halbach, Tübingen 2008, s. 57–75.

¹⁰ Kompozycja powstała w 1873 roku i została określona jako „melodramat w 5 aktach ze śpiewami przez Edwarda Błotnickiego, podług Mosenthala *Der Sonnenwedhof* (1854), z muzyką J.N. Nowakowskiego, rzecz dzieje się w Tatrach w Sądeckim”; plakat spektaklu z repertuaru Teatru Krakowskiego, zbiory Instytutu Sztuki PAN, nr 00034, drukowane libretto: <https://polona.pl/item-view/343c04c1-56f6-4ba6-b194-c2189bdeef24?page=2> (dostęp: 5.02.2025).

¹¹ Właściwie hrabia Johann Vesque von Püttlingen.

¹² Problematyka tej opery dotyczy walki o tron szwedzki pod koniec XIII wieku. Występują postacie historyczne, m.in. Magnus, syn króla szwedzkiego Erika. Folkungowie to dynastia panująca w Szwecji i Norwegii w XIII i XIV wieku; por. *Folkungowie*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3901776/sjp> (dostęp: 30.01.2025).

¹³ Treść tej opery została oparta na komedii wodewilowej *Catherine, ou la Croix d'or* autorstwa Mélesville'a (A.- H.-J. Duveyrier) i N. Braziera; J.A. Parkinson, *Goldene Kreuz, Das*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997, s. 476–477.

¹⁴ Wykaz librett operowych Mosenthala w: A. Clayton, *Mosenthal, Salomon Hermann, Ritter von*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997, s. 480.

Zdecydowana większość tych dzieł reprezentuje gatunek opery komicznej, choć niektóre z nich (*Die Folkunger*, *Antonius und Cleopatra*) stanowią ambitną (choć cokolwiek spóźnioną) próbę zmierzenia się z tradycjami francuskiej *grand opéra*¹⁵. Wszystkie kompozycje operowe powstałe do librett Mosenthala, z chlubnym wyjątkiem *Wesołych kumoszek z Windsoru*, należy współcześnie traktować jednak jako repertuar zapomniany, także z tego względu, że po jego teksty nie sięgali najważniejsi kompozytorzy niemieccy, a raczej twórcy drugoplanowi, których dzieła w ich czasach były wprawdzie popularne, ale po śmierci weszły do lamusa historii i nie stały się częścią operowego kanonu.

Szczególny i odrębny krąg stanowią w tym repertuarze libretta Mosenthala o tematyce religijnej, oparte na Biblii; z uwagi na mojżeszowe wyznanie autora wykorzystywał on wyłącznie przekazy starotestamentowe. Jego zasadniczą ideą stało się dążenie do nadania operze cech dzieła etycznie podniosłego, stworzenia misterium, którego religijna problematyka oraz moralno-duchowy wydźwięk prowokowałyby widza i słuchacza do przeżyć religijnych i wzmacniania wiary. Jednak analiza kilku dzieł operowych opartych na librettach Mosenthala wskazuje, że artysta poszukiwał zróżnicowanych sposobów owej religijnej perswazji i proponował rozmaite typy operowej twórczości o tematyce biblijnej. Na przykładach trzech dzieł operowych: *Judith* (*Judyta*, 1870) Franza Dopplera, *Die Königin von Saba* (*Królowa Saby*, 1875) Karla Goldmarka oraz *Moses* (*Mojżesz*, 1892) Antona Rubinsteina, podjęte zostaną poniżej rozważania dotyczące stylu i wartości tak pojmowanej opery religijnej.

Franz Doppler, *Judyta* (1870)

Premiera *Judyty*, autorstwa pochodzącego ze Lwowa kompozytora Franza Dopplera¹⁶, miała miejsce w Hofoper w Wiedniu 30 grudnia 1870 roku. Odrobina się tylko sześć spektakli, co oznacza znacznie mniejszą popularność niż ta, jaką

¹⁵ *Die Folkunger* oraz *Antonius und Cleopatra* powstały w czasach, gdy styl widowiskowych spektakli w stylu *grand opéra* we Francji należał już do przeszłości. Ostatnie dzieła z tego kręgu pochodzą z lat sześćdziesiątych XIX wieku (Meyerbeer, *Afrykanka*, 1865; Verdi, *Don Carlos*, 1867). „The 1825-70 era was a golden age for opera in general and French opera on particular”; V. Giroud, *French Opera...*, op. cit., s. 126.

¹⁶ Twórczość operowa Dopplera, obejmująca pięć oper mających premiery w języku węgierskim na scenach Teatru Narodowego w Budapeszcie oraz jedną w języku niemieckim zaprezentowaną w Wiedniu (*Judyta*), nie była dotychczas przedmiotem badań. Problematyce jednego z dzieł (*Wandzie*) poświęcił dwa artykuły autor niniejszego tekstu: R.D. Golianek, *Alternatywna historia odsieczy wiedeńskiej w operze „Wanda” Franza Dopplera (1850)*, „Muzyka” 2016, nr 4, s. 3–23;

cieszyły się liczne balety Dopplera wystawiane na tamtejszej scenie (m.in. *Sardanapal*, *Melusine*, *Margot*)¹⁷. W późniejszym czasie nie pojawiły się żadne inne wykonania sceniczne tego dzieła, jego obecność w repertuarze trzeba więc uznać za chwilową i mało brzemienneą w skutki artystyczne. Jako oczywiste źródło libretta do tej opery Mosenthal wykorzystał starotestamentową *Księżkę Judyty* (rozdz. 8–16), w której pojawia się szczegółowo opisana historia bohaterskiej Judyty, broniącej własny naród przed pogańskim najeźdźcą. Przedostaje się ona do obozu Asyryjczyków oblegających Betulię, podstępnie dostaje się do ich wodza Holofernesa, którego rozkochuje w sobie, a następnie zabija, gdy ten znajduje się w stanie upojenia alkoholowego. Obcięta głowa Holofernesa, zwycięskie trofeum Judyty, przypieczętowuje triumf Izraelitów.

W librecie dostrzec można wiele elementów przejętych z Biblii, związanych z oblężeniem Betulii, w tym – obok centralnej postaci Judyty – także inne osoby: Ozjasza (przewodniczącego żydowskiej rady starszych), Joakima (arcykapłana Izraelitów) oraz Holofernesa i jego sługę Bagoasa. W operze bardzo ważną postacią jest jeszcze syn Ozjasza Ataniel, ukochany Judyty, niewystępujący w relacji biblijnej. Wprowadzoną przez librecistę relację miłosną pomiędzy Judytą a Atanielem można uważać za koncesję Mosenthala na rzecz gatunku operowego, w którym wątek romansowy stanowi zwyczajową oś intrygi. Obecność Ataniela (głos tenorowy) daje także okazję do muzycznego wykreowania pary kochanków jako partii sopranu i tenora¹⁸.

Libretto silnie eksponuje poświęcenie Judyty, a wprowadzony wątek Ataniela uzyskuje finał tragiczny, pochodzący z własnej wyobraźni librecisty i nieumotywowany narracją biblijną. Gdy Judyta udaje się do obozu Asyryjczyków i długo nie powraca, pełen niepokoju o ukochaną Ataniel rusza na jej poszukiwanie. Staje przed obliczem Holofernesa, spotyka tam także Judytę, jednak ona nie przyznaje się do znajomości z Atanielem i nie chroni go przed śmiercią z ręki Holofernesa. Powodem takiego działania Judyty była oczywista chęć pozostania nierozpoznaną i możliwość konsekwentnej realizacji powziętego planu, co bohaterka dokonuje bez uwzględniania perspektywy osobistej. W operze rezygnuje więc ona tym samym z własnego szczęścia, jako że najważniejszą kwestią pozostaje dla niej dola Izraela i posłannictwo, jakie wobec niego odczuwa. Po zamordowaniu Holofernesa i upadku morale Asyryjczyków lud Betulii wielbi

idem, *The Poles and the Turks in Franz Doppler's Opera „Wanda” (1850)*, w: *The Orient in Music – Music of the Orient*, red. M. Grajter, Newcastle upon Tyne 2017, s. 109–121.

¹⁷ Na scenie Opery Wiedeńskiej zaprezentowanych zostało czternaście baletów z muzyką Dopplera, por. <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/8288> (dostęp: 6.02.2025).

¹⁸ F. Doppler, *Judith. Oper in vier Aufzügen* (partytura), Wien 1869, s. 1.

Judytę jako bohaterkę i zbawczynię, a arcykapłan Joakim wygłasza płomienną mowę o tym, że Bóg wysłuchał prośb swoich sług i zesłał Izraelitom pomoc¹⁹:

Sieh' Israel, die gottgeweihte Hand,
Sieh' die Prophetin, die der Herr gesandt,
Wie einst Deborah strahlend klar und hell
Sei sie uns Richterin in Israel!

Spórz Izraelu na tę dłoń poświęconą przez Pana,
Spórz na prorokinię wysłaną przez Pana,
Jak niegdyś Debora, lśniąca i jasna,
Tak niech ona będzie naszą sędzią w Izraelu.

Jednak Judyta nie poddaje się ogólnej aurze radości. W ostatniej scenie opery prezentuje patetyczny monolog o tym, że zadanie zostało wypełnione i jej misja dobiegła końca, a jednocześnie nie znajduje w sobie dostatecznej siły do dalszego życia i działania w sytuacji, gdy utraciła ukochanego²⁰:

Gott Israels! Wenn ich dein Wort verstand,
Es ist vollbracht, wozu du mich gesandt!
Was ich geliebt, als Opfer fiel es dir,
Was soll nun Judith noch auf Erden hier?

Boże Izraela, jeśli pojęłam twój głos,
Już wypełniło się to, po coś mnie posłał!
Ten, którego kochałam, stał się twoją ofiarą,
Po co miałaby Judyta jeszcze żyć na ziemi?

Wtedy uderza nagle piorun, Judyta pada martwa, a Izraelici wpadają w ekstazę religijną, sławiąc potęgę Jehowy.

Za atuty libretta wypada uznać dramatyczny kształt intrygi z silnie zarysowanym konfliktem i wyraziście przedstawioną heroiczną postawą Judyty. Atrakcyjnie prezentują się sugestywne sceny zbiorowe, w których tkwi spory potencjał oddziaływania scenicznego i które są także okazją do zaprezentowania religijnych rytuałów judaistycznych. Słabą stroną jest natomiast sam sposób kreacji Judyty, z dominującym wątkiem jej bezgranicznego poddania się woli Boga i całkowitej rezygnacji ze szczęścia osobistego. Prowadzi to do jednowymiarowości tytułowej postaci, a także decyduje o tym, że opera zaczyna przypominać moralitet o zamierzonym wydzwisku propagandowo-ideologicznym.

Karl Goldmark, *Królowa Saby* (1875)

Premiera *Królowej Saby* Karla (Károly'a) Goldmarka miała miejsce również w wiedeńskiej Hofoper, 10 marca 1875 roku. Dzieło odniosło ogromny sukces –

¹⁹ *Judith. Oper in vier Aufzügen, von S.H. Mosenthal, Musik von Franz Doppler* (libretto), Wien 1871, s. 57. Tłumaczenia fragmentów libretta – R.D.G.

²⁰ *Ibidem*, s. 58.

miało aż dwieście siedemdziesiąt siedem przedstawień na deskach tej sceny i pozostawało w repertuarze nieprzerwanie do 1937 roku²¹. Szybko też nastąpiły premiery utworu i w innych teatrach, w tym w Metropolitan Opera (1885) i La Scali (1887)²². Za kanwę libretta posłużył Mosenthalowi fragment I Księgi Królewskiej (cały rozdział 10: *Odwiedziny królowej Saby*), historia ta została zresztą powtórzona także w II Księdze Kronik (rozdział 9, 1–12). Wizyta Królowej Saby na dworze króla Salomona stanowi przejętą z Biblii ramę fabularną wykorzystaną w librecie, zasadnicza tematyka opery dotyczy jednak trójkąta miłosnego pomiędzy Królową Saby, Assadem (ambasadorem na dworze Salomona) oraz Sulamitą, ukochaną Assada. Ten wątek nie występuje w Biblii i został wprowadzony przez librecistę, który potrzebował w tekście opery obecności jakiegoś wyrazistego konfliktu o silnym zabarwieniu emocjonalnym²³.

Miłość Sulamity i Assada zostaje wystawiona na próbę, gdy w trakcie podróży do Saby Assad poznaje pewną czarującą kobietę. Po przybyciu Królowej Saby na dwór Salomona okazuje się, że to ona owładnęła właśnie uczuciami Assada, zresztą z wzajemnością, i ta zakochana para spotyka się potajemnie w ogrodach króla Salomona. Wcześniej zaplanowane zaślubiny Assada i Sulamity zostają nagle przerwane, gdy Assad publicznie (i w obecności Arki Przymerza) deklaruje, że jedynym czczonym przez niego bóstwem jest Królowa Saby. Za takie świętokradztwo i bluźnierstwo ma zostać osądzony. Królowa Saby wstawia się za nim u Salomona, jednak bezskutecznie. Dopiero po błaganiu Sulamity Salomon darowuje Assadowi życie, zamieniając wyrok śmierci na wygnanie. Karawana powracającej Królowej spotyka Assada na pustyni. Wtedy Królowa proponuje mu szczęśliwe życie u własnego boku, ale on rezygnuje z możliwego szczęścia i postanawia nadal wieść życie tułaczę. W następującej niedługo później burzy piaskowej Assad niemal ginie. Odnajduje go Sulamita, która postanowiła dzielić wygnanie z ukochanym. Przebacza mu, a on – wyścieńczony – umiera w jej ramionach.

²¹ R. Werba, *Königin für 277 Abende. Goldmarks Oper und ihr wienerisches Schicksal*, „Österreichische Musikzeitschrift” 1979, nr 4–5, s. 192–201.

²² P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 494–495.

²³ Oczywiście trop interpretacyjny związany z imieniem Sulamity (Sulamitki, Szulamitki) stanowi *Pieśń nad pieśniami*, której autorstwo przypisywane bywa Salomonowi. Treść tego dzieła wiąże się z miłością Oblubienica i Oblubienicy, występujących także pod imionami Salomona i Sulamitki: „Obróć się, obróć, Szulamitko, obróć się, obróć się, niech się twym widokiem nacieszymy!”; Biblia Tysiąclecia (PnP 7,1), <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=588> (dostęp: 6.02.2025).

Opera Goldmarka nie wykazuje właściwie żadnych związków z historią biblijną, przejęta została jedynie okoliczność wizyty Królowej Saby na dworze króla Salomona. W relacji biblijnej (w obu księgach) mowa jest wyłącznie o bogatych darach przywiezionych przez Królową Saby i o długich rozmowach, podczas których król dzielił się z nią swoimi mądrościami, oraz o wystawnych ucztach. W operze ma wprawdzie miejsce owo ofiarowanie darów dla Salomona, ale Królowa Saby spotyka się z nim później tylko raz i wyłącznie po to, by uzyskać złagodzenie kary dla Assada.

Atrakcyjna okazała się orientalizacja otoczenia, odwzorowana zresztą sugestywnie w muzyce, szczególnie w momencie przybycia Królowej Saby oraz w scenie nocnego wzywania Assada na schadzkę²⁴. Zmysłowość i wyrafinowanie brzmieniowe strony muzycznej, podobnie jak i dramatyczny schemat akcji libretta, już w czasach premiery traktowano jako silną inspirację *Tannhäuserem* Wagnera, od czego Mosenthal zresztą nie odżegnywał się zbyt mocno²⁵. Niewątpliwie wspólny dla obu dzieł wydaje się pomysł z dwiema kobietami (uczciwą i demoniczną) zabiegającymi o ukochanego mężczyznę (Sulamita – Królowa Saby vs. Elżbieta – Wenus)²⁶. Ale w dziele pojawia się także sporo typowych dla francuskiej *grand opéra* scen zbiorowych²⁷, ciekawych także z uwagi na włączanie żydowskich ceremonii religijnych: atrakcyjnie zaprezentowanej sytuacji wypędzania złych duchów z Assada, a następnie uroczystości ślubnych²⁸. Plan dramaturgiczny i zarysowane wątki pochodzą w całości od Mosenthala, który okazał się świetnie zorientowany w ówczesnych oczekiwaniach i gustach publiczności wiedeńskiej. W operze nie występują kwestie duchowości religijnej

²⁴ „The most striking feature of the opera is the use of various kinds of oriental local colour. On the one hand there is the sultry eroticism of the Queen of Sheba, and on the other the sturdy nobility of the Jewish religious music, particularly that of the High Priest”; A. Clayton, *Königin von Saba, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997, s. 1022.

²⁵ D. Brodbeck, *A Tale of Two Brothers: Behind the Scenes of Goldmark's First Opera*, „The Musical Quarterly” 2014, nr 4, s. 502.

²⁶ Również w muzyce można dostrzec nawiązania wagnerowskie, m.in. do *Chóru pielgrzymów* z *Tannhäusera* we wstępie do drugiego aktu oraz do *Marsza weselnego* z *Lohengrina* w scenie wprowadzania Sulamity do świątyni.

²⁷ „[...] the work's historical subject matter, many large crowd and ensemble scenes, and ballet music show the style of French grand opera. (Mosenthal was widely known as «der deutsche Scribe»); D. Brodbeck, *A Tale of Two Brothers...*, op. cit., s. 502. Rozbudowane sceny baletowe zaplanowane zostały w akcie pierwszym (moment przybycia Królowej Saby) i na początku aktu trzeciego.

²⁸ Na temat związków opery z żydowskimi elementami religijnymi por. I. Kecskeméti, *Liturgical Elements in the Opera „The Queen of Sheba” (1875) by Karl Goldmark*, „Orbis Musicae” 1991, nr 10, s. 229–240.

ani prezentacja moralnych wzorców osobowych, dominują zaś silnie wyeksponowane problemy emocjonalne. Z tego względu trudno właściwie uznać to dzieło za operę religijną w wymiarze ideowym i duchowym.

Anton Rubinstein, *Mojżesz* (1892)

Mojżesz, opera autorstwa rosyjsko-żydowsko-niemieckiego kompozytora Antona Rubinsteina, nigdy w całości nie została wystawiona na scenie. Planowana w 1892 roku premiera w Pradze zakończyła się jedynie zamkniętą sceniczną próbą generalną, zaprezentowaną podczas dwóch wieczorów²⁹. Później, do 1895 roku, następowały wyłącznie różne wykonania koncertowe: w Rydze, Lipsku, Petersburgu, Bonn, Amsterdamie i Kolonii³⁰. Zapomniane dzieło zostało wskrzeszone dopiero w wykonaniu koncertowym w Warszawie 15 października 2017 roku (dyr. Michał Jurowski, Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus), wtedy też powstało jego pierwsze w historii nagranie płytowe³¹.

Problematyka libretta opery obejmuje całe życie i działalność Mojżesza – od jego narodzin, aż do śmierci. Tekst oparty został na Księgach Mojżeszowych (Pięcioksięgu, Torze), w tym głównie na Księdze Wyjścia, i prezentuje akcję w ciągu ośmiu obrazów scenicznych (tab. 1). Pomiedzy poszczególnymi obrazami zaznaczają się przeskoki czasowe i tematyczne, a zdarzenia rozgrywają się przez sto dwadzieścia lat, tyle bowiem według Biblii (Pwt 34,7) żył Mojżesz.

W operze pierwszorzędną rolę odgrywa tytułowa postać Mojżesza, ale libretto podkreśla bardziej jego energię duchową i postawę moralną niż konkretne zdarzenia biograficzne. Osobowość protagonisty, siła jego charakteru i fakt, że rozmawiał z Bogiem, stały się zaczynami eposu, którego sens i znaczenie okazały się brzemienne w skutkach. Inne postaci (w liczbie ok. dwudziestu) to drugoplanowi uczestnicy akcji poszczególnych obrazów opery, a w pewien sposób wyeksponowane zostają jedynie partie Faraona (obrazy IV i V) oraz Miriam (obrazy VI i VII).

²⁹ 25 i 27 czerwca 1892 roku; A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist*, Berlin 2001, s. 60.

³⁰ Na temat tego utworu por. też: R.D. Golianek, *Teatr – muzyka – sacrum. „Mojżesz” Antona Rubinsteina jako wzorzec opery religijnej*, „Res Facta Nova” 2017, nr 18 (27), s. 172–182.

³¹ A. Rubinstein, *Moses*, S. Kuflyuk (Mojżesz), T. Kerl (Faraon, Głos Boga), Ch. Reiss (Miriam), Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus, Chór Filharmonii Narodowej, dyr. M. Jurowski, Warner Music Poland 2018 (3 CD). Całe to nagranie wraz z nutami dostępne jest też w bazie youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=qaVjISFlthU&t=8591s> (dostęp: 30.01.2025).

Tabela 1. Układ, problematyka i źródła biblijne *Mojżesza* Antona Rubinsteina

Obraz	Treść	Źródło biblijne
I	Asnath ratuje Mojżesza (niemowlę) przed utopieniem. Johebet staje się jego mamką na dworze faraona.	Wj 2
II	Mojżesz zabija egipskiego ekonoma znęcającego się nad Jobem i staje na czele Izraelitów.	Wj 2
III	Mojżesz chroni się u Medianitów. Broni Seforę i jej siostrę przed atakami Edomitów. Bóg mianuje go przywódcą Izraela.	Wj 2-3
IV	Plagi egipskie. Mojżesz przerywa zaćmienie słońca. Faraon umożliwia Izraelitom opuszczenie Egiptu.	Wj 10-11
V	Przejście Żydów przez Morze Czerwone.	Wj 14
VI	Pieśń dziękczynna Miriam.	Wj 15
VII	Manna na pustyni. Głos Boga objawia Mojżeszowi dziesięcioro przykazań, a w tym czasie Żydzi zwracają się ku kultowi Apisa. Mojżesz zwiastuje, że przez czterdzieści lat Żydzi będą się tułać po pustyni.	Wj 16, 19-20, 31-32
VIII	Oślica Balaama przemawia ludzkim głosem. Mojżesz przekazuje władzę Jozuemu, żegna się z narodem i odchodzi.	Lb 22-23, Pwt 33-34

Sposób konstrukcji dialogów wynika dość wiernie z oryginału biblijnego, z którego Mosenthal usunął 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. Dominują wypowiedzi chóru (zbiorowości Żydów albo innych nacji), często o charakterze pochwalnym lub nasycone emocjami lęku, obawy czy złości. W konstrukcji zdarzeń brakuje zasadniczego konfliktu, nie można również dostrzec wyraźnego kierunkowego rozwoju dramaturgii. Pod względem scenicznym kulminację całej opery zdaje się konstruować obraz V (przejście Żydów przez Morze Czerwone), ale w perspektywie znaczenia postaci i działalności Mojżesza za najistotniejszy należałoby uznać obraz III (Mojżesz rozmawiający z Bogiem), a zwłaszcza VII, w którym Bóg objawia Izraelitom swoje prawo. Wśród pomysłów librecisty uwagę zwraca zdecydowanie oryginalne, niewystępujące w twórczości operowej rozwiązanie polegające na wprowadzeniu do akcji opery Głosu Boga. I choć w partyturze ta partia, realizowana przez głos tenorowy, została określona po prostu jako ‘Stimme Gottes’ (Głos Boga) w obrazie III oraz ‘Eine Stimme, unsicht-

bar' (niewidoczny Głos) w obrazie VII, to przecież wykonywany tekst, traktujący np. o ustanowieniu kolejnych przykazań boskich (Bóg wypowiada się tu w pierwszej osobie), świadczy o tym, że w tych dwóch obrazach osobowy Bóg przemawia do ludu Izraela³² w podniosły, uroczysty sposób. W obrazie III wypowiedzi Głosu towarzyszą akordy organów w dynamice fortissimo, dodatkowo wzmacniające religijny przekaz tego fragmentu³³.

Mojżesz może być też uznany za wzorcową realizację idei opery religijnej, pomysłu przedstawionego przez Rubinsteina w 1882 roku w artykule *Die geistliche Oper*³⁴. Kompozytor zawarł w tym szkicu cechy wyobrazonego przez siebie gatunku scenicznego, którego oczywistym źródłem pozostaje Stary Testament, przy świadomości, że konieczna jest adaptacja tekstu biblijnego poprzez usunięcie partii narratora i wypowiedzi pośrednich. Pod względem muzycznym dominować powinny rozbudowane całości, a pojedyncza scena o szerszych rozmiarach może konstruować nawet cały akt opery. Za niezbędne elementy opery religijnej Rubinstein uznał obecność wielkich scen zbiorowych, służących przedstawieniu modlitw, reakcji tłumu czy świętowania. W celu wystawiania oper religijnych należałoby, jego zdaniem, zbudować specjalny teatr z odpowiednio przystosowaną maszyną sceniczną, a śpiewacy powinni specjalizować się wyłącznie w operze religijnej i nie wykonywać dzieł świeckich³⁵.

³² W muzycznych dziełach religijnych Bóg Ojciec nie jest nigdy prezentowany na scenie, a Głos Boga bywa co najwyżej przedstawiany chóralnie, jak w faustowskiej operze *Mefistofeles* (1868) Arriga Boita, gdzie w prologu – zgodnie z pierwowzorem z dzieła Johanna Wolfganga Goethego – ma miejsce zakład Mefistofelesa z Bogiem.

³³ A. Rubinstein, *Moses. Geistliche Oper in acht Bildern* (partytura), Berlin 2016, obraz III, s. 27–28.

³⁴ Idem, *Die geistliche Oper*, w: J. Lewinsky, *Vor den Coulissen, Originalblätter von Celebritäten des deutschen Theaters*, t. 2, Berlin 1882, s. 47–50. Więcej informacji na temat problematyki opery religijnej Rubinsteina zawiera artykuł A. Jacobshagena, *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor'evič Rubinštejns Konzeption der „Geistlichen Oper“*, w: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, red. K. Eberl, W. Ruf, t. 2, Kassel 2000, s. 511–518.

³⁵ Idea konstruowania oddzielnego teatru, przeznaczonego wyłącznie na potrzeby dzieł z kręgu opery religijnej, wydaje się zapożyczona od Wagnera; w tym samym roku, w którym Rubinstein publikował swój tekst, miała zresztą miejsce premiera *Parsifala* w teatrze w Bayreuth. Realizacje teatralne oper religijnych Rubinstein wyobrażał sobie z uwzględnieniem specjalnego układu sceny, podzielonej poziomo na trzy plany odpowiadające sferom Nieba, Ziemi i Piekła; A. Rubinstein, *Die geistliche Oper*, op. cit., s. 49–50.

Opery religijne Mosenthala: dzieła nieudane?

Omówione trzy dzieła operowe oparte na librettach Mosenthala nie wyczerpują całego jego dorobku w tym zakresie, są jednak najważniejszymi przejawami podejścia literata do idei gatunkowej opery religijnej³⁶. Tematyka przedstawionych tu librett, niezbyt charakterystyczna dla gatunku opery, wielokrotnie podejmowana była natomiast w odnoszących sukcesy i do dziś częściowo pozostających w repertuarze dziełach oratoryjnych. I tak najbardziej znaną wersją oratoryjną tematu Judyty stało się libretto Pietra Metastasia *Betulia liberata* (1734), umuzycznione ok. trzydzieści razy, m.in. przez Niccolò Jommellego (1743), Ignaza Holzbauera (1752), Floriana Gassmanna (1772) czy Wolfganga Amadeusa Mozarta (1771). W repertuarze pozostaje też oratorium *Judyta triumfująca* (1716) Antonia Vivaldiego (libretto Giacomo Cassetti)³⁷. Wątek Królowej Saby zyskał z kolei nieśmiertelną realizację w oratorium *Salomon* (1749) Georga Friedricha Händla (libretto Moses Mendes), ale miał też wcześniejszą od goldmarkowskiej wersję operową w dziele Charlesa Gounoda (1862, libretto Jules Barbier i Michel Carré), które poniosło jednak klęskę. Również tematyka *Mojżesza* pojawiała się w działach oratoryjnych, z najbardziej znanym zapewne *Izraelem w Egipcie* (1739) Händla na czele (libretto skompilowane przez Charlesa Jennesa), choć ten wątek występował i we wcześniejszych utworach, np. w oratorium Bernarda Pasquiniego *I fatti di Mosè nel deserto* (1687, libretto Battista Giardini). W kręgu operowym najbardziej z kolei znane jest dzieło Gioachina Rossiniego, istniejące w dwóch wersjach: włoskiej *Mosè in Egitto* (libretto Andrea Leone Tottola, 1818) i francuskiej *Moïse et Pharaon* (libretto Luigi Balocchi i Victor-Joseph-Étienne de Jouy, 1827)³⁸.

Jak ocenić w tym kontekście przedstawione tu opery Mosenthala? *Królowa Saby* wpisała się w kontekst modnych widowiskowych, bliskowschodnich, orien-

³⁶ Oprócz omówionych tu oper do tego kręgu można by zaliczyć jeszcze operę *Machabeusz* (*Die Maccabäer*, premiera Berlin 1875), także skomponowaną przez Rubinsteina. Libretto Mosenthala oparte jest na tragedii Ottona Ludwiga i traktuje o biblijnych Machabeuszach: Judzie (przywódca rewolty przeciwko Syryjczykom), jego bracie Eleazarze (zdradzającym lud izraelski dla miłości syryjskiej księżniczki Kleopatry) i ich matce Lei. Główny wątek opery stanowi konflikt polityczno-religijny Izraelitów i Syryjczyków, a akcja dzieła rozgrywa się w 160 r. p.n.e.; R. Taruskin, *Maccabäer, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997, s. 114.

³⁷ Problematyce oratoriów o tematyce związanej z postacią Judyty poświęcona została duża praca monograficzna A. Ryszki-Komarnickiej, *Księga Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku*, Warszawa 2017.

³⁸ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, op. cit., t. 2, s. 304, 321.

talizujących oper o tematyce religijnej, podobnie jak *Samson i Dalila* Saint-Saënsa. Osiągniętego sukcesu nie należy jednak rozpatrywać jako triumfu idei opery-misterium, lecz traktować raczej jako wyraz mody i estetyki tamtych czasów. Świadczy o tym też fakt, że w okresie po II wojnie światowej dzieła nie udało się przywrócić do repertuaru, mimo jego znaczących walorów dramatycznych i wypracowanej, atrakcyjnej muzyki o wagnerowskim rysie przejawiającym się w zakresie struktury formalnej i orkiestracji³⁹. *Judyta* prezentuje się z kolei jako dzieło nazbyt egzaltowane religijnie, zdominowane przez niezrozumiałe, hieratyczne nastawienie bohaterki, ze zbyt mocno zaznaczonym elementem propagandy i agitacji religijnej. Profesjonalny styl muzyczny i doświadczenie kompozytorskie Dopplera nie uchroniły tej opery przed odrzuceniem i zapomnieniem, mimo atrakcyjnego tematu i prezentacji na jednej z najważniejszych europejskich scen operowych. Natomiast powody niepowodzenia *Mojżesza*, bardzo ambitnej, acz mocno przeskalowanej próby stworzenia opery-misterium, wydają się oczywiste i wiążą się z gigantycznymi rozmiarami (nagranie trwa prawie trzy i pół godziny, nie licząc przerw), wielką obsadą wykonawczą, wysokimi wymaganiami stawianymi instrumentalistom, a także z problemami wynikającymi ze scenicznego przedstawienia zdarzeń, stanowiącego ogromne wyzwanie reżyserskie. Brak atrakcyjnego konfliktu i skoncentrowanie się librecisty na wierności wobec relacji biblijnej uniemożliwiły stworzenie poruszającego muzycznego dzieła dramatycznego. Porażka wyniknęła też zapewne z ówczesnej dominacji dramatu Wagnera w niemieckim życiu operowym – symptomatyczny wydaje się w tym kontekście zwłaszcza niewiele wcześniejszy sukces *Parsifala* (1882), będącego realizacją całkowicie odmiennej koncepcji misterium scenicznego.

Bibliografia

Literatura

- Brodbeck D., *A Tale of Two Brothers: Behind the Scenes of Goldmark's First Opera*, „The Musical Quarterly” 2014, nr 4, s. 499–541.
- Clayton A., *Königin von Saba, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997.
- Clayton A., *Mosenthal, Salomon Hermann, Ritter von*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997.

³⁹ „*Die Königin von Saba* is a skilful combination of the stock-in-trade features of grand opera [...] with the formal fluidity and orchestral effects Goldmark admired in Wagner”; A. Clayton, *Königin von Saba, Die*, op. cit., s. 1022.

- Doppler F., *Judith. Oper in vier Aufzügen* (partytura), Wien 1869.
- Fischer A., *Die „schöne Jüdin“ in Oper und Schauspiel: Heinrich Marschners „Der Templer und die Jüdin“, Salomon Hermann Mosenthals und Josef Bohuslav Foersters „Debora(h)“, w: Judenrollen: Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, red. H.-P. Bayerdörfer, J.M. Fischer, F. Halbach, Tübingen 2008.
- Geyer H., *Osiemnastowieczne dramma per musica i rola weneckiego oratorium*, „Muzyka” 2003, nr 1, s. 3–17.
- Geyer H., *Das venezianische Oratorium (1750–1820): Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, Laaber 2005.
- Giroud V., *French Opera: A Short History*, New Haven 2010.
- Golianek R.D., *Alternatywna historia odsieczy wiedeńskiej w operze „Wanda” Franza Dopplera (1850)*, „Muzyka” 2016, nr 4, s. 3–23.
- Golianek R.D., *The Poles and the Turks in Franz Doppler’s Opera „Wanda” (1850)*, w: *The Orient in Music – Music of the Orient*, red. M. Grajter, Newcastle upon Tyne 2017.
- Golianek R.D., *Teatr – muzyka – sacrum. „Mojżesz” Antona Rubinstein’a jako wzorzec opery religijnej*, „Res Facta Nova” 2017, nr 18 (27), s. 172–182.
- Jacobshagen A., *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor’ewič Rubinštejn’s Konzeption der „Geistlichen Oper”*, w: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, red. K. Eberl, W. Ruf, t. 2, Kassel 2000.
- Judith. Oper in vier Aufzügen*, von S.H. Mosenthal, Musik von Franz Doppler (libretto), Wien 1871.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2008.
- Kecskeméti I., *Liturgical Elements in the Opera „The Queen of Sheba” (1875) by Karl Goldmark*, „Orbis Musicae” 1991, nr 10, s. 229–240.
- Kimbell D., *Italian Opera*, Cambridge 1995.
- Mattheson J., *Der vollkommene Cappelmeister*, Hamburg 1731.
- Parkinson J.A., *Goldene Kreuz, Das*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2, Oxford 1997.
- Rubinstein A., *Die geistliche Oper*, w: J. Lewinsky, *Vor den Coulissen, Originalblätter von Celebritäten des deutschen Theaters*, t. 2, Berlin 1882.
- Rubinstein A., *Moses. Geistliche Oper in acht Bildern* [partytura], Berlin 2016.
- Ryszka-Komarnicka A., *Księga Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku*, Warszawa 2017.
- Smither H., *A History of the Oratorio*, t. 1: *The Oratorio in the Baroque Era*, Chapel Hill 1977.
- Taruskin R., *Maccabäer, Die*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 3, Oxford 1997.
- Täuschel A., *Anton Rubinstein als Opernkomponist*, Berlin 2001.
- Wagner R., *Jesus von Nazareth: ein dichterisches Entwurf aus dem Jahre 1848*, red. S. Wagner, Leipzig 1887.
- Werba R., *Königin für 277 Abende. Goldmarks Oper und ihr wienerisches Schicksal*, „Österreichische Musikzeitschrift” 1979, nr 4–5, s. 192–201.

Źródła internetowe

- Benedictus PP. XIV, *Annus, qui hunc*, <https://cappellagregoriana.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/annus-qui-hunc-lt.pdf> (dostęp: 6.02.2025).
- Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=588> (dostęp: 6.02.2025).
- Błotnicki Edward, *Zagroda Sobkowa, melodramat w 5 aktach*, <https://polona.pl/item-view/343c04c1-56f6-4ba6-b194-c2189bdeef24?page=2> (dostęp: 5.02.2025).
- Deutsche Biographie, *Mosenthal, Salomon Hermann von (Pseudonym Friedrich Lehner, österreichischer Ritter 1871)*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz65651.html#ndbcontent> (dostęp: 30.01.2025).
- Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3901776/sjp> (dostęp: 30.01.2025), <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/8288> (dostęp: 6.02.2025).
- Pius X, *Motu proprio „Tra le sollecitudini”*, <https://www.sanctamissa.pl/kosciol-katolicki/papiez-giuseppe-melchiorre-sarto-aka-pius-x/motu-proprio-tra-le-sollecitudini> (dostęp: 6.02.2025).

Ryszard Daniel Golianek, *Old Testament operas to librettos by Salomon Hermann Mosenthal: A (failed?) attempt at the sacralization of the genre*

The outstanding German playwright and librettist Salomon Hermann Mosenthal (1821–1877) is best known today for his libretto for Otto Nicolai's comic opera *The Merry Wives of Windsor* (1849). However, his legacy also includes librettos for religious operas based on the Bible, in which, due to his religious faith, he used only Old Testament stories. The artist's main idea was to treat such operas as ethically sublime works, whose religious themes and moral-spiritual messages would provoke viewers and listeners to broaden their religious experiences and strengthen their faith. By examining three operatic works: *Judith* (1870) by Franz Doppler, *The Queen of Sheba* (1875) by Karl Goldmark, and *Moses* (1892) by Anton Rubinstein, the article considers the style and value of religious operas understood in this way.

Keywords: Salomon Hermann Mosenthal, religious opera, libretto

Słowa kluczowe: Salomon Hermann Mosenthal, opera religijna, libretto

Ryszard Daniel Golianek – profesor doktor habilitowany, pracownik naukowy Instytutu Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Głównym zakresem jego zainteresowań naukowych pozostaje historia muzyki XIX wieku, a także twórczość operowa. Jest autorem dziesięciu monografii, m.in. *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* (1998), *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura* (2004), *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego* (2012), *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku* (2019), a także prac popularnonaukowych: *Zrozumieć operę* (2009), *Przewodnik po muzyce Mahlera* (2012) oraz *Reżyserski teatr operowy XXI wieku: nurty i twórcy* (2020). Ostatnio wraz z Ziemowitem Wojtczakiem opublikował książkę *Operowe światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne* (2023).