

Ryszard Daniel Golianek

Instytut Muzykologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Systematyka operowych duchów

Postaci duchów od dawna stanowią atrakcyjny element dramaturgii operowej, a ich kreacja sceniczna decyduje o nadaniu dziełom cech metafizycznych i fantastycznych, co wzmacnia jednocześnie sugestywność i niezwykłość oddziaływania scenicznego oper¹. Obecność duchów w teatrze muzycznym wywodzi się z form teatru dramatycznego, głównie szekspirowskiego, co łączyło się z chętnym nawiązywaniem przez twórców oper do problematyki dzieł Williama Shakespeare'a i konstruowania librett na podstawie jego dramatów, takich jak *Romeo i Julia*, *Hamlet* czy *Makbet*².

Duchy pojawiały się w operze od momentu jej narodzin, więc można uznać ich obecność za ważną i immanentną cechę tego gatunku. Wypada jednak odróżnić duchy od innych typów postaci

- 1 Tematyce duchów w operze zostało poświęconych wiele prac szczegółowych, jednak nie powstało dotychczas rzetelne kompendium na ten temat. Najszerszym opracowaniem jest stosunkowo nowa praca o kategorii duchów w muzyce XVIII-wiecznej [McClelland 2012]. Znacznie więcej publikacji można znaleźć na temat duchów w operach konkretnych kompozytorów lub poszczególnych dzieł [por. Schwinger 1987; Schreiber 1997; Rallo-Ditche 2005].
- 2 Najbardziej znane opery szekspirowskie: *Romeo i Julia* Charles'a Gounoda, *Hamlet* Ambroise Thomasa i *Makbet* Giuseppe Verdiego.

nierealnych, jakie cechują i cechowały dramaturgię oper, głównie w okresie baroku. Chodzi tu przede wszystkim o popularne w tym czasie włączanie do akcji dzieł postaci alegorycznych, takich jak Cnota, Los, Miłość, Czas, a przykładów dostarcza tu głównie twórczość weneckich kompozytorów XVII-wiecznych, Claudia Monteverdiego i Francesca Cavallego. W późniejszym okresie tego typu postacie alegoryczne stały się bardziej charakterystyczne dla gatunku oratorium³, co wynikało ze wzrastającej roli pierwiastka realistycznego w dziele operowym. Z kręgu rozważań o duchach w teatrze muzycznym wypada też usunąć personifikowane niekiedy na scenie nierealne kategorie ideowe, takie jak komiczno-groteskowa postać Opinii Publicznej w operetce *Orfeusz w piekle* (1858) Jacques'a Offenbacha.

Operowe duchy, jakie pojawiały się już w dziełach XVII- i XVIII-wiecznych, prezentowane były muzycznie w rozmaity sposób. W tym okresie jednak – mimo atrakcyjności scenicznej i wyszukanego opracowania dźwiękowego pozwalającego na odróżnienie duchów od pozostałych postaci dramatu – wykształcały się dopiero konwencjonalne formy muzycznej prezentacji i charakterystyki tego kręgu bohaterów. Duchy w operach neapolitańskich zjawiały się w tzw. scenach typu *ombra*, sygnowanych na ogół wolnym tempem, brzmieniem instrumentów dętych i tonacją Es-dur [McClelland 2012: 29]⁴. Dobór tej tonacji wiązał się z jej charakterystykami semantycznymi, w których podkreślano szczególny nastrój i powagę scen z duchami – Johann Mattheson w 1713 roku opisywał ją jako patetyczną, poważną, odpowiednią do problematyki skargi; pół wieku później zaś (w 1779 roku) Georg Joseph Vogler powiązał tonację Es-dur z aurą i sytuacją nocy, a wiadomo wszak, że duchy pojawiają się najchętniej koło północy [Mianowski 2000: 37, 40].

- 3 Występują np. w *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1737) Georga Friedricha Händla. Więcej informacji na temat alegorii w twórczości Händla (także operowej) można znaleźć w publikacji *Mythos und Allegorie bei Händel* [Musketa, red. 2008].
- 4 We wspomnianej pracy Clive McClelland podkreśla istotną rolę tonacji Es-dur w scenach *ombra* w operze barokowej, zwraca jednak również uwagę na popularność tonacji c-moll, d-moll i f-moll w tego typu funkcjach dramaturgicznych. O scenach *ombra* pisał też Manfred Bukofzer [1970: 190–191].

Jednym z najbardziej znanych przykładów jest scena z aktu I opery Georga Friedricha Händla *Juliusz Cezar w Egipcie*, w której Sekstusowi, proklamującemu w arii *Svegliatevi nel core* zemstę na Ptolemeuszu, ukazuje się widmo zamordowanego ojca, wspierające syna w tym postanowieniu i wyrażające nadzieję, że Sekstus będzie w stanie dokonać pomsty. Jakkolwiek duch Pompejusza nie odzywa się ani słowem (w operze, jak wiadomo, prezentowana jest tylko jego bestialsko odrąbana głowa), muzyczna kreacja tej postaci (w środkowej części arii) wnosi zasadniczą zmianę charakteru muzycznego: modulację z c-moll do Es-dur, znaczne zwolnienie tempa (w partyturze pojawia się w tym miejscu określenie „largo”), zmianę metrum z parzystego ($\frac{4}{4}$) na nieparzyste ($\frac{3}{8}$) oraz zastosowanie brzmień dwóch fletów. Wprowadzenie postaci ducha wywołało więc zmianę afektu w środkowej części arii, co jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim w konwencji arii *da capo* (mającej zwyczajową konstrukcję o układzie aba)⁵. Na ogół bowiem problematyka części środkowej arii (b) stanowiła uszczegółowienie i pogłębienie treści afektowych zawartych w częściach skrajnych. W tym przypadku następuje przejście od gwałtownego, negatywnego afektu wściekłości (*ira*) do pozytywnego, łagodnego afektu nadziei (*spes*) [zob. tabela 1].

Zmiana afektu spowodowana wizją przyszłego działania w postaci ducha występuje w tej operze Händla także w arii Kleopatry *Piangerò*, będącej drugim już w dramaturgii tego dzieła lamentem bohaterki. We wcześniejszej arii (z aktu II) *Se pietà di me non senti* lament organizował jednak przebieg całej arii, natomiast w arii *Piangerò* z aktu III Kleopatra przerywa rozpacz pierwszej części arii skrajnie skonstrastowaną wobec niej częścią środkową, w której dominują wściekłość i chęć dokonania zemsty. Także tę zmianę, jak w przypadku arii Sekstusa, generuje wyobrażenie Kleopatry o tym, że choć zapewne wkrótce umrze, to jednak wkrótce jako widmo zemści się w okrutny sposób na Ptolemeuszu.

Jakkolwiek kuszące wydaje się w tym kontekście postawienie hipotezy o istotnej funkcji duchów jako elementów znacząco wzmacniających organizację dramaturgiczną opery barokowej, kwestia

5 Konstrukcję arii *da capo* szczegółowo omawia Helga Lühning [1994].

Tabela 1. Kontrasty afektów w arii Sekstusa *Svegliatevi nel core* z opery *Juliusz Cezar w Egipcie* Geорга Friedricha Händla

Część	Tekst oryginalny*	Tłumaczenie**	Afekt	Tempo	Tonacja	Słowa kluczowe	Typ arii	Elementy brzmieniowo-wyrazowe
a	Svegliatevi nel core furie d'un' alma offesa, a far d'un traditor aspra vendetta!	Obudźcie się w mym sercu furie urażonej duży! By dokonać na zdrajcy okrutnej zemsty.	wściekłość	allegro	c-moll	<i>vendetta</i> ('ze- msta'), <i>furie</i> , <i>tra- ditor</i> ('zdrajca')	aria <i>di sdegno</i> (aria gniewu)	koloratura
b	L'ombra del genitore accorre a mia difesa, e dice: „A te il rigor, figlio, si aspetta”.	Cień ojca przybywa dla mej obrony i mówi: „Męstwa oczekuję od ciebie, synu”.	nadzieja	largo	Es-dur	<i>ombra</i> ('duch')	scena <i>om- bra</i>	flety

* Libretto dostępne m.in. na portalu Operas Arias Composers Singers [Handel, Haym 2022].

** Tłumaczenie autora.

ta nie zostanie tu podjęta. W niniejszym tekście chodzi bowiem o wyspecyfikowanie typów duchów, jakie występują w operze, oraz określenie przynależnej im charakterystyki muzycznej. Mimo że duchy pojawiają się w licznych dziełach z kręgu barokowej opery seria, a także w operach angielskich i francuskich⁶, to ich charakterystyka nie odbiega znacząco od języka muzycznego innych postaci. Także sceny z duchami w operach tworzonych w okresie klasycyzmu nie wniosły tu znaczącego przewartościowania, tzn. choć duchy sporadycznie występowały w akcji oper, np. Christoph Willibalda Glucka, to ich kreacja nie wiązała się jeszcze w tym okresie z żadnym poważniejszym różnicowaniem ich muzycznej charakterystyki. Wystarczy przypomnieć słynną scenę piekielną z aktu II *Orfeusza i Eurydyki*, w której kompozytor bardzo wyraziście skontrastował za pomocą środków muzycznych kreację wściekłych furii piekielnych i łagodnych duchów błogosławionych, a zarazem nadał tym widmom cechy typowo ludzkich charakterystyk zbiorowych, wprowadzając partie baletowe i chóralne w sposób analogiczny do tańców i chórów zwykłych śmiertelników.

Centralny krąg problemowy związany z operowymi duchami wynika z analizy dzieł powstałych w okresie romantyzmu. To w operze romantycznej wykrystalizował się, jeśli można tak powiedzieć, język muzyczny, jakim posługują się zjawy w akcji opery. Podczas poszukiwania źródeł tego specyficznego toposu ducha w operze romantycznej nie sposób jednak nie uwzględnić Mozartowskiego *Don Giovanniego* (1787), dzieła, które już Ernst Theodor Amadeus Hoffmann uważał za par excellence romantyczne. Warto dodać, że stanowiło ono punkt odniesienia dla wielu innych zjaw operowych wykreowanych w operach romantycznych.

Wprowadzenie do tej opery postaci Komandora, prezentowanego najpierw jako realny człowiek, następnie zaś jako duch ożywiający kamienny posąg nagrobny, to jeden z pierwszych przykładów obecności zmarłego przodka na scenie operowej⁷.

- 6 Na przykład Merkury w *Dydonie i Eneaszu* (1689) Henry'ego Purcella czy Pluton, erynia Tyzyfona i Parki w *Hipolicie i Arycji* (1733) Jeana-Philippe'a Rameau.
- 7 Na temat postaci Komandora pisali Nils Holger Petersen [2010] oraz Jadwiga Jęcz [2018].

Do wykreowania ducha Komandora Mozart posłużył się środkami muzycznej charakterystyki negatywnej, ewokującej sferę piekielną, takimi jak: brzmienia puzonów (już od czasów *Orfeusza* Monteverdiego łączone z aurą piekła), tonacje molowe, przebiegi chromatyczne i gwałtowne tiraty (szybkie przebiegi dźwiękowe w górę lub w dół), używane zresztą do wywołania aury cierpienia i grozy. Warto zauważyć, że wszystkie trzy wejścia Komandora – pojedynek i umieranie, scena na cmentarzu oraz przybycie na ucztę Don Giovanniego – są sygnowane taką właśnie aurą powagi, grozy i bólu. Z perspektywy późniejszych, XIX-wiecznych tradycji operowych można powiedzieć, że w ten sposób w operach przedstawiano zwykle negatywne ludzkie postaci o demonicznym zakroju, „czarne charaktery” operowe, takie jak Pizarro w *Fideliu* Ludwiga van Beethovena czy Wielki Inkwizytor w *Don Carlosie* Giuseppe Verdiego⁸.

Uwzględniając poczynione uwagi, wypada przejść do przedstawienia zasugerowanej w tytule systematyki operowych duchów – by mogła ona mieć spójny charakter, należy ograniczyć zakres do kręgu oper XIX-wiecznych. To w tym okresie wykształcił się skonwencjonalizowany sposób muzycznej prezentacji duchów w dziełach operowych, wtedy też zaznaczyła się wielka popularność wątku związanego z różnymi widmami i zjawami. Przejawy fascynacji duchami można dostrzec zarówno w kręgu niemieckiej opery romantycznej czy w XIX-wiecznych dziełach francuskich i włoskich, jak i w repertuarze z kręgu słowiańskiego. I tak w poważnej wersji duchy tworzą fabułę *Demona* (1875) Antona Rubinsteina, w komicznej zaś – fabułę w operze Antonína Dvořáka *Diabeł i Kasia* (1899) czy w Moniuszkowskim *Strasznym dworze* (1865, ożywające praprababki w finale aktu III).

Analiza operowego repertuaru XIX-wiecznego, przeprowadzona pod kątem obecności duchów w akcji dzieł oraz sposobu muzycznej kreacji tych postaci, może być podstawą dokonania

8 W tym kontekście na stawiane wciąż od dwóch stuleci pytanie o to, skąd przybywa Mozartowski Komandor, trzeba odpowiedzieć zdecydowanie, że jego miejscem egzystencji pośmiertnej stało się piekło, choć sam Kamienny Gość informuje w swym monologu, że żywi się pokarmem niebiańskim („[...] si pasce di cibo celeste” [zob. np. Mozart, da Ponte 2022]).

owej sygnowanej tytułem systematyki. Dla precyzji i adekwatności metodologicznej konieczne wydaje się wyróżnienie aż trzech kryteriów podziału, które mogą być podstawą systematyki całego zbioru operowych duchów. Pierwszym jest swoista ontologia duchów, czyli ich status egzystencjalny – wzięwszy pod uwagę to kryterium, wypada dokonać podziału operowych duchów na dwie kategorie: a) duchy zmarłych osób (fizycznie obecne na scenie i wypowiadające się muzycznie) oraz b) duchy bez ludzkiego rodowodu, o odmiennym (pozaludzkiem) statusie ontologicznym, takie jak diabły czy anioły. W kontekście tego kryterium trzeba pominąć często pojawiające się w operach romantycznych postaci o niejasnym statusie ontologicznym – popularne w XIX-wiecznym teatrze czarownice, sylfidy, rusalki, a także demoniczni bohaterowie o pozaziemskim rodowodzie tworzą tu kategorię pośrednią pomiędzy sferą ludzi i duchów, a więc mają często charakterystyki przemieszane. Drugim kryterium proponowanej systematyki jest liczebność duchów (pojedynczość lub mnogość), a więc ich podział na duchy indywidualne i zbiorowe, co w sytuacji charakterystyki muzycznej przekłada się na zastosowanie odrębnych technik kompozytorskich, wiążących się z odmiennością stylistyki partii solowych (recytatyw, arioso, aria, monolog) od stylu partii ansamblowych i chóralnych. Trzecie zaś kryterium, które powinno zostać wzięte pod uwagę, to typy zaświatów, w jakich przebywają owe duchy i z których przychodzą. W świetle eschatologii chrześcijańskiej trzeba odróżnić duchy potępione, piekielne od duchów zbawionych, niebiańskich, a to zróżnicowanie ma kapitalne i symptomatyczne znaczenie w procesie muzycznej charakterystyki, która dokonuje się poprzez sięganie po odmienne środki dźwiękowe, różnicujące przedstawienia sfery infernalnej od niebiańskiej.

Duchy zmarłych osób pojawiające się w toku opery to na ogół nieżyjący już członkowie rodzin głównych bohaterów, których śmierć nastąpiła w podejrzanych okolicznościach lub które zostały podstępnie zamordowane. W dramaturgii opery taka postać odgrywa bardzo istotną rolę, gdyż konieczność dokonania zemsty i ukarania sprawcy staje się motorem napędzającym rozwój akcji. Ten atrakcyjny model konstruowania intrygi przy pomocy duchów wydaje się w XIX-wiecznym teatrze operowym

jakością uniwersalną, występuje bowiem zarówno w dziełach włoskich czy francuskich, jak i w operach słowiańskich. Najbardziej znane tego typu sytuacje to scena balowa z *Makbeta* (1847) Verdiego (finał aktu II opery), w której tytułowemu bohaterowi ukazuje się widmo zamordowanego Banka, pojawienie się o północy ducha ojca Hamleta i rozmowa z synem w akcie I opery *Hamlet* (1868) Ambroise Thomasa, a także wizyta widma Hrabiny, tytułowej bohaterki *Damy pikowej* (1890) Piotra Czajkowskiego, w koszarach Hermana w czasie trwającego właśnie jej pogrzebu.

Dwie ostatnie wymienione sytuacje z duchami wykazują pewne cechy wspólne: widma przybywają z zaświatów, by przekazać żyjącym bohaterom istotne dla nich i zasadnicze dla dramaturgii danych dzieł tajemnice – duch ojca informuje Hamleta o tym, że otrul go jego brat Klaudiusz, by przejąć po nim władzę królewską, natomiast widmo Hrabiny zdradza Hermanowi tajemnicę trzech kart, która stała się *idée fixe* bohatera. W obu tych przypadkach można dostrzec styl muzyczny, który stanowił poniekąd obowiązującą normę kreacji dźwiękowej związanej z XIX-wiecznymi duchami operowymi. Postacie z zaświatów wypowiadają się w wolnym tempie i długich wartościach rytmicznych, charakterystycznie recytując tekst na jednej powtarzanej wysokości dźwięku. W towarzyszeniu orkiestrowym dominują ciemne barwy instrumentów dętych – fagotów, a także puzonów. Ewokowana poprzez te rozwiązania dźwiękowe niesamowita aura grozy jest jednym z najsilniejszych sposobów budowania ekspresji w teatrze muzycznym [zob. przykł. 1–2]⁹.

W scenie z *Makbeta* pojawienie się ducha Banka symbolizuje wyrzuty sumienia Makbeta i zwiastuje początek jego obłądki: widmo nie odzywa się ani razu, a nikt z obecnych – poza Makbetem – nie dostrzega żadnych oznak jego obecności. Zresztą we wszystkich omawianych tu przypadkach obcowanie z duchem wyznacza granicę normalności psychicznej, jest przejawem szaleństwa bohatera, które w końcu doprowadza go do upadku i śmierci. Modele

9 W muzyce XVIII- i XIX-wiecznej zostały wykształcone rozmaite środki służące przedstawieniu aury grozy, takie jak tremolo, fanfara strachu, skala całotonowa i inne. Por. na ten temat ustalenia Constantina Florosa [1977].

LE SPECTRE
f

C'est lui que l'on

fê - te, C'est lui qu'ils ont pro - cla - mé

Roi! Mon dia-dé-me est sur sa tê - te.

Przykł. 1 Ambroise Thomas, *Hamlet* – melodeklamacja ducha ojca Hamleta

ПРИЗРАК ГРАФИННИ

Я при - шла к те - бе про - тив во - ли,

но мне ве - ле - но ис - пол - нить тво - ю прось - бу.

Спа - си Ли - зу, же - нись на ней.

Przykł. 2 Piotr Czajkowski, *Dama pikowa* – wypowiedź widma Hrabiny

tego typu zawierają już wcześniejsze opery włoskie, z *Łucją z Lammermooru* (1835) Gaetana Donizettiego na czele. W scenie oblędu Łucja widzi wszak widmo rozdzielające ją od (wyobrażonego) ukochanego.

Jak wynika z powyższych uwag, w operze dominują zjawy demoniczne, o charakterystyce negatywnej, piekielnej, choć przybývają one niekiedy w słusznej sprawie. Wykształcone w XIX wieku środki muzyczne służące do opisu piekła upowszechniły się zarówno w operze, jak i w instrumentalnej muzyce programowej (choćaby w *Symfonii Dantejskiej* Franza Liszta czy poemacie symfonicznym *Francesca da Rimini* Czajkowskiego). Ten muzyczny język piekielny stosowany był też powszechnie w wielu romantycznych operach, w których występują bohaterowie o mieszanym (ludzko-demonicznym) rodowodzie i statusie ontologicznym. Jednak tacy bohaterowie – żyjący, a więc niebędący duchami – nie uzyskują w swoich wypowiedziach przebiegów muzycznych opartych na jednej powtarzanej wysokości dźwięku.

Jakkolwiek najbardziej typowe są w operze prezentacje duchów indywidualnych, czasami mogą się pojawić także duchy zbiorowe. Do ich zaprezentowania kompozytorzy wykorzystują zwykle chór, który może występować na scenie, jak w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka. Dla opery romantycznej znacznie bardziej symptomatyczne są jednak wypowiedzi chóru duchów z za sceny, brak ich fizycznej reprezentacji w toku utworu i ograniczenie ich obecności do samego śpiewu. Także w tym przypadku obowiązują środki muzyczne przeznaczone do odwzorowywania sfery pozaziemskiej: wolne tempo, niski rejestr, powtarzane pojedyncze wysokości dźwięków. Wzorcem tego typu narracji stały się wypowiedzi duchów ze

sceny odlewania czarodziejskich kul z *Wolnego strzelca* (1821) Carla Marii von Webera: duchy rozpoczynają tę scenę, ingerując w sytuację dramatyczną, zaznaczając swą wypowiedzią demoniczny charakter aktu odlewania szóstej (cyfra diabelska) kuli [zob. przykł. 3].

CHOR UNSICHTBARER GEISTER
ff

Durch Berg und Thal, durch Schlucht und Schacht, durch Thau und Wol-ken,
Sturm und Nacht, durch Thau und Wol - ken, Sturm und Nacht!

Przykł. 3 Carl Maria von Weber, *Wolny strzelec*, scena w Wilczym Jarze – śpiew chóru duchów towarzyszący odlewaniu szóstej kuli

Zgodnie z romantycznymi fascynacjami sferą fantastyczną w operach XIX-wiecznych pojawiają się postaci z zaświatów o odmiennym od ludzkiego pochodzeniu. Zwykle są to diabły, których działania i knowania służą opętaniu bohatera romantycznego i doprowadzeniu go do zguby. Najpopularniejszy wydaje się oczywiście Mefistofeles, którego liczne inkarnacje w operach faustycznych epoki stanowią swoisty topos kultury operowej¹⁰. Jako „czarny charakter”, uosobienie zła i negacji,

10 Wątek faustowski i mefistofeliczny wyznacza cały krąg dzieł operowych rozpoczęty operą *Faust* (1816) Antoniego Radziwiłła. Najważniejsze utwory z tego kręgu to: *Faust* (1816) Louisa Spohra, *Potępienie Fausta* (1846) Hectora Berlioz, *Faust* (1859) Charles'a Gounoda, *Mefistofeles* (1868) Arriga Boita, *Doktor Faust* (1925) Ferruccio Busoniego i *Historia doktora Johanna Fausta* (1995) Alfreda Schnittke [por. też Goliańek 1990].

Mefistofeles otrzymuje w operach romantycznych zwykle głos basowy, a jego wypowiedziom często towarzyszą ciemne brzmienia instrumentów dętych, czyli środki tożsame z charakterystykami postaci zmarłych. Ponieważ jednak Mefistofeles towarzyszy Faustowi w całej akcji opery, jego kreacje muzyczne przypominają na ogół rozwiązania dźwiękowe przynależne postaciom realnym, ludziom, a sceny kuszenia, uwodzenia, sztuczek czy oszustw z udziałem tego diabła nie muszą wiązać się z charakterystykami pozaziemskimi.

Diabelska siła ujawnia się natomiast w scenach zbiorowych, w momentach pandemonium, w chwilach, gdy zło triumfuje albo objawia swą moc sprawczą. Scena piekielna w *Potępieniu Fausta* (1846) Hectora Berlioza, w której wbrew ujęciu Johanna Wolfganga von Goethego i zgodnie z dawniejszą legendą Faust trafia do piekła, stanowi kulminację tego typu charakterystyki teatralno-muzycznej. Kompozytor pokusił się nawet o stworzenie języka diabelskiego, swoistej mowy piekielnej, w której konstrukcji wzorował się na tekstach XVIII-wiecznego mistyka Emanuela Swedenborga:

Has! Has! Tradioun Marexil firtrudinxé burrudixé.
 Fory my dinkorlitz. O mérikariu O midara caraibo lakinda,
 méronдор dinkorlitz.
 Tradioun marexil, Tradioun burrudix? Trudinxé caraibo.
 Fir oméxixé méronдор. Mit aysko, méronдор, mit aysko! Oh!
 Diff! Diff! méronдор, méronдор aysko!
 Has! Has! Satan. Has! Has! Belphégor, Has! Has! Méphisto,
 Has! Has! Kroix!
 Diff! Diff! Astaroth, Diff! Diff! Belzébuth, Belphégor,
 Astaroth, Méphisto!
 Sat, sat rayk irkimour.
 Has! Has! Méphisto! Has! Has! Irimiru karabrao!
 [zob. np. Berlioz, de Nerval 2022]

Odmienne język podkreśla odrębność wypowiedzi diabłów od wypowiedzi innych postaci, które posługują się językiem francuskim; to rozróżnienie pociąga za sobą zastosowanie wyszukanych brzmień orkiestrowych i deklamacji chóru męskiego.

Sferę diabelską i indywidualne charakterystyki duchów piekielnych kapitalnie potraktował też Ferruccio Busoni w operze *Doktor Faust*, nieukończonym dziele wystawionym po raz pierwszy w 1925 roku, już po śmierci kompozytora. W tym przypadku – również odmiennie niż u Goethego – to nie pies przybłąda staje się inkarnacją diabła, lecz sam Faust przyzywa duchy piekielne, posługując się w tym celu zapisami księgi. Na wezwanie Fausta przybywa kolejno sześć indywidualnych diabłów różnego typu, by wymienić swoje imiona i zaprezentować szybkość działania. Pomysł Busoniego polegał na doborze muzycznych rozwiązań dźwiękowych adekwatnych do charakterystyk poszczególnych diabłów. Jako że każdy z nich działa coraz szybciej, kompozytor różnicuje tempo ich wypowiedzi oraz przynależny im typ głosu. Ciekawe, że Mefistofeles, jako najszybszy w działaniu („tak szybki jak myśl ludzka”), jest najwyższym głosem, wysokim tenorem charakterystycznym, a nie niskim basem. Sprawczość diabła okazała się więc ważniejsza od jego tradycyjnych atrybutów muzycznych [zob. tabela 2].

Atrakcyjny charakter scen z diabłami i możliwość sięgnięcia po wyszukane rozwiązania dźwiękowe wydają się głównymi powodami włączania tych fantastycznych postaci do akcji romantycznych dzieł operowych.

Poza kręgiem oper faustyczno-mefistofelicznych można tu wskazać przykłady, głównie z kręgu niemieckiego z pierwszej połowy XIX wieku, związane z różnymi demonicznymi postaciami o niejasnym (ale pozaziemskim) statucie ontologicznym. Diabeł Samiel z *Wolnego strzelca* Webera odróżnia się od pozostałych postaci tego dzieła brakiem śpiewu i ograniczeniem wyłącznie do partii mówionych (czasami na tle muzyki, czyli w formie melodramatu). Kompozytor wyposażył też jego postać w charakterystyczny element dźwiękowy – dysonansowy akord septymowy zmniejszony, zwany od tego czasu „septymą Samiela”. Zbudowany z czterech tercji małych akord zawiera w sobie interwały trytonu, będące już od średniowiecza ikonicznym wyobrażeniem diabła w muzyce [zob. przykł. 4]. Z kolei postacie demoniczne z popularnych oper romantycznych, takich jak *Wampir* (1828) i *Hans Heiling* (1833) Heinricha Marschnera, *Robert Diabeł* (1831) Giacoma Meyerbeera czy *Holender tulacz* (1843) Richarda Wagnera,

Tabela 2. Muzyczne skonstrastowanie charakterystyki diabłów w *Doktorze Faustusie* Ferruccio Busoniego

Lp.	Imię diabła	Tempo działania (porównanie)	Typ głosu	Ambitus	Instrumentacja
1.	Gravis	piasek w klepsydrze	bas	G-es	stały motyw w rogach
2.	Levis	spadający liść	bas	c-g	czelista
3.	Asmodus	strumień spływający z gór	baryton	H-e ¹	chorał puzonów, potem fagotów
4.	Belzebuth	kula wystrzelona z lufy	tenor	h-as ¹	krótkie motywy dętych drewnianych
5.	Megäros	burza	tenor	fis ¹ -a ¹	motywy gamowe w puzonach (+ smyczki)
6.	Mephistopheles	ludzka myśl	wysoki tenor	a ¹ -c ²	puzony, fagoty, trąbka solo

traktowane są co prawda teatralnie i muzycznie w sposób podobny do innych bohaterów tych dzieł, jednak ich odmienność i pozaziemska energia objawiają się zwłaszcza w sytuacjach zbiorowych, takich jak początkowa scena czarnej mszy w *Wampirze* czy taniec zmarłych zakonnic w *Robercie Diable*, sprowokowany przez demonicznego Bertrama.

CASPAR
Bei des Zaub'ers Hirngebein!

Samiel! Samiel! erschein!

Przykł. 4 Carl Maria von Weber, *Wolny strzelec*, scena w Wilczym Jarze – harmoniczny motyw septymy Samiela

Rzadsze natomiast i generalnie mniej typowe dla opery są sytuacje, w których występują duchy niebiańskie – anioły czy inne byty niezwiązane ontologicznie z ludźmi. Ten krąg postaci jest bardziej charakterystyczny dla twórczości oratoryjnej, i to już od samych początków tego gatunku, od pierwszych oratoriów Emilia de' Cavalieriego czy Giacoma Carissimiego. Wydaje się przy tym stale obecny w dziełach wykorzystujących tematykę religijną i mających charakter moralitetu. Tak jest np. w *sacra rappresentazione* pt. *Raj utracony* (1979) Krzysztofa Pendereckiego, w utworze tym bowiem obok Adama, Ewy i Szatana pojawiają się aniołowie. Duchy niebiańskie występują również w operach faustowskich, choć sporadycznie, jak w *Potępieniu Fausta* Berliozy, w scenie apoteozy Małgorzaty w niebie (tu obecne są także chóry anielskie). Generalnie jednak nie są tak rozpowszechnione w operze jak duchy piekielne.

Specyficzny i ciekawy problem wiąże się z przedstawianiem Boga w tych dziełach operowych, w których wątek boskiej obecności ma swoje konsekwencje dramatyczne. W operach barokowych i klasycznych nie było najmniejszego problemu z prezentowaniem na scenie rozmaitych starożytnych bogów greckich i rzymskich, a w kręgu dramatu muzycznego Wagnera pojawiał się na scenie cały panteon bogów germańskich. Jednak teatr operowy właściwie

nie zna sytuacji prezentowania na scenie postaci Boga chrześcijańskiego. Wynika to zapewne z odmiennego traktowania wierzeń pogańskich (jako mitów i kulturowych opowieści) i chrześcijańskich (jako prawdy objawionej). Dotyczy to także twórczości oratoryjno-kantatowej: muzyczną reprezentację mogą mieć aniołowie, archaniołowie, diabły, Szatan, święci, a nawet Matka Boska czy Jezus. W świetle rozpowszechnionej od XVII wieku tradycji scenicznego wykonywania niektórych z tych dzieł prowadzi to do kreowania partii Marii czy Jezusa przez określoną osobę wykonawcy. Jednak Bóg Ojciec, czyli Bóg Stwórca, nigdy nie jest prezentowany na scenie operowej, a jego status duchowy zawsze zostaje zachowany, w przeciwieństwie chociażby do podwójnej natury Boga i Człowieka, jaka przysługuje Jezusowi.

Obecność Boga w dziełach operowych prawie zawsze jest ograniczana do enigmatycznych chórów niebiańskich, które – w sposób typowy dla charakterystyki zbiorowej – ogłaszają stanowisko Stwórcy. Tak przedstawiony został zakład Mefistofelesa z Bogiem w prologu z opery *Mefistofeles* (1868) Arriga Boita. Czasami też pośrednikiem pomiędzy Bogiem a ludźmi jest jakiś święty, jak np. Eremita z *Wolnego strzelca* Weбера, objawiający decyzję Niebios, czy też bliżej nieokreślony Głos z Nieba w *Don Carlosie* Verdiego, zapowiadający zbawienie spalonych na stosie innowierców.

W tym kontekście atrakcyjnym pomysłem była zaproponowana przez Rubinsteina idea oper religijnych – monumentalnych utworów scenicznych opartych na Biblii¹¹. W tok akcji opery *Mojżesz* (1892) librecista Salomon Mosenthal włączył dwie sceny (obraz III i obraz VII), w których tytułowy bohater rozmawia z Bogiem. I choć Bóg nie pojawia się w postaci osobowej, jest bowiem obecny tylko w formie krzewu gorejącego (obraz III) [zob. przykł. 5] i samego Głosu przekazującego Mojżeszowi Dekalog (obraz VII), to jednak wypowiada się sam, bez pośredników. Indywidualnym rozwiązaniem Rubinsteina jest natomiast przeznaczenie Głosu Boga dla tenora. Diatoniczny i swobodny pod względem metrycznym przebieg recytatywny tej wypowiedzi, której towarzy-

11 Koncepcję opery religijnej Rubinstein wyłożył w tekście o charakterze deklaracji programowej [Rubinstein 1882; por. też Jacobshagen 2000].

szą czyste akordy organów, ewokuje nastrój świętości. W momencie przekazywania Mojżeszowi dziesięciorga przykazań opracowanie muzyczne staje się bardzo wyrafinowane – każde kolejne przykazanie objawiane jest przez Boga w innej tonacji, a Rubinstein konsekwentnie zastosował w tym miejscu następstwo tonalne wynikające z kręgu kwintowo-parałelnego¹².

STIMME GOTTES (aus dem Dornbusch)

Ich ha-be dein Fle-hen ge-hört, ich ha-be mein Volk ge-prüft und ihr E-lend ge-seh'n, ich

ORGANO

fff

will es er-lö-sen aus der Knecht-schaft und fü-hren in ein Land wo Milch und Ho-nig fließt.

p

Ma-che dich auf, du sollst mein Bo-te sein.

Przykł. 5 Anton Rubinstein, *Mojżesz*, obraz III – wypowiedź Głosu Boga: powołanie Mojżesza

Ukazany przegląd problematyki dotyczącej obecności duchów i ich charakterystyki w twórczości operowej świadczy o ważnej roli tych postaci w dramaturgii spektaklu scenicznego i w organizacji

12 Kolejne przykazania są przedstawiane w następującym porządku tonalnym: C-dur – a-moll – F-dur – d-moll – B-dur – g-moll – Es-dur – c-moll – As-dur – f-moll.

toku dźwiękowego kompozycji. Jako że duchy występują w operze właściwie od początku jej historii (wszak już w pierwszych florenckich *drammi per musica* Orfeusz konfrontował się ze światem piekielnym), można uznać ich obecność za dość istotny czynnik zapewniający atrakcyjność dzieła operowego.

W tym kręgu tematycznym istotne wydaje się wykształcenie środków muzycznych służących kreacji i charakterystyce duchów operowych. W perspektywie historycznej szczególnie trwale okazały się osiągnięcia opery romantycznej, w której duchy uzyskały odrębny, specyficzny język muzyczny, umożliwiający ich natychmiastową identyfikację w toku dzieła i wyraziście odróżniający je od pozostałych – ludzkich – postaci dramatu operowego. Ta tendencja do różnicowania muzyczno-dramatycznej charakterystyki duchów w poetyce romantyzmu przetrwała i zaznacza się również współcześnie. Gdy w akcji opery pojawiają się duchy, zwykle towarzyszą im środki muzyczne o nietypowym, wyróżniającym charakterze, które pozwalają na zaprezentowanie odmiennego statusu postaci nierealistycznych. Często dokonuje się to w zgodzie z rozwiązaniami romantycznymi, ale niekiedy kompozytorzy szukają też odmiennych pomysłów. Interesujący przykład wykraczania poza tradycyjne formuły przynosi charakterystyka ducha Ariela obecna w muzycznej dramaturgii *Burzy* (2004) Thomasa Adèsa. Dźwiękowy świat związany z Arielem wyznacza niebotyczna skala sopranowego głosu koloraturowego, wywołująca wrażenie odrealnienia¹³. To także sposób na kreację postaci ducha, niematerialnego, ale niezwykle szybkiego w działaniu.

Wykaz przykładów

1. Ambroise Thomas, *Hamlet* – melodeklamacja ducha ojca Hamleta. Wyciąg fortepianowy na podstawie: Heugel, Paris [b.r.], nr wyd. H. 3582, s. 79.
 2. Piotr Czajkowski, *Dama pikowa* – wypowiedź widma Hrabiny. Wyciąg fortepianowy na podstawie: Jurgenson, Moskwa [b.r.], nr wyd. 25406, s. 190–191.
- 13 Fragment tej opery zawierający partię Ariela w wykonaniu śpiewaczki Audrey Luny jest dostępny w Internecie [operaschmopra 2018].

3. Carl Maria von Weber, *Wolny strzelec*, scena w Wilczym Jarze – śpiew chóru duchów towarzyszący odlewaniu szóstej kuli. Wyciąg fortepianowy na podstawie: Breitkopf und Härtel, Leipzig [b.r.], nr wyd. v.A. 14, s. 85.
4. Carl Maria von Weber, *Wolny strzelec*, scena w Wilczym Jarze – harmoniczny motyw septymy Samiela. Wyciąg fortepianowy na podstawie: Breitkopf und Härtel, Leipzig [b.r.], nr wyd. v.A. 14, s. 72.
5. Anton Rubinstein, *Mojżesz*, obraz III – wypowiedź Głosu Boga: powołanie Mojżesza. Partytura na podstawie: Bartholf Senff, Leipzig [b.r.], nr wyd. 2041, s. 27.

Bibliografia

- Berlioz Hector, de Nerval Gérard (2022), *La Damnation de Faust*, [libretto], [dostęp: 7 września 2022], <https://tinyurl.com/yrhep6kv>.
- Bukofzer Manfred (1970), *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. Elżbieta Dziębowska, PWN, Warszawa.
- Floros Constantin (1977), *Gustav Mahler*, t. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Golianek Ryszard Daniel (1990), „Faust” Goethego w twórczości muzycznej epoki romantyzmu, „Muzyka”, nr 4, s. 41–48.
- Handel Georg, Haym Nicola (2022), *Giulio Cesare*, [libretto], [dostęp: 7 września 2022], <https://tinyurl.com/mrxrtjt6>.
- Jacobshagen Arnold (2000), *Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor’ewiĉ Rubinŝtejns Konzeption der „Geistlichen Oper”*, w: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, t. 2, red. Kathrin Eberl, Wolfgang Ruf, Bärenreiter, Kassel, s. 511–518.
- Jęcz Jadwiga (2018), *Komandor w operze. Konteksty*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów”, nr 4 (39), s. 21–38, <https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.18.037.9738>.
- Lühning Helga (1994), *Arie. Da-capo-Arie und Generalbaßsatz*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, t. 1: A–Bog, red. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel, szp. 816–819.
- McClelland Clive (2012), *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lexington Books, Lanham.
- Mianowski Jarosław (2000), *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Mozart Wolfgang Amadeus, da Ponte Lorenzo (2022), *Don Giovanni*, [libretto], [dostęp: 7 września 2022], <https://tinyurl.com/2rd78s74>.

- Musketa Konstanze, red. (2008), *Mythos und Allegorie bei Händel*, „Händel-Jahrbuch”, [nr] 54, s. 9–292.
- operaschmopra (2018), *Audrey Luna, Ariel – The Tempest*, [dostęp: 14 września 2021], <https://tinyurl.com/mr2enxx7>.
- Petersen Nils Holger (2010), *Mozart und das Jüngste Gericht: Der Komtur, die Posaune Gottes und... Søren Kierkegaard*, w: *Mozart und die Religion*, red. Peter Tschuggnall, Müller-Speiser, Anif, s. 191–205.
- Rallo-Ditche Elisabeth (2005), *La voix des ombres dans „Le tour d’écrou” de Britten*, w: *Éclats de voix. L’expression de la voix en littérature et en musique*, red. Pascal Lécroart, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Improviste, Paris, s. 279–287.
- Rubinstein Anton (1882), *Die geistliche Oper*, w: *Vor den Coulissen*, red. Joseph Lewinsky, t. 2, Hofmann, Berlin, s. 47–50.
- Schreiber Ulrich (1997), *Verdis schillerndes Opernphantom*, w: *Verdi-Theater*, red. Udo Bembach, Metzler Verlag, Stuttgart, s. 89–103, https://doi.org/10.1007/978-3-476-03679-7_6.
- Schwinger Wolfram (1987), *Dämonen, Engel und Gespenster: Der Opernkomponist Krzysztof Penderecki*, „Oper heute”, [nr] 10, s. 175–204.

Ryszard Daniel Golianek

The Systematics of Operatic Ghosts

Ghosts have been an attractive element of operatic dramaturgy since the beginning of the genre’s history, and their stage presence influences the metaphysical and fantastic features of the works. In seventeenth- and eighteenth-century operas, conventional forms of musical presentation and characteristics of ghosts were developed, and in the nineteenth century a conventionalized method of musical presentation of ghosts in opera was shaped, which was also due to the great popularity of the theme of various spectres and phantoms in romantic culture.

The proposed systematics concerns the ghosts presented in operatic works. Three criteria of division have been introduced: the existential status of ghosts, their number (singularity or multiplicity), and the types of afterlife the ghosts are associated with. The systematics is accompanied by the distinction of the means of musical characteristics used by opera composers in order to suggestively represent ghosts in their works.

Keywords: opera; ghosts; musical characteristics.

Ryszard Daniel Golianek – muzykolog, profesor nauk humanistycznych, pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Jego główne zainteresowania badawcze to historia i estetyka muzyki, głównie XIX wieku, szczególnie problematyka ekspresji, stylu i znaczenia muzyki romantyzmu, w związku z tym większość jego prac dotyczy muzyki programowej i wokalnie-instrumentalnej, głównie opery. Podejmuje także badania źródłowe (nad życiem i twórczością Juliusza Zarębskiego, opery Józefa Poniatońskiego). Jest autorem kilku książek, m.in.: *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza* (1995), *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* (1998), *Juliusz Zarębski. Człowiek, muzyka, kultura* (2004), *Zrozumieć operę* (2009), *Przewodnik po muzyce Mahlera* (2012), *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatońskiego* (2012), *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku* (2019), *Reżyserski teatr operowy XXI wieku: nurty i twórcy* (2020). Adres e-mail: degol@amu.edu.pl.