

Małgorzata Gamrat

Instytut Nauk o Sztuce, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Mahomet jako centralna postać wyobrażonej opery w opowiadaniu *Gambara* Balzaca¹

W liście z 6 września 1819 roku dwudziestoletni Honoré de Balzac pisał z Paryża do siostry Laury:

Porzuciłem nieszczęsną operę komiczną; jakiemu kompozytorowi chcesz, bym ją powierzył, nie mogę nic w mojej dziurze! i nie powinienem pracować dla aktualnych gustów, ale zrobić to tak, jak czynili Raciny i Boileau, dla przyszłości!... I powiedziałbym ci, że drugi akt jest słaby, a pierwszy zbyt błyskotliwy dla muzyki [...]. [Balzac 2006: 17]²

W przytoczonym fragmencie z korespondencji pisarza widać jego myślenie o powiązaniu słowa z dźwiękiem w formie dzieła scenicznego, choć dla siebie przewidział rolę autora libretta, który jednie inspirowałby powstałą doń muzykę; dodajmy, że planowana opera miała powstać na podstawie powieści poetyckiej

- 1 Praca powstała w trakcie realizacji projektu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki: *Filozofia muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej teorią i praktyką*, nr 2016/23/B/HS1/02325.
- 2 Wszystkie cytaty przytoczone w tekście zostały przełożone przez autorkę – M.G.

uwielbianego wówczas w Paryżu Byrona i miała nosić tytuł zgodny z pierwowzorem – *Le Corsaire* [Balzac 2006: 1194]. Był to też czas, kiedy Balzac próbował swych sił w poezji – w tym samym liście mamy epigram do siostry i przemyślenia na temat nigdy nieukończonych tragedii *Cromwell*. Szukał jeszcze wtedy swojej drogi i jedną ze ścieżek, którą układał w swojej twórczej wyobraźni, była owa porzucona opera komiczna.

Idea napisania opery powróci w opowiadaniu *Gambara* z 1837 roku, w którym pisarz da upust swojej muzycznej i dramaturgicznej wyobraźni, rozpisując na trzy akty z baletem dzieje Mahometa i ludu Arabii. Samo opowiadanie, zwłaszcza jego konstrukcja czy zawarte w nim idee filozoficzne, szczególnie te, które można zaliczyć do szeroko rozumianej filozofii muzyki, zasługuje na osobne studium. Pozornie prosta fabuła zawiera bowiem ogromne bogactwo idei filozoficznych, estetycznych oraz rozważań quasi-naukowych, a także opowieści w opowieści, powstające, kiedy fikcyjna postać tworzy swoją własną narrację, i rozbudowaną recenzję opery Giacomo Meyerbeera. Te włączone w obręb narracji dodatkowe historie nie są oderwane od całości, jak w przypadku powieści szkatułkowych – między ich liniami znajdujemy dodatkowe informacje o postaciach z opowiadania.

Wspomniane idee filozoficzne dotyczące muzyki i nauki nie tylko są bardzo erudycyjne, lecz także pozwalają lepiej zrozumieć zamysł artystyczny Paola Gambary i jego pojmowanie kompozycji muzycznej. Pokazują, dlaczego stosuje takie, a nie inne środki muzyczne, aby oddać wybrany przez siebie temat oraz stworzyć obraz Mahometa i jego dziejów. Z tego względu warto pokrótce zasygnalizować najważniejsze rozważania filozoficzno-estetyczne wygłaszane przez tytułową postać, tym bardziej że wątki te pojawiają się niezwykle rzadko w opracowaniach na temat prozy Balzaca [por. Brzoska 1983; Castanet 2001; Jamain 2004; Barricelli 2017; Gamrat 2020; Gamrat 2022].

Gambara przedstawia samego siebie jako osobę, która w młodości zgłębiała tajniki muzyki, matematyki i fizyki (czy raczej akustyki), próbując zrozumieć, czym dokładne jest sztuka dźwięków, jakie są jej najważniejsze zasady i co sprawia, że oddziałuje ona na ludzi. W efekcie tych poszukiwań w jego umyśle powstały idee, które pró-

bował zrealizować poprzez kolejne próby skomponowania monumentalnej opery oraz skonstruowania nowych instrumentów. Na pierwszy plan wysuwają się typowe dla XVIII i XIX wieku rozważania o łączności muzyki z matematyką i fizyką oraz związane z ich zastosowaniem na gruncie muzyki nowe zasady harmonii, które przypominają działania kompozytorów z XX wieku (np. serializm pozwalający stworzyć nową skalę muzyczną opartą na alikwotach składających się na pojedynczy dźwięk). Gambaro twierdzi bowiem, że

Muzyka jest nauką i sztuką zarazem. Naukę czynią z muzyki jej korzenie tkwiące w matematyce i fizyce; sztuką staje się dzięki natchnieniu, które korzysta bez jej wiedzy z teorematów naukowych. Z fizyką łączy muzykę sama używana przez nią substancja; dźwięk to przekształcone powietrze. [G³: 55–56]

Łatwo tu zauważyć odwołania do teorii Louisa Bertranda Castela, zainspirowanego pracami Izaaka Newtona. Ojciec Castel dzięki badaniom nad fizycznymi analogiami dźwięku i koloru wymyślił *clavecin oculaire* [Castel 1740].

Rówieśnik Castela, Jean-Philippe Rameau wyprowadził zasady harmonii dur-moll z układu ciągu alikwotów, wykazując tym samym naukowe prawa rządzące muzyką [Rameau 1722]. Te akustyczne założenia ciągu alikwotów (Gambaro twierdzi nawet, że z podstawowego dźwięku zawsze uzyska się tercję i kwintę) stały się, jak wiemy, podstawą nie tylko budowy akordów, lecz przede wszystkim relacji między nimi, które dały asumpt do ustalenia zależności wyrazowych między afektem a muzyką i środków oddziaływania na emocje odbiorcy. Gambaro mówi o tym następująco:

[...] akustyka oddziałuje analogicznie na wszystkie przedmioty, znajdujące się w jej polu. Wszelkie harmonie rozchodzą się z jednego i tego samego centrum, zachowując między sobą swoje związki wewnętrzne; albo raczej harmonię, jak światło

3 Wszystkie cytowane fragmenty opowiadania *Gambaro* pochodzą z polskiego wydania przełożonego przez Juliana Rogozińskiego [Balzak 1964] i w tekście opatrywane są skrótem G.

jedną, rozszczepia sztuka, jak pryzmat rozszczepia promienie.
[G: 72]

Powiązania muzyki i akustyki są stale obecne w refleksji XIX-wiecznych teoretyków i kompozytorów, nawet w podręcznikach podstaw teorii muzyki czy kursach przeznaczonych dla szerokiej publiczności [por. Reicha 1814, 1818; Fétis 1830, 1840]. W kontekście rozważań Balzaca bardzo ważny jest *Traité d'acoustique* Ernsta Chladniego, szczególnie jego część druga: *Des vibrations propres des corps sonores* [Chladni 1809: 45–258], która mogła stanowić bezpośrednią inspirację powyższych stwierdzeń pisarza.

Snując swoje rozważania o powiązaniach muzyki i nauki, Gambara stwierdza, że

natura dźwięku jest tożsama z naturą światła. Dźwięk to odmienna forma światła: światło i dźwięk działają za pomocą wibracji, docierających do człowieka, który w swoich centrach nerwowych przekształca je w myśl. [G: 56]

Zauważając te zależności, Gambara postuluje, by więcej zasad fizyki odnosić również do muzyki, co pozwoliłoby na uchwycenie praw rządzących składnikami powietrza i dostosowanie do nich nowych instrumentów⁴. W efekcie muzyka stałaby się jeszcze doskonalsza, potężniejsza – powstałaby nowa harmonia. Trudno w tym momencie nie pomyśleć o idei muzyki przyszłości (*musique d'avenir*) Franza Liszta i Hectora Berliozia oraz o poszerzaniu przez nich granic harmonii czy technik gry na instrumentach orkiestry. Na te tematy pisarz mógł rozmawiać z Berliozem [Fortassier 1965: 29] lub z Lisztem i najprawdopodobniej z Jakobem (Jacques) Strun-

4 Warto też dodać, że pomysły konstrukcyjne Gambary stanowiły rodzaj nowości technologicznej i były inspirowane zapewne zachodzącymi w czasach pisarza szybkimi zmianami w budowie istniejących już instrumentów [Cruz 2020: 86]. Co więcej, Balzac w swoich pomysłach, szczególnie w kreacji panharmoniconu, inspirował się Ernstem Chladnim [Castanet 2001: 35; Panchout 1999]. Panharmonicon miał zastąpić brzmienie całej orkiestry, a także, jako rodzaj fortepianu połączony z innymi instrumentami, umożliwić jednej osobie wykonanie muzyki orkiestrowej i chóralnej jednocześnie [Baudry 2011: 433].

zem, z którym podczas dysput zagadnienia muzyczne poruszał najczęściej [Guichard 1955: 320; por. Gamrat 2022]⁵. Wykształcenie muzyczne i naukowe jest w tym przypadku niezbędne – jak podsumowuje Gambara: „kto chce być wielkim muzykiem, musi być również wielkim uczonym. Bez wykształcenia nie masz w muzyce ani kolorytu lokalnego, ani idei” [G: 64].

Owe refleksje ten nierozumiany przez otoczenie poszukiwacz absolutu uzasadnia dziejami muzyki. Jego zdaniem kompozytorzy przed XVII wiekiem tworzyli muzykę opartą głównie na melodii, gdyż „nie mieli pojęcia o harmonii i jej nieprzebranych możliwościach” [G: 55]. Harmonia przychodzi później, by oddać emocje i w końcu doskonale zespolić się z melodią, a wszystko to stanowi rezultat studiów nad matematyką i fizyką, które podjęli nowi mistrzowie. Łatwo zauważyć tu echa polemik Rameau z Rousseau o prymat melodii nad harmonią i odwrotnie, które wracały jeszcze w rozważaniach estetycznych XVIII i początku XIX wieku [por. Framery 1802; Villoteau 1807], a także w nieustających polemikach o wyższość muzyki włoskiej (melodia) lub niemieckiej (harmonia), stale obecnych w prasie czasów Balzaca.

Przywołane powyżej refleksje prowadzą Gambarę do porównywania obu sztuk. Najpierw, odwołując się do teorii eteru oraz idei substancji znanych od starożytności i wielokrotnie przetwarzanych w erze nowożytnej (por. Arystoteles, Spinoza, Le Sage, Newton), stwierdza, że substancja eteryczna unosząca się w powietrzu stanowi „źródło zarówno światła, jak i muzyki” [G: 56]. Następnie przywołuje liczne zestawienia muzyki i malarstwa⁶:

Muzyka, podobnie jak malarstwo, używa ciał posiadających zdolność wydobywania tych lub owych własności substancji-

5 Warto w tym miejscu dodać, że Balzac nie był dobrze wykształcony w dziedzinie muzycznej i często korzystał z pomocy Jacques'a Strunza przy pracy nad swoimi tekstami „muzycznymi” [Guichard 1955: 320]. To niemiecki muzyk pomagał mu podczas analizy partytur i dzięki niemu Balzac mógł włączyć rozbudowane opisy dzieł muzycznych w treść swych tekstów [por. Balzac 1990: 579; Gamrat 2020: 193; Gamrat 2022].

6 Te zestawienia fascynowały Balzaca – niejednokrotnie próbował opisać je w swojej prozie.

-matki, aby komponować z nich obrazy. W muzyce instrumenty pełnią rolę barw, których używa malarz. [G: 56]

Tym samym do teorii quasi-naukowych dodaje typowe dla XVIII wieku porównania muzyki i malarstwa w duchu ojca Dubos, Charles'a Batteux, Jeana-François Lesseura czy Jeana-Jacques'a Rousseau z *Essai sur l'origine des langues* [Rousseau 1781], a także współczesnych pisarzowi artystów, takich jak Eugène Delacroix. W konsekwencji tych refleksji pojawiają się wnioski dotyczące oddziaływania sztuki i jej odbioru. Gambara mówi: „Widzisz pan tylko to, co pokaże panu malarz, słyszysz tylko to, co powie ci poeta, a muzyka sięga znacznie dalej: czyż nie kształtuje pańskiej myśli, czy nie budzi twoich wspomnień z odrętwienia?” [G: 57]. Zjawisko przekształcania muzyki w ideę oraz, przede wszystkim, jej zdolność przywoływania wspomnień (subiektywnych – dla pojedynczego człowieka, lub kolektywnych – dla jakiejś wspólnoty) fascynowały samego Balzaca. Ślady tych fascynacji można odnaleźć w wielu jego tekstach (np. *Nieznane arcydzieło czy Massimilla Doni*) oraz w dziełach takich myślicieli, jak Rousseau [1768] czy Étienne Pivert de Senancour [1804], który twierdził, że muzyka ma także moc odmalowywania obrazów.

Wszystkie te zagadnienia stanowią tło wizji Gambary, dopełniając obraz jego wyobrazonego dzieła, dzięki czemu odbiorca znający te teorie (a w XIX wieku większość z nich była powszechnie znana) dokładniej rozumie zamiary Gambary i lepiej może sobie je wyobrazić. Teorie te w znacznym stopniu tłumaczą też jego poszukiwania brzmieniowe oraz inwencję melodyczno-harmoniczną. Sam Gambara to potwierdza, mówiąc: „Opera, w której próbowałem wyrazić swoje teorie muzyczne, zrobiła klapę. Nie zrozumiano niczego z mojej partytury «Męczenników»” [G: 58]. Rozważania filozoficzno-estetyczne kompozytora można podsumować, przywołując refleksję Brigitte Méry, która mówi, że Balzac próbuje tu „wykuć nową filozofię wychodząc nie tylko od faktów obserwowalnych, lecz także odczuwalnych”, co pozwala wrócić od przyczyn do skutków, by „odnaleźć jedność kompozycji, jaką Geoffroy Saint-Hilaire widział w naturze” [Méra 2006: 165], a przecież Balzac, tworząc *Komedie ludzką*, odwoływał się do teorii naukowych (szcze-

gólnie systematyki i historii gatunków), które we właściwy dla siebie sposób zaaplikował do tego monumentalnego dzieła.

W ten sposób dochodzimy do projektowanej przez Gambare trylogii: „*Męczennicy – Mahomet – Jerozolima wyzwolona!* Bóg Zachodu, Bóg Wschodu i walka ich religii wokół Grobu” [G: 65] (o ileż wyprzedza on Wagnera!). Ten wymaginowany tryptyk nie zostanie już skomentowany w tekście, jednak wiedza o jego istnieniu pozwala lepiej umiejscowić postać Mahometa w powstałym w umyśle Gambary utworze. Kompozytor-wizjoner postanowił stworzyć malowidło, które oddałoby środkami muzycznymi „jeden z największych poematów ludzkości, jakim było panowanie Arabów” [G: 64]. Uznał bowiem, że tylko muzyka może ukazać ten wielki temat, choć konieczne będzie – wspomniane we wcześniejszym wykładzie z teorii muzyki – rozszerzanie granic melodii i harmonii w celu oddania „tego wielkiego ruchu mas ludzkich, który stworzył muzykę, architekturę, poezję, strój i obyczaj!” [G: 68].

Opera Gambary to dzieło totalne stworzone przez jednego artystę (znów wiele lat przed koncepcjami Wagnera; bardzo bliskie też działaniom Berlioza z op. 14: *Symphonie fantastique* i *Lélio*), gdyż – jak wyjaśnia twórca: „libretto skomponowałem sam, bo żaden poeta nigdy jeszcze nie rozwinął tego tematu” [G: 64]. Gambara próbuje zagrać i słownie opisać ową muzykę, adekwatną do podjętego tematu i sytuacji scenicznej, podążając za przeniesionymi na grunt muzyczny prawami retoryki, które nakazywały dobranie odpowiedniej muzyki do tekstu, tematu czy okoliczności. Charakteryzuje zatem poszczególne fragmenty opery pod względem różnych typów śpiewu, tonacji, metrum, tempa i określeń ekspresyjnych znanych z teorii muzyki w powiązaniu z sytuacją sceniczną, osobowością postaci, jej działaniami i relacjami z innymi postaciami, a także szeroko rozumianą sferą psychiczną.

Zanim Gambara poda nam kilka informacji przybliżających tytułową postać, zaprezentuje treść opery i wskaże pewne ogólne cechy tematu, w którego centrum jest Mahomet (środkowe ogniwo cyklu i jedyne opisane w utworze!). Ten sposób ukazywania tytułowego bohatera na tle całego dzieła można uznać za rodzaj wskazówki od Balzaca, pozwalającej odbiorcy na odtworzenie obrazu postaci. Temat opery, nieco w duchu François-René Chateaubrianda [1802]

czy Alphonse'a Lamartine'a [1820, 1830], odwołuje się do religii, a nawet łączy elementy chrześcijańskie i muzułmańskie, wskazując przy okazji ich wspólne źródło. Wpisuje się więc w XIX-wieczny synkretyzm religijny i szukanie religijnej alternatywy w ruchach mistycznych, co było bardzo ważne dla samego Balzaca [por. Baron 2021: 125], a sygnały tych poszukiwań widoczne są w jego prozie (np. *Serafita*). Zatem, zgodnie z założeniami Gambary: „Mahomet zapożyczył od Żydów ideę władzy absolutnej, od religii zaś pasterskich, czyli sabejskich, energię, która stworzyła wspaniałe imperium kalifów” [G: 64].

W pierwszej kolejności Gambara wskazuje na kluczowe momenty z życia tego syna poganina i żydówki, które wpływają na jego decyzje i przemiany. W skrócie są to: umieszczenie Mahometa przez wuja na służbie u bogatej wdowy Hadidży⁷ i małżeństwo z nią; prześladowanie, wypędzenie z Mekki i ucieczka do Medyny; powrót do Mekki; obwołanie się prorokiem i założycielem „religii wojującej”; włączenie się uczniów proroka w jego walkę; złożenie przez proroka uczniom obietnicy uzyskania władzy nad światem (i wyrażenie zgody na wielożeństwo); zdobywanie świata i uwielbienia ludu; rozczarowanie i zmęczenie życiem; pozorna śmierć, by stać się bogiem.

Gambara wymienia również najważniejsze cechy osobowości Mahometa, opisuje stronę psychologiczną postaci, tak ważną dla twórców pierwszej połowy XIX wieku, i jego zdolność do czerpania siły z własnych słabości:

[...] ta muzyka żywa, dziwaczna, szorstka, melancholijna i zawsze wielka opowiada o życiu epileptyka goniącego zaciekle za rozkoszą, nie umiejącego ani czytać, ani pisać, epileptyka, który czyni z każdej swojej wady stopień wznoszący go ku potędze, a swoje błędy i nieszczęścia przeobraża w tryumfy. [G: 66]

W czasie służby u Hadidży poznajemy jego intensywne, choć bardzo różnorodne uczucia i ambicje (podbój świata, stworzenie nowej religii). Z połączenia wielkich ambicji i niemożliwych

7 Zachowuję w tekście formę podaną przez tłumacza, jednak współcześnie funkcjonuje zapis „Chadidża”.

do zaspokojenia uczuć powstaje mieszanka, która musi doprowadzić do trudnych wyborów i poświęceń (niekoniecznie ze strony tytułowej postaci). Już na początku utworu Mahomet jest ukazany jako człowiek, który „rozgorzał miłością zbyt wspaniałą, aby ograniczyć się do jednej kobiety, [która – M.G.] wielbi go na tyle, aby poświęcić siebie dla tej morderczej wielkości!” [G: 66]. Jednocześnie to człowiek bardzo samotny, co zostaje podkreślone w pierwszej solowej arii tej postaci (oddzielonej przestrzenią sceny od innych uczestników), przerywanej przez chór wielbłądników.

Kompozytor z Cremony dodaje, że chodzi o „zakochanego epileptyka”, przepelnionego furją, któremu „wszechpotężny miecz kalifów zaczyna już rozbłykiwać [...] przed oczyma” [G: 65]. Co więcej, ten epileptyk ma wizje spotkań z aniołem Gabrielem. Wieści te przyciągają niepiśmienny lud do Mahometa, co w oczywisty sposób budzi sprzeciw urzędników i kapłanów, którzy go prześladują i wypędzają z Mekki, „widząc, że zagraża im ten reformator, który jak Sokrates i Chrystus atakuje dogorywające, zmurszałe religie i rządy” [G: 65–66]. Mimo porównania do Chrystusa czy Sokratesa Mahomet zostaje nazwany przez Gambarę fałszywym prorokiem, który przemawia do ludu z wielką charyzmą i natchnieniem, co pozwala mu skłonić wiernych do uwierzenia w jego wizję. Wielką pomocą jest dlań Hadidża – to ona właśnie przekonuje „że ataki epilepsji są u jej męża wynikiem spotkań z aniołami” [G: 67]. Składa ludziom obietnice i manipuluje nimi, by osiągnąć swoje cele. W imieniu Mahometa lub o niego i jego wizję walczą uczniowie i wierni, a on sam, skazany na banicję – ucieka, załamując się „wobec burzy” [G: 68].

Lud jednak wierzy w jego zwycięstwo, które przepowiadają śpiewające kobiety w finale aktu I. W akcie II dowiadujemy się, że „religia [jest już – M.G.] ugruntowana. Arabowie strzegą namiotu, gdzie prorok naradza się z Bogiem [...]. Arabowie wielbią proroka [...]. Zastępy Wiernych zdobyły miasta i podbiły trzy Arabie!” [G: 68]. Uwikłanie wodzów we wzajemne zależności wynikające z wielożeństwa i zawierania małżeństw z córkami poszczególnych wodzów (związanie się z teściami, którzy stali się kalifami) umacnia więzi proroka z wodzami jego armii, a za ich pośrednictwem – z wiernymi. Szczęście życia w haremie

jednak nie staje się udziałem Mahometa, który utracił jedyną prawdziwie kochającą go kobietę.

Po pierwsze, w opisie Mahometa dostrzegamy rozwój postaci i jej przemiany: od człowieka do proroka i od proroka do boga (mini-studium mechanizmu powstawania religii). Po drugie, widzimy, że podkreślono chorobę i brak wykształcenia Mahometa w zestawieniu z jego olbrzymimi ambicjami. Wyraźnie pokazane zostało zatem to, co dla romantycznego twórcy było najważniejsze – wewnętrzne rozdarcie postaci i jej pogoń za spełnieniem i szczęściem. Mahomet, podobnie jak Obermann czy René, nie potrafił znaleźć spokoju, trawiony nudą, zabijającą szybko i nieublaganie wszelką radość ze zrealizowanych celów. Rozdarcie między ludzkimi uczuciami a powinnościami proroka, który nie może mieć równych sobie, staje się coraz większe i trudniejsze do udźwignięcia. W konsekwencji prowadzi go do podjęcia decyzji o abdykacji i śmierci w ukryciu, „aby tym samym skonsolidować swoje dzieło” [G: 70]. Żegna się z ludem i przekazuje władzę kalifom, a ulatujący do nieba gołąb symbolizuje jego duszę (kolejne fałszerstwo znudzonego Mahometa). Jego życie podsumował Gambara następująco: „Walka, tryumf i rozczarowanie!” [G: 70].

Mahomet wyłaniający się z narracji Gambary nie został w żaden sposób scharakteryzowany od strony fizycznej. Pojawiła się tylko informacja, czym był dzieckiem i że chorował na epilepsję. Szerzych opisów proroka brakuje też w Koranie czy w arabskich komentarzach do tej księgi, co częściowo może tłumaczyć specyfikę podanych przez Gambarę wiadomości, które oczywiście należy powiązać z tym, jak funkcjonowała ta postać w kulturze francuskiej pierwszej połowy XIX wieku [por. Terme 2016], i naturalnie pamiętać, że pisarz przeplata swobodnie tę wiedzę z fikcją [Ait-Oumeziane 2011: 30]. Podobnie rzecz się ma z dziejami proroka – również one były znane w owym czasie we Francji (zainteresowanie orientem i naukowe opracowania badań poczynionych przez naukowców, którzy udali się z Napoleonem na Półwysep Arabski), choć z dzisiejszej perspektywy Balzakowska wersja stanowi literacką fikcję, odwołującą się luźno do wydarzeń i postaci historycznych.

Gambara skupia się na osobowości Mahometa – człowieka ambitnego, natchnionego, wierzącego w swoje wizje, charyzmatycz-

nego, kochliwego i tchórzliwego, który wysługuje się innymi i dzięki działaniom innych realizuje własne cele. Jednocześnie to człowiek chory, dotknięty melancholią i nudą, w głębi duszy samotny. Silnie dąży do spełnienia swoich celów, często kosztem innych, i do realizacji reformatorskich wizji, wierząc w swoją misję proroka. Dlatego przekonuje ludzi, że został wybrany (o problemach psychicznych wylaniających się z opisu Mahometa niejedno mógłby powiedzieć dziś psychiatra...). Dodać jednak trzeba, iż ma świadomość poświęcenia Hadidży, o czym świadczy jego aria z aktu III, w której „opłakuje miłość wyłączną i pełną poświęcenia, jaką darzyła go pierwsza żona” [G: 70].

Ukazywanie bardzo silnych emocji (tak przecież ważnych w prozie Balzaca), jak przywołana na początku opisu opery furia, czy ciągłego poszukiwania remedium na nudę i melancholię, które ostatecznie zwyciężają („Mahomet zwierza się obu swoim teściom: jest już wszystkim znudzony, chce abdykować i umrzeć w ukryciu” [G: 70]) – to typowe elementy konstrukcji bohatera romantycznego. Wyraziste cechy i emocje przekładają się z kolei na czyny postaci i to, jak odnosi się do niej otoczenie, dodajmy: niezwykle rozbudowane – Gambara bowiem przywołuje żony, teściów, krewnych i powinowatych Mahometa, a także zastępy wiernych i wojowników proroka, by ostatecznie stworzyć owo wielkie malowidło. Nie zapominajmy, że Hididża pokochała go bezgranicznie i to ona go stworzyła swoimi działaniami i wielkim uczuciem. Ze względu na ogromne ambicje Mahometa, które kierują jego poczynaniami, Rose Fortassier określa ten utwór jako „operę ambicji” [Fortassier 1965: 29]. Z kolei Bettina Knapp stwierdza, że Mahomet jest „archetypiczny”, gdyż ukazany został „na najbardziej archaicznych poziomach [...] psychiki” [Knapp 1986: 62], z czym trudno się nie zgodzić.

Postać stworzona przez postać z opowiadania wymyka się typowej konstrukcji tego elementu fikcji literackiej. Na podstawie opisu samego Gambary, poznawszy jego dzieje, motywacje i sposób działania czy wyrażania siebie w geście, mimice, intonacji głosu, można stworzyć trójwymiarowy portret bohatera, z wyrazistym rysem osobowości. Jednak Mahomet, pomyślany jako postać z opery, jej temat i pretekst do snucia rozważań o kształcie dzieła

wielkiego, dzieła przyszłości, dzieła nowej muzyki, staje się z jednej strony postacią dość wyrazistą pod względem charakterologicznym, z drugiej zaś – zupełnie nieuchwytną od strony materialnej. Jednocześnie jest to postać historyczna, znana z różnych przedstawień. Uwzględnienie tych okoliczności umożliwiło skupienie się na przemianach tej postaci, jej charakterze czy emocjach, a także ukazanie muzycznego wyobrażenia bohatera, które dopełnia jego obraz. Zauważmy, że w języku francuskim postać literacka to *personnage*, a więc rola odgrywana przez aktora, rodzaj noszonej przezeń maski, reprezentacja żywego człowieka w świecie fikcji. Mahomet zdaje się właśnie taką postacią – maską, którą powinien nałożyć aktor, by nadać bohaterowi cechy prawdziwego człowieka.

Ów muzyczny obraz, „ten wielki fakt, którego poezja nigdy nie potrafiłaby oddać słowem doskonałym” [G: 65], otwiera informacja o głosie⁸, którym powinien dysponować główny bohater: „Mahomet przemawiał na pewno majestatycznym basem [jak uwielbiany przez Balzaca Mojżesz z opery Rossiniego! – M.G.], a jego pierwsza żona nie mogła mówić inaczej niż kontraltem” [G: 65]. Gambara przypisuje do postaci rodzaj głosu, który musi współgrać z jej osobowością. Ten silny nacisk na powiązanie osoby z głosem wydaje się naturalny – na co zwraca uwagę Pierre-Albert Castanet [2001: 8] – szczególnie kiedy przywołamy pierwszy tytuł opowiadania opublikowanego w odcinkach w „Revue et

- 8 W ostatnich latach badania nad głosem jako nośnikiem treści i jego znaczeniem wykonawczym w kreacji dzieła, w tym nad elementami pozawerbalnymi głosu, takimi jak: brzmienie, intonacja, rytm, wysokość, artykulacja, stają się coraz popularniejsze i pozwalają dostrzec ten element jako pełnoprawny składnik wykonania i analizy utworu (jeśli to oczywiście możliwe) [zob. np. Bernhart, Kramer, red. 2014]. Balzac przypisuje postaciom określone głosy, a oprócz tego wspomina głos Giuditte Pasty, który może samą barwą przywołać wspomnienia. Dobrze zjawisko to tłumaczy Simon Williams: „There are many ways to express the impact the operatic voice has on us; the simplest way is to employ enthusiastic adjectives to describe the emotional impact of the voice; [...] the consistency or inconsistency of vocal tone, the presence or absence of vibrato, the effect of alternating head and chest tones; those who are primarily engaged by the dramatic dimensions of the voice will identify sharp contrasts and degrees of vocal nuance. [...] it is important that the unique quality of operatic voice that identified as completely as possible as, arguably, it is the richness and excess of the operatic voice that most readily draws audiences into the opera house” [Williams 2014: 29].

gazette musicale de Paris” w 1837 roku: *Gambara, ou la voix humaine*⁹. W rozważaniach tytułowego bohatera mamy pokazane tworzenie postaci razem z muzyką, a raczej jej wyobrażeniem, co dopełnia odbiór postaci i pozwala dodatkowo pobudzić wyobraźnię i emocje odbiorcy.

Początkową melancholię „ambicjusza, któremu nie wystarcza miłość” [G: 65], odda Gambara w uwerturze za pomocą tonacji c-moll, spokojnego tempa andante oraz kołyszącego metrum $\frac{3}{4}$. Odwołując się do popularnych w epoce katalogów tonacji, choćby André Ernesta Modeste’a Grétry’ego [1797], można zauważyć, że wybrana przez Gambarę tonacja c-moll uznawana była za patetyczną. Bardziej nowoczesny Berlioz [1844] uważał ją jednak za ciemną i niezbyt brzmiącą, choć warto pamiętać, że to tonacja *v symfonii* Beethovena, którą Gambara tak bardzo cenił. Dodajmy, że w otwierającej operę arii melancholia oraz pożegnanie Mahometa z ludem z ostatniego aktu ukazane zostaną *in fa naturale* (subdominanta w tonacji c), które najprawdopodobniej odnosi się do ciemnej i poważnej tonacji f-moll – właśnie w niej Mahomet odśpiewa również swoją brawurową arię, oplakując utraconą miłość.

Pojawiający się w kolejnym fragmencie aktu I „krzyk zakochanego epileptyka, jego furia” [G: 65] oddany zostanie poprzez zmianę metrum na typowe dla muzyki wojskowej (marsz) $\frac{4}{4}$, przyspieszenie tempa do allegro i zmianę tonacji na es. Tu Balzac nie precyzuje trybu, co ma fundamentalne znaczenie dla semantyki tonacji. Najprawdopodobniej chodzi o uznawaną za majestatyczną i łączoną z symboliką masońską tonację Es-dur, choć do sytuacji pasowałyby również określana jako bardzo smutna, skryta i matowa es-moll.

9 *Gambara* to „literatura na zamówienie”, komercyjna, widać w niej echa dyspozycji Maurice’a Schlesingera, redaktora naczelnego „Revue et gazette musicale de Paris”, który promował we Francji muzykę Giacomo Meyebeera, niezbyt cenionego przez Balzaca [Massol-Bédouin 1986: 44]. Pierwsza informacja dotycząca opowiadania pojawiła się w styczniu 1837 roku, choć sekretarz pisarza August Belloy zasugerował mu „starego hoffmannowskiego muzyka” już w 1836 roku [Neubauer 2017: 97]. Utwór był publikowany w pięciu częściach od lipca 1837 roku, po wielu trudnościach, w tym zniszczeniu w pożarze części rękopisu [Balzac 1876: 374–375; Castanet 2001: 20; Ellis 2004].

Wypędzenie Mahometa dookreślone zostało stretttem (ścieśnienie tematów, które zachodzą jeden na drugi) w tonacji C-dur (łączonej raczej z prostotą, szlachetnością i szczerością), tak samo jak pierwsze triumfy proroka, które obwieszczają fanfary grane przez trąbki (instrument związany kilkusetletnią tradycją z wojskowością). Z kolei spotkanie Mahometa z aniołem Gabrielem (*recitativo*) oraz modlitwa odbywają się w energicznej i dość uniwersalnej tonacji F-dur, a narada z Bogiem – w najbardziej naiwnej i jednocześnie dość smutnej tonacji a-moll. Ciekawe wydaje się muzyczne zobrazowanie ucieczki Mahometa przedstawione przy pomocy następujących po sobie coraz cichszych septym (efekt przestrzenny opisujący muzycznie oddalanie się; figura mimetyczna).

Odwołania do zjawisk metrycznych, agogicznych czy określeń ekspresywnych są dobrze osadzone w tradycji muzycznej i stosowane zgodnie z przyjętymi w epoce kodami. Natomiast tonacje dobierane są prawdopodobnie w bardziej zindywidualizowany sposób – raz pisarz postępuje zgodnie z powszechnie przyjętą semantyką, innym razem – zgodnie z własną inwencją, tzn. nadaje tonacjom własne znaczenia¹⁰. Te decyzje zdają się bardzo świadome, jeśli zwrócimy uwagę na przedstawianie odcinków o podobnym charakterze w tej samej tonacji. Niekiedy brakuje doprecyzowania trybu, co jest istotne w katalogach tonacji i sugeruje pewną niejednoznaczność opisywanego fragmentu, którego barwa semantyczna może być bardzo różna w zależności od przypisanego trybu tonacji określonej ogólnie jako fa lub es. Takie podejście dobrze pasuje do rady pozostawionej przez Rameau: najdoskonalszym środkiem do poznania i stosowania kodów tonalnych jest doświadczenie [Rameau 1722: 157], w tym również doświadczenie i obycie odbiorcy i badacza.

Gambara niewiele mówi o kształcie melodii czy jej rytmie lub towarzyszącej im harmonii, a kiedy już coś powie, to bardzo ogólnie:

¹⁰ Tych odmiennych od obiegowo rozumianych we Francji znaczeń tonacji nie tłumaczą określenia w niemieckich katalogach tonacji, np. Johanna Matthesona (1713) czy Christiana Schubarta (1789), które Balzac mógł znać dzięki Strunzowi.

Jakaż świetna i dostojna harmonia tai się w tym śpiewie, w którym rozszerzyłem może granice melodii. [...] Fioritury odmalowują uroczą architekturę mauretańską i poezję tej religii, miłosnej i wojowniczej. [G: 68]

Z rzadka odwołuje się do konkretnych instrumentów, a gdy już o nich wspomina, to w kontekście utrwalonej symboliki. Być może wynika to z jego założeń teoretycznych, zgodnie z którymi ta muzyka powinna być grana na nowych, wymyślonych przezeń instrumentach. Jej głównym zadaniem wydaje się właśnie doprecyzowanie, podkreślenie czy odmalowanie środkami niedostępnymi słowu złożoności postaci i akcji scenicznej. Zależności te, jak wspomniano powyżej, to najważniejsze prawa retoryki i silnie ugruntowane we Francji zasady kompozycji, w tym odwołania do konkretnych tonacji. Dodajmy jeszcze, że zastosowana terminologia muzyczna wzbogaca słownik pisarza i poszerza wyobraźnię odbiorcy, podobnie jak rozbudowane metafory muzyczne [por. Gamrat 2022].

Na podstawie opisu *Gambara* można wyciągnąć wniosek, że jego nowoczesna muzyka oparta została na całkiem klasycznych zasadach i teoriach. Natomiast samą muzykę można wyobrazić sobie jako dość romantyczną w brzmieniu¹¹, przypominającą może nieco twórczość Berlioza czy Liszta lub Beethovena. Tego ostatniego przywołuje *Gambara*, zauważając, że „Nie został jeszcze zrozumiany” i „rozszerzył granice muzyki instrumentalnej, ale nikt nie podążył w jego ślady” [G: 51]. Beethoven w swoich symfoniach stosował powracające motywy, podobnie jak zaplanował to sobie *Gambara*:

Posępną i pełną dzikości barwę tego finale łagodzi śpiew trzech kobiet, przepowiadających Mahometowi zwycięstwo, śpiew, którego frazy będą rozwinięte w akcie trzecim, w scenie, gdzie Mahomet smakuje w rozkoszach własnej wielkości. [G: 68]

11 Na marginesie warto dodać, że Antoine Duhamel (1925–2014) skomponował w 1995 roku dwuaktową operę *Gambara*, opierając się na wytycznych Balzaca.

Fascynację Balzaca Beethovenem i traktowanie go jako najbardziej nowoczesnego muzyka podkreśla Calude Jamain, wskazując, że pisarz dostrzegł nowoczesność tego kompozytora, który dlań

reprezentuje przepływ życia, zgiełk życia wewnętrznego [...]. Ilustruje to, co Balzac mógł wyczytać u Swedenborga: poszukiwanie niematerialnego uniwersum, oderwanego od wszystkiego, wszechświata jedyne i prawdziwego zarazem. [Jamain 2004: 183]

Obecność Beethovena w refleksji Balzaca została dostrzeżona przez kilku badaczy, którzy zgodnie twierdzą, że jest on niezwykle ważny dla tworzenia przez pisarza wizji muzyki nowoczesnej, muzyki przyszłości [por. Barricelli 1964; Citron 1967]. Pamiętajmy jednak, że *Mahomet* to opera wyobrażona, z muzycznymi, wrzucenymi w nawias didaskaliami lub wtrąceniami, które tylko sugerują brzmienie.

Kiedy jednak głos przejmuje narrator, dowiadujemy się, co następuje:

W ogłuszającej kakofonii, od której pękały bębniaki, nie było cienia myśli poetyckiej czy muzycznej: zasady harmonii, elementarne reguły kompozycji były całkiem obce temu bezkształtnemu tworowi. Zamiast muzyki zbudowanej logicznie, jaką zapowiadał Gambaro, spod palców jego wydobywały się sekwencje kwint, septym i oktaw, tercji majorowych, harmonii w kwartach bez seksty w basie – skupisko dysonansów rzuconych przypadkowo i skombinowanych, jak gdyby po to, by obrazić najtępsze nawet uszy. [...]. Dziwaczne dysonanse, wyjące pod jego palcami, rozbrzmiewały mu oczywiście w uszach niby niebiańska harmonia. [...]. I nie tylko zresztą pracowały jego ręce: wyznaczwszy skomplikowaną rolę pedałom, zmuszał swoje ciało do poruszeń nerwowych i bezustannych. [G: 71]

Knapp [1986: 62] dostrzega w tej kakofonii i uprzywilejowaniu dysonansu rodzaj innowacji muzycznej, którą – dodajmy – zrealizował dopiero XX wiek. Jednak te dysonanse, będące

w przekonaniu Gambary najpiękniejszą muzyką, uwidaczniając tu kwestię poszukiwania ziemskich środków do wyrażenia anielskiej muzyki, którą kompozytor słyszy, czy raczej, jak byśmy to ujęli dziś: zaburzeń percepcyjnych Gambary, może nawet ostrożnie sugerowanego przez Anitę Ciałek [2016: 173] obłądu lub szaleństwa, które „tak blisko sąsiadujące z geniuszem, jest widać na tym świecie nieuleczalne” [Ciałek 2016: 162]. Wszystko to mieści się jednak w romantycznym toposie genialnego (szalonego) twórcy, utrwalonym przez Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna [por. Pugh 1966; Delattre 1983: 88; Tilby 2006: 84].

Jak zaznaczyłam na początku niniejszego tekstu, opis opery *Mahomet* stanowi jeden z fragmentów opowiadania – wyrazisty i stanowiący odrębną całość, podobnie jak analiza *Roberta Diabła*. Odczucie to potwierdza pierwsza publikacja utworu w pięciu częściach, opatrzonych przez pisarza tytułami: *Comment un noble Milanais, en poursuivant une femme, fit la rencontre d'un compositeur soupçonné d'être fou*; *Vie du signor Paolo Gambarà*; *Opéra de Mahomet, musique et paroles de Gambarà*; *Ce que Gambarà ivre trouvait dans Robert le Diable* oraz *Conclusion*. W opowiadaniu tym opery *Mahomet* i *Robert Diabeł* zostają zestawione niczym dwa bieguny sztuki muzycznej: wyimaginowana, niedająca się słuchać muzyka, odwołująca się (w mniemaniu Gambary) do włoskich wzorców oraz popularna wówczas sztuka niemiecka. Taka interpretacja nasuwa się jednak dopiero przy czytaniu całości. Nie chodzi tu już o opozycję włoska – niemiecka, ale raczej o zestawienia: realna – nierealna czy: możliwa do zrozumienia – nieogarnięta słuchem narratora. To jednocześnie dopełnienia, które wskazuje narrator poprzez opozycyjne układy oraz doprecyzowanie relacji między Gambarą a jego żoną, ukazanie zależności między głównymi postaciami przy pomocy porównania z jedną i drugą operą, co można uznać za bardzo ciekawe rozwiązanie artystyczne. Te dwie narracje można by wyciąć z głównej linii opowiadania, jednak są one niezbędne do pełnego zrozumienia tego, co dzieje się między bohaterami utworu (np. relacji Mahometa i Hadidży, które bardzo przypominają relacje w małżeństwie Gambarów, czy intrygi miłosnej Andrei, porównywalnej do działań Bertrama z opery Meyerbeera). To wielokrotna, a może nawet nieskończona, gra

luster, o której pisze Max Andréoli [1994: 33]. Można działania i postawę Mahometa, który dąży do realizacji własnych celów przy pomocy innych osób, przyrównać do Gambary, gdyż on również funkcjonuje dzięki stojącej za nim kobiecie. Można też rozważyć etyczność (swoja drogą w ostatnich latach bardzo modny punkt wyjścia do badań nad postacią literacką [por. Hagberg, red. 2016; Anderson, Felski, Moi 2019]) wyborów Mahometa i oderwanie Gambary od życia (z tego powodu Marianna zmuszona jest do pracy ponad siły). Jeden i drugi zdaje się nie mieć dylematów etycznych związanych z własnym postępowaniem i tym, co robią dlań inni.

Omawiany tekst wpisuje się w szersze zagadnienie, które hasłowo mogłoby brzmieć: Balzac i muzyka. Doczekało się ono już dość obszernej bibliografii [por. Gamrat 2019, 2020], choć pozostało jeszcze wiele wątków do omówienia. Dodajmy na koniec, że w tym opowiadaniu Balzac określa swoje poglądy bardzo wyraźnie, i to w oderwaniu od komentowanych utworów – Gambara robi wykład z tych idei przed przystąpieniem do analizy dzieła, co jest dość wyjątkowe u tego pisarza. Muzyka, jej znaczenie i oddziaływanie na człowieka – te zagadnienia powracają wielokrotnie w jego rozważaniach, głównie w tekstach literackich, ale też na kartach jego korespondencji. Dlaczego? Jak mówi sam Gambara¹²: „Tylko muzyka ma tę potęgę, dzięki której wnikamy w siebie” [G: 57–58]. Właśnie dzięki tej potędze muzyki możemy lepiej zrozumieć skomplikowane życie wewnętrzne Balzakowskich postaci oraz relacje między nimi. I przede wszystkim: muzyczne wyobrażenia pozwalają również poczuć te relacje, co nigdy nie będzie możliwe tylko dzięki słowom.

Bibliografia

Aït-Oumeziane Djamel (2011), *Le nom propre de Mahomet dans les quinze récits d'Honoré De Balzac. Orientations pour l'analyse de la nomination de „l'Autre” en discours*, „Synergies Algérie”, nr 14, s. 25–34.

12 Te słowa wypowiada Gambara przed przedstawieniem *Mahometa* Andrei Marcosiniemu.

- Anderson Amanda, Felski Rita, Moi Toril (2019), *Character: Three Inquiries in Literary Studies*, Chicago University Press, Chicago, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226658834.001.0001>.
- Andréoli Max (1994), *Sublime et parodie dans les „Contes artistes” de Balzac*, „L'Année balzacienne”, nr 15, s. 7–38.
- Balzac Honoré de (1876), *Correspondance de H. de Balzac, 1819–1850. Avec un beau portrait gravé par Gustave Lévy*, t. 1, Calman Lévy, Paris.
- Balzac Honoré de (1990), *Lettres à Madame Hanska, 1832–1844*, t. 1, red. Roger Pierrot, Robert Lafont, Paris.
- Balzac Honoré de (2006), *Correspondance de H. de Balzac, 1809–1835*, t. 1, red. Roger Pierrot, Hervé Yon, Gallimard, Paris.
- Balzak Honoriusz (1964), *Gambara*, w: tegoż, *Komedia ludzka*, t. 22, przeł. Julian Rogoziński, Czytelnik, Warszawa, s. 35–95. (Skrót: G)
- Barricelli Jean-Pierre (1964), *Balzac and Beethoven. The growth of a concept*, „Modern Language Quarterly”, nr 25, s. 412–424, <https://doi.org/10.1215/00267929-25-4-412>.
- Barricelli Jean-Pierre (2017), *Balzac and Music: Its Place and Meaning in His Life and Work*, Routledge, New York, <https://doi.org/10.4324/9781315617640>¹³.
- Baron Anne-Marie (2021), *Balzac lecteur de Louis-Claude de Saint-Martin*, „L'Année balzacienne”, nr 22, s. 125–141, <https://doi.org/10.3917/balz.022.0125>.
- Baudry Marie (2011), *Balzac au piano: le partage du sensible*, „L'Année balzacienne”, nr 12, s. 427–445, <https://doi.org/10.3917/balz.012.0427>.
- Berlioz Hector (1844), *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, Lemoine & Cie, Paris.
- Bernhart Walter, Lawrence Kramer, red. (2014), *On Voice*, Rodopi, Amsterdam, <https://doi.org/10.1163/9789401210683>.
- Brzoska Matthias (1983), „Mahomet' et 'Robert-le-Diable": l'esthétique musicale dans „Gambara”, „L'Année balzacienne”, nr 4, s. 51–78.
- Calek Anita (2016), *Fantastyka w operowych dekoracjach*, w: *Opera w kulturze*, red. Małgorzata Sokalska, Avalon, Kraków, s. 159–188.
- Castanet Pierre-Albert (2001), *Regards sur Balzac et la musique*, w: *Honoré de Balzac et la musique*, red. Pierre-Albert Castanet, Michel de Maule, Paris, s. 3–37.

- Castel Louis Bertrand (1740), *Optique des couleurs fondée sur les simples observations & tournée sur-tout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes*, Briasson, Paris.
- Chateaubriand François-René de (1802), *Le Génie du Christianisme*, Migneret, Paris.
- Chladni Ernst (1809), *Traité d'acoustique*, Courcier, Paris.
- Citron Pierre (1967), *Autour de Gambara II: Gambara*, Strunz et Beethoven, „L'Année balzacienne”, nr 8, s. 157–163.
- Cruz Gabriela (2020), *Grand Illusion: Phantasmagoria in Nineteenth-Century Opera*, Oxford Scholarship, Oxford, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190915056.001.0001>.
- Delattre Geneviève (1983), *Andrea Marcosini et les tribulations du romancier dans „Gambara”*, „L'Année balzacienne”, nr 4, s. 79–91.
- Ellis Katharine (2004), *The Uses of Fiction: contes and nouvelles in the „Revue et Gazette musicale de Paris”, 1834–1844*, „Revue de Musicologie”, t. 90, nr 2, s. 253–281.
- Fétis François-Joseph (1830), *La musique mise à la portée de tout le monde. Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*, A. Mesnier, Paris.
- Fétis François-Joseph (1840), *Esquisse de l'histoire de l'harmonie. Considérée comme art et comme science systématique*, Bourgogne et Martinet, Paris.
- Fortassier Rose (1965), *Balzac et l'opéra*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, nr 17, s. 25–36, <https://doi.org/10.3406/caief.1965.2276>.
- Framery Nicolas-Etienne (1802), *Discours qui a remporté le prix de la musique et de la déclamation proposé par la Classe de Littérature et Beaux-Arts de l'Institut de France [...]*, Pougens, Paris.
- Gamrat Małgorzata (2019), *Musique et vie intérieure chez Balzac*, „The Balzac Review / Revue Balzac”, nr 2, s. 111–128.
- Gamrat Małgorzata (2020), *Opera to czy oratorium: „Mojżesz w Egipcie” Rossiniego według Balzaka*, w: *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, Wydawnictwo PTPN, Poznań, s. 179–196.
- Gamrat Małgorzata (2022), *Balzac et les compositeurs. Une collaboration qui a enrichi la littérature*, „L'Année balzacienne”, nr 23, s. 175–194.
- Grétry André Ernest Modeste (1797), *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Imprimerie de la république, Paris.
- Guichard Léon (1955), *La musique et les lettres au temps du romantisme*, Presses Universitaires de France, Paris.

- Hagberg Garry L., red. (2016), *Fictional Characters, Real Problems: The Search for Ethical Content in Literature*, Oxford University Press, Oxford, <https://doi.org/10.4000/books.pur.30884>.
- Jamain Claude (2004), *Balzac et la musique*, w: tegoż, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, s. 177–194.
- Knapp Bettina L. (1986), *Balzac's „Gambara”: Music Is a Science and an Art*, „Nineteenth-Century French Studies”, nr 15 (1–2), s. 62–69.
- Lamartine Alphonse de (1820), *Méditations poétiques. Au dépôt de la librairie grecque-latine-allemande*, Librairie Grecque-Latine-Allemande, Paris.
- Lamartine Alphonse de (1830), *Harmonies poétiques et religieuses*, Gosselin, Paris.
- Landi Michela (2020), *Le fantastique en scène. Surnaturalisme, ironie et musique chez Balzac*, w: *Frontières et limites de la littérature fantastique*, red. Patrick Marot, Garnier, Paris, s. 357–373.
- Massol-Bédoin Chantal (1986), *L'artiste ou l'imposture. Le secret du „Chefd'oeuvre inconnu” de Balzac*, „Romantisme”, nr 54, s. 44–57, <https://doi.org/10.3406/roman.1986.4843>.
- Méra Brigitte (2006), *Le roman philosophique balzacien et la passion de l'absolu*, „L'Année balzacienne”, nr 7, s. 161–178, <https://doi.org/10.3917/balz.007.0161>.
- Neubauer John (2017), *The Persistence of Voice: Instrumental Music and Romantic Orality*, Brill, Leiden, <https://doi.org/10.1163/9789004343368>.
- Pugh Anthony R. (1966), *Balzac's Beethoven: A Note On „Gambara”*, „Romance Notes”, vol. 8, nr 1, s. 43–46.
- Panchout Anne (1999), *Gambara et le „Panharmonicon”*, w: *L'Artiste selon Balzac: entre la toise du savant et le vertige du fou*, red. Paris-Musees, Maison de Balzac, Paris, s. 190–198.
- Rameau Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris.
- Reicha Antoine (1814), *Traité de mélodie abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, J.L. Scherff, Paris.
- Reicha Antoine (1818), *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Gambaro, Paris.
- Rousseau Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de Musique*, Chez la veuve Duchesne, Paris.
- Rousseau Jean-Jacques (1781), *Essai sur l'origine des langues*, Du Peyrou, Genève.

- Senancour Étienne Pivert de (1804), *Obermann*, Cérioux, Paris.
- Terme Renaud (2016), *La perception de l'islam par les élites françaises (1830–1914)*, [praca doktorska], Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, Bordeaux.
- Tilby Michaël (2006), *Balzac et le jeu parodique dans „Gambara”*, „L'Année balzacienne”, nr 7, s. 83–117, <https://doi.org/10.3917/balz.007.0083>.
- Viloteau Guillaume André (1807), *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art*, L'imprimerie Impériale, Paris.
- Williams Simon (2014), *The vocal Persona of Jussi Björling*, w: *On Voice*, red. Walter Bernhart, Lawrence Kramer, Rodopi, Amsterdam, s. 29–42, https://doi.org/10.1163/9789401210683_003.

Małgorzata Gamrat

Muhammad as the Central Character of the Imagined Opera in Balzac's Short Story *Gambara*

The article discusses the fragment of Balzac's short story *Gambara* in which the titular character discusses his opera. The focal point of this article is a character from the opera written by Paolo Gambara – Muhammad. The elements used to build the character (character traits, transformations, biography, relationships with his environment, actions, emotions etc.) were analysed in the context of the musical means used to present them and of the entire short story. The background of this analysis consists of a short overview of the philosophical ideas about music and science expressed by Gambara in order to better present the sources of his ideas and the musical solutions that he used.

Keywords: Balzac; *Gambara*; character in opera; music and literature; philosophy of music.

Małgorzata Gamrat – adiunkt w Instytucie Nauk o Sztuce KUL i Akademii Sztuki w Szczecinie. Prowadzi badania nad kulturą europejską XVIII–XXI wieku, zwłaszcza muzyką i literaturą oraz ich interakcjami. Interesuje się także semiotyką muzyczną, metodologią badań interdyscyplinarnych i piosenką francuską. Absolwentka Lettres, Langues et Arts Université Toulouse II Le Mirail (2007) oraz Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Reży-

serii Dźwięku Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (2008). Doktoryzowała się na Uniwersytecie Jagiellońskim i w paryskiej École Pratique des Hautes Études (2013); stopień doktora habilitowanego uzyskała na Uniwersytecie Warszawskim (2017). Dydaktycznie związana w przeszłości z Collegium Civitas (Warszawa), Uniwersytetem Warszawskim oraz Hochschule für Musik Franz Liszt (Weimar) i Friedrich-Schiller-Universität (Jena). Członek Rady naukowej projektu *Digitalen Quellen- und Werkverzeichnisses zu Franz Liszt* (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg). Adres e-mail: gamrat@kul.pl.