

TANNHÄUSER

PAŃSTWOWA OPERA  
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI  
W P O Z N A N I U  
ODZNACZONA ORDEREM  
«SZTANDAR PRACY» I. KLASY

K T O R  
ANOWSKI

R Y S Z A R D W A G N E R

T A N N H Ä U S E R

I TURNIEJ ŚPIEWAKÓW NA WARTBURGU

PREMIERA 13 · V · 1967



HENRYK HEINE

## TANNHÄUSER

(fragment)

*Tannhäuser* jestem, zacny woj,  
Co chciał rozkoszy użyć.  
Poszedłem na Wenery gród,  
By siedem lat jej służyć.

A pani Wenus cudna jest,  
W czary bogata i wdzięki,  
Jak słońca blask, jak kwiatów woń  
Tak głos jej dziwnie miękki.

Jak motyl drży ujrawszy kwiat,  
By słodycz ssać mu z łona,  
Tak moja dusza u jej warg  
Drżała nienasycona.

Wichr czarnych loków wieje się  
Piękne jej zdobiąc lice;  
Gdy na cię spojrzą oczy jej,  
To tchu ci braknie w grdyce.

Gdy na cię spojrzą oczy jej,  
Na wiekiś już stracony.  
Jam musiał podjąć wielki trud,  
By od niej ująć w te strony.

Uszedłem wreszcie z grodu jej,  
Lecz męczę się ogromnie —  
Jej oczy idą za mną w ślad  
I kuszą: wracaj do mnie!

1836, przeł. Stanisław Łempicki



Rys. E. G. Kietz (Paryż 1842)



# U ŹRÓDEŁ TANNHAUSERA

MICHAŁ WITKOWSKI

Wagner sam pisywał libretta do swoich oper, ponieważ w jego naturze obok muzyka tkwił poeta. W epoce, w której tworzył, takie zespolenie osobowości artystycznych bardzo ceniono, a Wagner niewątpliwie zdecydowanie dążył do osiągnięcia upragnionej przez romantyków jedności sztuki. W posłuchu, jaki dawał aktualnym hasłom estetycznym, aby je urzeczywistnić na scenie teatru w dramacie muzycznym, wyraża się mocny związek kompozytora z epoką. Wszyscy się godzą, iż zawdzięcza mu ona wiele, lecz warto przypomnieć, że nie był to związek bez wzajemności. Wagner bowiem też się zapożyczał u współczesnych, co najlepiej widać po literackiej stronie jego dramatów. W librettach Wagnera odbijają się najbardziej znamienne (aby nie powiedzieć: modne) kręgi zainteresowań ówczesnej literatury. Zrozumiałe, iż twórca nie mógł się uwolnić od pokrewieństwa problematyki, bo dzieła poświęcał zagadnieniom swoich czasów. Od literatów brał jednak zarówno tematy, jak i poszczególne wątki, które zresztą urozmaicał motywami przejętymi także od innych. Właściwie najczęściej sięgał po gotowy materiał fabularny, aby przyswoić go swoim koncepcjom teatralnym i nadać piętno własne. W tym względzie Wagner lubił także wsłuchiwać się w spory uczonych historyków.

Tannhäuser jest postacią historyczną, należy do dzieł niemieckiej literatury. W odległym średniowieczu świecką lirykę uprawiano na jej gruncie głównie po dworach książąt niemieckich, czym trudnili się tzw. minnesängerzy czyli piewcy miłości (przy wtórze lutni). Jednym z nich był Tannhäuser. Strzępki jego biografii złożono z tego, co sam wyznaje w kilku utworach dochowanych w starych rękopisach. Wiadomo więc, że przebywał na wiedeńskim dworze Fryderyka Walecznego, który nadał mu w lenno jakieś dobra, że w 1228 wziął udział w wyprawie krzyżowej, że po zgonie dobroczyńcy (1246) popadł w nędzę i udał się na tułaczkę. I na tym ślad po minnesängerze całkowicie się gubi. Dodajmy tylko, że jako poeta Tannhäuser wyróżnia się samodzielnością, bo w pieśniach potrafił rzucić manierę liryki dworskiej i nadać im ciekawe rysy realistyczne.

Już w XIII wieku wokół zaginionego bez wieści poety osnuwa się legenda. Z biegiem czasu Tannhäuser



TANNHÄUSER

ser staje się bohaterem podania, które stopniowo obrasta w coraz nowe składniki fabuły. W wyobraźni ludu tajemniczy pieśniarz przekształca się w pokutnika. Intrygującej postaci dodaje się wstrząsającą motywację jej smutnego losu: nieszczęsny pokutuje za grzeszną miłość do kobiety, którą przypłacił zgubą. Stosownie do średniowiecznych pojęć twierdzi się, iż sprawczynią moralnej ruiny jest Pani Ziemia, uosobienie potępianej wtedy przez kler miłości zmysłowej. U progu renesansu (XV w.) przyczyna zła przeobraża się w Panią Wenus, co włącza podanie w odległą tradycję antyczną. W dalszym rozwoju legendy Wenus otrzymuje odpowiednie mieszkanie w czarodziejskiej górze, do której zwabia na „służbę damie” wrażliwego na urok kobiecego ciała minnesängera. Wreszcie podanie zyskuje dodatek o pielgrzymce ekspiacyjnej Tannhäusera do Rzymu, gdzie mu jednak papież odmawia rozgrzeszenia, wobec czego pokutnik wraca tam skąd przybył. Ten motyw wprowadza łaskę Boga dla grzesznika, objawioną (w nieco spóźnionym) znaku-cudzie porostej liśmi laski papieża Urbana IV. W wieku XVII podanie wędruje jeszcze w drukach jarmarcznych, w następnym stuleciu opada na samo dno zapomnienia między ludowe baśnie.



Nowe życie tchnął w Tannhäusera romantyzm. Ten prąd ideowo-artystyczny przenikają dwa dążenia: chce on odtworzyć obraz i koloryt dawnych, zwłaszcza średnich wieków oraz odkryć nowe źródło inspiracji dla sztuki w kulturze artystycznej ludu. Na tych drogach zagubionego pieśniarza pierwszy spotyka miłośnik Szekspira Ludwik Tieck (1800) i daje w nowelistycznym ujęciu nowożytną wersję tematu, wprowadza bowiem do opowieści drugą kobietę, tę, którą Tannhäuser porzucił dla powabnej Wenus. Niebawem starą pieśń o Tannhäuserze przynosi zbiór Brentano i Arnima *Cudowny róg chłopca* (1806), skąd czerpie pomysły do swej głośnej ballady Henryk Heine. Wagner ma już wzór prawie gotowy (powoła się nań!), lecz zanim zacznie w 1842 pisać swe libretto starodawna opowieść jeszcze bardziej się wzbogaci.

Okazuje się przede wszystkim tak urzekająca, że wspomniany Brentano nosi się z zamiarem... Libretta operowego dla Karola Marii Webera! Ostatecznie pisze je kto inny i to dla Karola Amada Mangolda, którego operę o Tannhäuserze wypiera zaraz utwór Wagnera. Wszakże godna uwagi jest u Mangolda nowa w naszej historii idea zbawienia bohatera przez czystą miłość kobiety. Zbliżyliśmy się tedy do dramatu Wagnera, który jednak poprzedza nowe wydarzenie literackie. Oto sławny E. T. A. Hoffmann podsuwa kompozytorowi wątek turnieju poetyckiego (1819), jakże widowiskowy, na którym w gronie sławnych minnesängerów Tannhäuser mógł się lepiej poczuć we właściwej swej roli poety. Hoffmann uległ sugestiom historyków, niebawem Wagner wykorzysta celowo utożsamienie przez nich czołowej postaci niemieckiego turnieju, poety Henryka von Offerdingen z Tannhäuserem. Pozwoli mu to według pomysłu Tiecka postawić bohatera wobec cudnej siostrzenicy (w rzeczywistości: żony) landgraфа. Zauważmy, że i dla niej wprowadzono literacki rodowód z legendarnej postaci anielskiej i bogobojnej Elżbiety, która długo symbolizowała naszym przodkom miłość duchową.

Na kanwie konfliktu bohatera między miłością duchową a zmysłową mógł już teraz Wagner osnuć akcję swego muzycznego dramatu. Był to temat ulubiony przez poetów romantycznych, a właściwie jeden z najdonioślejszych dla nich problemów. Podnosząc z upadku miłość Elżbiety Wagner splótł ze sprawą artysty, którego powołanie i dążenia ukazywano wtedy w walce z mrocznymi siłami przyrody. Tajemnicę zaś istnienia i przeznaczenia pogłębianą w sztuce wizją świata, w którym rzeczywistość przeplata się ze zmyśleniem, historia z fantazją. W *Tannhäuserze* Wagner podjął te wątki ze starej legendy, świeżo ożywionej i wzbogaconej w dziełach bliskich mu poetów romantycznych.



WENUS JAKO GWIAZDA  
(drzeworyt ze szkoły holenderskiej XV wieku)



# DZIEŁA WAGNERA W POLSCE

JÓZEF KAŃSKI

„Wagner w Polsce” — to temat, któremu poświęcić by można obszerną naukową rozprawę, rozpatrującą rozmaite jego aspekty: sam choćby problem wpływu Wagnerowskiej ideologii artystycznej oraz dzieł mistrza z Bayreuth na twórczość polskich kompozytorów operowych mógłby stać się przedmiotem odrębnego studium. W krótkim szkicu przypomnieć pragnę jedynie — i to w sposób dość pobieżny — historię realizacji dzieł Ryszarda Wagnera na polskich scenach.

Zacząła się ta historia jeszcze w sześćdziesiątych latach ubiegłego stulecia, kiedy to w Warszawie nie istniała żadna stała instytucja koncertowa, ale latem w popularnej Dolinie Szwajcarskiej regularnie występowała orkiestra pod dyrekcją świetnego kapelmistrza Beniamina Bilsego. Otóż na jednym z koncertów tej orkiestry, będących wielką atrakcją dla melomanów, poprowadził Bilse ni mniej ni więcej tylko uwerturę do *Tannhäusera*. Publiczność była zaszokowana śmiałym nowatorstwem dzieła nieznanego jej dotąd twórcy, a obecny na koncercie Stanisław Moniuszko tak się miał wyrazić do krytyka Aleksandra Polińskiego: „To wspaniała muzyka i orkiestracja imponująca. Ale gdyby u nas ktoś napisał coś podobnego, to by go wyśmiano za te nowe i świeże pomysły harmoniczne i za potęgę brzmienia, która nawet w ogrodzie oszalałaby słuchacza. Ale to jest muzyk ten Wagner — niech go kule biją!”

Upłynęło lat kilkanaście zanim Warszawa ujrzała jedno z Wagnerowskich arcydzieł zrealizowane w pełnym kształcie sceny operowej. Oto 19 lipca 1879 znakomity włoski dyrygent Cesare Trombini (który na stałe osiadł w Warszawie obejmując stanowisko kapelmistrza, a z czasem i dyrektora Opery) poprowadził premierę *Lohengrina* z Franciszkiem Cieśliewiczem w roli tytułowej i ze znakomitą wieloletnią

# TEATR OPERA WIELKI

DYREKTOR: PIOTR STERMICZ - VALCROCIATA

W sobotę 23 czerwca 1928 r.

Gościenny występ Michała Prawdźca

# TANNHÄUSER

I Turniej śpiewaków na Wartburgu

opera w 3 aktach Ryszarda Wagnera

Herman, tenorzy Turyści

Fantazmat

Wulfstan z Eschenauze

Walter z Vogelweide

Elzevir

Henryk Pivars

Rajmar z Zwan

Liłłota, śpiewaczka katedra

Wron

Między innymi

Wojewoda

Wojewoda

Wojewoda

Wojewoda

Wojewoda

Wojewoda

Wojewoda

Wojewoda

Karol Urbanowicz

MICHAŁ PRAWDŹC

Aleksander Fajkowski

Tadeusz Łaskowski

Julian Wozniak

Jan Grzesiowski

Jan Krawczyk

Aleksandra Łutka

Stanisław Marywiński-Madejwa

Helena Makuchowska

Wojewoda Turyści, Wojewoda, Liłłota, Dama, Podróżnik, Strych, Władcy, Szary, Kuchcik

Reżyser dojeżdża do Turyści w wieku 400

W sali w gmachu Wzrost. Rachunkowy: Broni Jedziska, Julia Grabowska-Windzicki, Madalawicz, Grabi, Szukiewicz, Wronka Przewoźnik, Białka, Szary: Czerniakowski, Niemcewski, Nowicki, Kuro: Kocala Salsowa

Reżyser Karol Urbanowicz

Kapelmistrz dyr. Piotr Stermicz

Baletmistrz Maksymilian Statkiewicz

## CENY MIEJSC

Rodzaj miejsc	liczba	Rodzaj miejsc	liczba	Rodzaj miejsc	liczba
Łoża pierwsza	4,50	Kuchcik pierwsza rząd 2-3	2,00	Łoża II (płn) rząd 1	2,50
Łoża I (płn)	4,50	Kuchcik pierwsza rząd 4-5	2,00	Łoża II (płn) rząd 2-3	2,50
Łoża I (płn) przed. prawa	11,00	Kuchcik pierwsza rząd 6-7	2,00	Łoża II (płn) rząd 4-5	2,50
Łoża II (płn)	3,00	Kuchcik pierwsza rząd 8-9	2,00	Łoża II (płn) rząd 6-7	2,50
Łoża III (płn) rząd 1	2,00	Kuchcik pierwsza rząd 10-11	2,00	Łoża III (płn) rząd 8-9	1,70
Łoża III (płn) rząd 2-3	2,00	Kuchcik pierwsza rząd 12-13	2,00	Łoża III (płn) rząd 10-11	1,70

Początek o godz. 8 W czasie przedpauzy wstąpi na scenę orkiestra symfoniczna Dyryktor zastępczy także prawa zmiany widowni Koniec o godz. 11

Bilety na wszystkie przedstawienia do nabycia w kasie Teatru Polskiego przy ulicy 27-29 Grzybowskiej. Hasło zamawiania: Opery w Teatrze Polskim od godz. 10 rano do 4 wiecz. Hasło zamawiania: Opery od godz. 4 wiecz. W niedzielę i święta Hasło zamawiania: Opery w gmachu Opery od 11 rano do 12.

W niedzielę 24 c. a godz. 8 W niedzielę 25 c. a godz. 8 W niedzielę 26 c. a godz. 8 W niedzielę 27 c. a godz. 8

Faust Wesola Wdówka Cyganeria Wesola Wdówka



Ostatnia premiera „Tannhäusera” w Polsce odbyła się w Operze Poznańskiej w roku 1928. Do Wielkopolski utwór Wagnera zawędrował jeszcze w czasie niewoli. „Tannhäusera” jako pierwszy dramat muzyczny Wagnera na ziemiach polskich wystawił w Poznaniu 22 maja 1853 niemiecki teatr Franciszka Wallnera. Latem tego roku zespół ów pokazał dzieło nowej sztuki operowej również w Bydgoszczy i Toruniu.

Wśród pierwszych słuchaczy muzyki Wagnera, kiedy zyskiwała ona dopiero rozgłos, znajdowało się wielu Polaków emigrantów. W *Motm życiu* Wagner wspomina lipską przyjaźń z żołnierzem powstania Wincentym Tyszkiewiczem (1796—1856), który później ostatnią część życia spędził w Wielkopolsce. W Paryżu 6 II 1842 koncertu prywatnego w wykonaniu Wagnera wysłuchał Juliusz Słowacki (1809—1849), jeden z twórców naszego dramatu romantycznego, wyprzedzającego niektóre pomysły kompozytora *Tannhäusera* i *Złota Renu*. W dreźnieńskiej prapremierze *Tannhäusera* 19 X 1845 wzięli udział 2 wybitni Polacy: w orkiestrze jako kapelmistrz głośny skrzypek i kompozytor Karol Lipiński (1790—1861), na widowni — Cyprian Kamil Norwid (1821—1883), wówczas początkujący poeta, którego twórczość wiązano później z muzyką Wagnera („Nazwano jego muzykę muzyką przyszłości, tak jak u nas Norwida poetą przyszłości mianowano, i jest to w istocie dzieło norwidowskie: filozofia Hegla w muzyce” — A. E. Koźmian po paryskiej premierze *Tannhäusera* w 1861).

primadonną stołecznej opery Bronisławą Dowiakowską w roli Elzy. Pozostałe główne partie śpiewali: Józef Chodakowski (Telramund), Anastazja Szczepkowska (Ortruda) i Romuald Wasilewski (Król Henryk Ptasznik). Przyjęcie było niezwykle gorące i od tej pory stał się *Lohengrin* nieomal jedną z „żelaznych pozycji” repertuaru Opery Warszawskiej. Od roku 1879 do 1958 grano go w sumie 248 razy, w głównych zaś partiach błyszczeli na warszawskiej scenie artyści tej miary, co cieszący się sławą największego tenora swojej epoki Jan Reszke i jego brat Edward, co Salomea Kruszelnicka, Janina Korolewicz-Waydowa, Helena Zboińska-Ruszkowska, Matylda Polińska-Lewicka, Ignacy Dygas, Władysław Floriański, Aleksander Bاندrowski, Józef Mann, Stanisław Gruszczyński, Wacław Brzeziński, Eugeniusz Mossakowski, Zygmunt Zaleski, Adam Didur, Adam Ostrowski, Aleksander Michałowski i wielu innych. Nie brakło w tej plejadzie zagranicznych gości, jak sławny rosyjski tenor Dymitr Smirnow, włoski baryton Mario Sammarco czy bas Aristodemo Sillich.

Jeszcze przed warszawską premierą, bo w roku 1877, wystawiono *Lohengrina* po niemiecku w teatrze operowym we Lwowie. Tam także za rzutkiej dyrekcji Ludwika Hellera odbyła się w roku 1902 pierwsza polska premiera *Holendra tułacza* i tam na przestrzeni lat 1907—1911 udało się stopniowo zrealizować jedyny (jak dotąd) na polskiej scenie pełny cykl *Pierścienia Nibelunga*.

Ale ilościowo — a zapewne także i jakościowo — w realizacji dzieł Ryszarda Wagnera przodowała oczywiście Warszawa, rozporządzając przez długi czas zespołem artystów o światowym prawdziwie poziomie. Zwłaszcza w latach poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej i później w „złotej epoce” dyrektorskich rządów Emila Młynarskiego (1919—1929) bogaty i wszechstronny repertuar Opery Warszawskiej obejmował — obok wielu innych pozycji — wszystkie nieomal dzieła Wagnera, a niektóre z nich wykonywane były tak wspaniale, że z zagranicy (nawet z ojczysty kompozytora) zjeżdżali wielbiciele Wagnerowskiej sztuki, by je oglądać i podziwiać niezrównane kreacje Gruszczyńskiego, Dygasa czy Zboińskiej-Ruszkowskiej.

Jeszcze w ubiegłym stuleciu — w roku 1883 — wystawiono w Warszawie *Tannhäusera*. Rok 1903 przy-



nosi premierę *Walkirii* pod batutą Vittorio Podestiego z Marią Tomkiewicz w roli tytułowej, Zboińską jako Zygliną, Bandrowskim — Zygmuntem i Zawilowskim — Wotanem. W maju 1908 wchodzi na warszawską scenę *Holender tułacz*, a w październiku tego roku *Śpiewacy norymberscy* z Dygasem, Ostrowskim i młodzieńką wówczas sopranistką Marią Mokrycką w roli Ewy. 24 stycznia 1921 wydarzeniem artystycznym wielkiej miary staje się premiera *Tristana i Izoldy* pod mistrzowską batutą Emila Młynarskiego, z wspaniałymi kreacjami Zboińskiej-Ruszkowskiej i Dygasa w partiach tytułowych. W styczniu 1925 wystawia Młynarski *Zygfryda*, w którym rolę tytułową kreował Marcełi Sowilski, a Brunhildę — znowu Zboińska-Ruszkowska, bezsprzecznie jedna z największych wagnerowskich śpiewaczek w pierwszej połowie XX wieku. Kulminacyjnym wreszcie artystycznym

#### WALTER Z VOGELWEIDE



osiągnięciem Opery Warszawskiej za dyrekcji Młynarskiego stała się dana 27 marca 1927 i uwieńczona triumfalnym sukcesem premiera największego z dzieł Wagnera — *Parsifala* (którego obszernie fragmenty już w 1916 wykonano na estradzie Filharmonii Warszawskiej z gościnnie występującymi wielkiej miary śpiewakami — Schmedesem i Kaschmannem). Dyrygował tym gigantycznym dziełem sam Młynarski, od którego po czternastu przedstawieniach przejął batutę Piotr Stermicz-Valcrociata, a następnie Walerian Bierdiajew. Natchnionym odtwórcą roli tytułowej był fenomenalny śpiewak i aktor zarazem — Stanisław Gruszczyński, partię Amfortasa śpiewał Eugeniusz Mossakowski, Gurnemanze — Michałowski, Kundry — Maria Budziszewska, a później Franciszka Platówna.

Ostatnim dziełem Wagnera, jakie wystawiono w Warszawie przed wojną — jeszcze za dyrekcji Młynarskiego — był *Zmierzch bogów* (premiera 9 III 1929) pod muzycznym kierownictwem Adama Dołżyckiego, w reżyserii Adolfa Popławskiego i oprawie scenograficznej Józefa Wodyńskiego. Odbyło się zresztą jedynie dwanaście przedstawień tego dramatu.

Gdy po pierwszej wojnie światowej i odzyskaniu niepodległości rozpoczął swą działalność polski teatr operowy w Poznaniu, wśród wprowadzonych na jego scenę przez Adama Dołżyckiego dzieł wielkiego repertuaru od razu w pierwszych dwóch sezonach znalazły się także Wagnerowskie: *Walkiria* i *Holender tułacz*. W roku 1927 ówczesny dyrektor Opery Poznańskiej Piotr Stermicz wystawia *Zygfryda*, w roku 1928 grany jest *Tannhäuser*, a w 1938 Zygmunt Latoszewski wznowia tu *Holendra*.

Po drugiej wojnie światowej dzieła Ryszarda Wagnera prawie zupełnie znikły z polskich scen operowych. W roku 1956 wystawiono jedynie *Lohengrina* — w lutym w Warszawie, i *Holendra tułacza* jesienią w Poznaniu. W roku 1966 *Holender* wszedł także na scenę Państwowej Opery Śląskiej. Wystawiony obecnie *Tannhäuser* jest zatem trzecią od czasu wojny operą Wagnera zaprezentowaną polskiej publiczności. Po raz pierwszy od lat czterdziestu miłośnicy teatru operowego w Polsce mogą ujrzeć i wysłuchać w Poznaniu jedno z jego najciekawszych dzieł.



# POLSKIE WAGNERIE

ANDRZEJ WANAT

Recepcja twórczości Wagnera zaczęła się w Polsce na dobre w latach 80-tych XIX wieku. Na dobre, bo przecież już wcześniej Polacy bywali na przedstawieniach wagnerowskich oper, a w polskich salonach grywano fortepianowe transkrypcje jego dzieł. Musiano też wiedzieć cokolwiek o teoretycznych pomysłach przyszłego twórcy *Parsifala*, skoro Cypriana Norwida określano wagnerowskim mianem „artysty przyszłości”. Zaczęło się jednak na dobre w latach osiemdziesiątych, dokładnie w roku 1883, w roku śmierci Wagnera, Norwida i Marksa. Teoretyczne przemyślenia Wagnera można z łatwością odcyfrować w polskich dokumentach świadomości estetycznej z bliskiego już okresu przełomu wieków. Wagnerowi wiele zawdzięcza Ostap Ortwin, kiedy w swoich *Utopiach o dramacie* snuje wizję tragedii „obrzędu mistycznego”, nie mało jest mu winien Tadeusz Miciński, kiedy planuje ulokować polski „Teatr-Świątynię” w tatrzańskim amfiteatrze. Argument teatru w Bayreuth pojawia się często w dyskusjach nad kształtem polskiego teatru ludowego (L. Rydel). Wyspiański wreszcie i jego projekt teatru na stokach Wawelu, jego wizja Chrystusa-Apollina znajduje swój odpowiednik w wagnerowskich próbach pogodzenia chrześcijaństwa z hellenizmem.

Co wiemy dziś o bezpośrednich związkach wagnerowskiego dramatu muzycznego z powstającym w owych czasach dramatem Młodej Polski — o wagneriach? Cóż to w ogóle są „wagnerie”? Dramaty operujące tematami mitycznymi, poruszające problematykę ogólnoludzką i ponadczasową, dramaty patetyczne z ograniczoną liczbą wydarzeń, przepełnione liryką, monologami, refleksyjnością — tak można by pokrótce scharakteryzować wagnerie. W Polsce nie powstało ich wiele. Mniej niż w Niemczech, nie mówiąc już

zono reprezentatywne dzieła  
Antonia Dujardina lub Elen

nia polskim przykładem wagnerowskim. Przydał wielokrotnie dzieła Wagnera, w Bayreuth, był w Bayreuth, w tym samym w przybliżeniu, Wyspiański czyta z pasją, a jednak temat do swojej, o Krakusie, a I pracuje już od dawna, od resie literackie realizacje pol-rycerzach śpiących w jaskini, Wyspiański jest wiernym, naśladowcą. Zapożyczeń

można w utworze odnaleźć jest wyraźnie zafascynowany, aizacji języka, wypełnia tekst, literacjami („że żywot swój, zając przeszczepić na grunt, kiego starogermańsko-wagner-lyń rym początkowy. W tym, też fonicznej nośności takich, Kraków, krasa, kralka. Wielo-ż wypowiedziane wersy, peł-  
przewodnych z wagnerow-  
lyń”, „Dziewannami, kalinami  
yń falo, plyn”). Nieraz, zmie-  
podbiera Wagnerowi całe sy-  
loty Albericha do cór Renu  
ziewczą w II akcie *Legendy*).  
dzie I sprawy przekraczające  
atencji twórczych, zapowiadają-  
skiego, twórcę *Wesela, Wy-  
niałego*. Przeszłość jest dla  
przeszłości”, bo mityczna fa-  
róbom odszukania genealogii  
powrotu do źródeł” wynikłej  
ych sytuacji kulturowych w  
resie dokonań artystycznych,  
ych do ówczesnej praktyki  
dy I (dramatu, którym Wy-  
jako literat) rzadko wyciąga  
ii Wagnera (scenografia do

**Jednym z najczęściej zna-  
czących dzisiaj kompozy-  
torów jest Ryszard Wag-  
ner. Znaczenie jego dla  
tego jest wielkie, że imię,  
a raczej dzieła jego są  
chorągwią dla coraz licz-  
niejszego młodego pokole-  
nia kompozytorów, którym  
się zdaje, że muzyka za-  
tęchła na miejscu i że  
wielki już czas pchnąć ją  
w nowe stadium żywota. (...)**

Dramaty i muzyka Wag-  
nera ledwie gdzie w Niem-  
czech są znane, pokazywa-  
ne jako ciekawość arty-  
styczna, nie zaś jako za-  
siew bogaty w nadzieje  
przyszłej świetności. Wszy-  
stko, co można dziś po-  
wiedzieć, to to, że gdyby  
Wagner się mylił nawet co  
do środków, jakimi sztuka  
ma pomagać społeczeństwu  
do osiągnięcia wyższych  
istnienia celów, to mu nie  
można odmówić zasługi  
apostolstwa, choćby bez-  
użytecznego na pozór.

Cóż z tego, co jest, co się  
dzieje, mija bez wpływu?  
Cóż z tego, co istnieje, nie  
jest wynikiem historycz-  
ną? Więc czekajmy z wy-  
daniem ostatecznego sądu,



# POLSKIE WAGNERIE

ANDRZEJ WANAT

Recepcja twórczości Wagnera na dobre w latach 80-tych XIX wieku, przecież już wcześniej Polacy błądzących wagnerowskich oper, a grywano fortepianowe transkrypcje, siano też wiedzieć cokolwiek o myślach przyszłego twórcy *Parasol* Norwida określano wagnerowską „przyszłością”. Zaczęło się jednak w osiemdziesiątych, dokładnie w roku śmierci Wagnera, Norwida i przemyslenia Wagnera można znaleźć w polskich dokumentach świadczących z bliskiego już okresu przełomu, wiele zawdzięcza Ostap Ortwinowi *Utopiach o dramacie* snuje w „mystycznego”, nie mało jest mu, kiedy planuje ulokować „tynie” w tatrzańskim amfiteatrze w Bayreuth pojawia się częsty kształtem polskiego teatru i Wypiański wreszcie i jego projekt Wawelu, jego wizja Chrystusa-Antychrysta odpowiednik w wagnerowskich chrystianizmie z hellenizmem.

Co wiemy dziś o bezpośrednim wagnerowskim dramacie muzycznym owych czasach dramatem *Młodość* riałach? Cóż to w ogóle są „wagnerowskie” tematy mitycznymi, porównawczą ogólnoludzką i ponadczasową, z ograniczoną liczbą wydarzeń, monologami, refleksyjnością — to scharakteryzować wagnerie. W tym ich wiele. Mniej niż w Niemc

dopóki nie siądziemy na stanowisku dającym nam kompetentność i jasne sprawy pojęcie. Wówczas podobno uznamy szlachetną gorliwość i myśli głęboką człowieka, o którym dziś mówią to w pół żartem, to w pół prawdą, że do przyszłości należy! W tym jego określeniu jest więcej prawdy podobno, niż się zdaje.

JÓZEF SIKORSKI  
(w biografii Wagnera,  
„Ruch Muzyczny” 1859  
nr 31)

W tekście: reprodukcje miniatur z rękopisu heidelberskiego, na wkładkach — drzeworytu z wydania „Tannhäusera”, Norymberga 1515.



o Francji, gdzie stworzono reprezentatywne dzieła tego typu, takie jak np. *Antonia* Dujardina lub *Elen* Villiers de l'Isle'a.

Najlepszym bez wątpienia polskim przykładem wagnerii jest *Legenda I* Stanisława Wyspiańskiego. Przyszły autor *Wesela* oglądał wielokrotnie dzieła Wagnera w czasie swych europejskich wojaży, był w Bayreuth i Monachium. W tym samym w przybliżeniu czasie, w którym L. Blum zwiastuje Francji odrodzonej „le goût classique”, Wyspiański czyta z pasją *Nibelungi*, *Eddę* i Homera, a jednak temat do swojej wagnerii zaczerpnie z krakowskiego mitu o Krakusie i Wandzie. Nad *Legendą I* pracuje już od dawna, od 1892, planując w tym okresie literackie realizacje polskich legend o Popielu i rycerzach śpiących w jaskini Giewontu. W *Legendzie* Wyspiański jest wiernym uczniem Wagnera, bezmała naśladowcą. Zapożyczeń od mistrza z Bayreuth można w utworze odnaleźć wiele. Autor *Legendy* jest wyraźnie zafascynowany własnymi próbami archaizacji języka, wypełnia tekst dramatu nieznośnymi aliteracjami („że żywot swój oddaje Żywii”), zamierzając przeszczepić na grunt polskiego języka literackiego starogermańsko-wagnerowski „Stabreim” czyli rym początkowy. W tym samym celu nadużywa też fonicznej nośności takich słów, jak: Krak, król, Kraków, krasy, kralka. Wielokrotnie powracają raz już wypowiedziane wersy, pełniąc funkcje motywów przewodnich z wagnerowskich oper („Słłyń falo, słłyń”, „Dziewannami, kalinami kłoni wiatru wiew”, „Płyń falo, płyń”). Nieraz, zmieniając tylko kostiumy, podbiera Wagnerowi całe sytuacje dramatyczne (zaloty Albericha do cór Renu a zaloty Wilkołaka do dziewcząt w II akcie *Legendy*). Są jednak już w *Legendzie I* sprawy przekraczające zasięg wagnerowskich intencji twórczych, zapowiadające wielkiego Wyspiańskiego, twórcę *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Bolesława Śmiałego*. Przeszłość jest dla niego „teraźniejszością przeszłości”, bo mityczna fabuła dramatu służy próbom odszukania genealogii współczesności, chęci „powrotu do źródeł” wynikłej z obserwacji kryzysowych sytuacji kulturowych w końcu XIX w. W zakresie dokonań artystycznych, reformatorsko odniesionych do ówczesnej praktyki teatralnej, autor *Legendy I* (dramatu, którym Wyspiański zadebiutował jako literat) rzadko wyciąga jeszcze wnioski z teorii Wagnera (scenografia do



aktu I), częściej okazuje się tylko wiernym i pojętym uczniem twórcy *Lohengrina*.

Inne próby polskich wagnerii nie są już tak interesujące, jak *Legenda*. Nieraz zresztą trudno w nich odróżnić to, co jest wagnerowskiego, od tego, co wywodzi się z dramatów Słowackiego: *Balladyny* i *Lilli Wenedy* (*Atylla* Antoniego Langego). Związki ograniczają się najczęściej do zewnętrznych, powierzchownych zależności (*Jolanta* E. Leszczyńskiego i *Orłoni* Piechowskiego). Lucjan Rydel, dramaturg przez całe życie poszukujący własnego stylu poprzez powielanie technik dramaturgów zachodnioeuropejskich, zamierzał także napisać wagnerię. Napisał *Jeńców* i w chęci nawiązania do dzieł Wagnera wytrwał tylko przez jeden akt. Akcję utworu umiejscowił w X w. „w grodziszczu niemieckim na ziemiach słowiańskich

#### WOLFRAM Z ESCHENBACHU



między rzeką Odrą i Łabą”. Efekt „Stabreimu” próbował osiągnąć przez powtarzanie całych wyrazów w pozycji rymowej, wyeksponował kilka przewodnich motywów. Mityczna fabuła służyła Rydlowi wyłącznie do stworzenia historycznego kostiumu. Podobnie postąpił też Lange jako autor *Wenedów*, dramatu rozgrywanego w jawnie wagnerowskiej scenerii. Ani Rydel, ani Lange nie zamierzali nawiązywać do wagnerowskich pomysłów wyrażania „prawd duchowych nagromadzonych w ciągu wieków”, odzwierciedlania „nieokreślonych stanów duchowych”. Symbolika posłużyła im jedynie do skonstruowania historycznego kostiumu, pomocnego rozważaniu doraźnych, aktualnych spraw. Romuald Minkiewicz, epigon już nie tylko Wagnera, ale i Wyspiańskiego, próbował w *Królewnie morza* mówić o uniwersaliach, ze skromnym rezultatem. Natomiast interesującym przykładem nawiązania do wagnerowskiej legendy o Tristanie i Izoldzie jest niesłusznie zapomniana scena dramatyczna Amelii Hertzówny *Yseult o białych dłońiach*. Hertzówna stworzyła iście pirandellowski nastrój z oscylacji pomiędzy ułudą a rzeczywistością, prawdą a imaginacją. To chyba jedyny obok *Legendy I* Wyspiańskiego udany efekt bezpośredniego nawiązania i odejścia zarazem od koncepcji artystycznych Ryszarda Wagnera w dramacie młodopolskim. Znaczenie Wagnera należy mierzyć przede wszystkim udziałem jego artystycznych teorii w procesie krystalizacji młodopolskiej świadomości artystycznej — teoretycznych koncepcji teatru i „nowej sztuki”.





**SCENA Z ŻYCIA DWORSKIEGO W ŚREDNIOWIECZU**

(miniatura w kodeksie Bibliotki Estense w Modenie)

RYSZARD WAGNER

# TANNHÄUSER

I. TURNIEJ ŚPIEWAKÓW NA WARTBURGU

OPERA W 3 AKTACH

LIBRETTO: RYSZARD WAGNER

OPRACOWANIE DRAMATURGICZNE TEKSTU: ROBERT SATANOWSKI

KIEROWNIK MUZYCZNY

REŻYSER

**ROBERT SATANOWSKI**

SCENOGRAF

**ZOFIA WIERCHOWICZ**

CHOREOGRAF

**CONRAD DRZEWIECKI**



RYSZARD WAGNER

# TANNHÄUSER

I TURNIEJ SPIEWAKÓW NA WARTBURGU

Opera w 3 aktach

O s o b y :

HERMANN, władca Turynгии	ANDRZEJ KIZEWETTER	HENRYK Pisarz	ADOLF CWIECZKOWSKI
	HENRYK ŁUKASZEK	} rycerze	JÓZEF PRZADA
TANNHÄUSER	STANISŁAW ROMAŃSKI		} i
	ROMAN WĘGRZYN	} śpiewacy	
WOLFRAM z Eschenbachu	ALBIN FECHNER		
	MARIAN KONDELLA	ELŻBIETA,	ANTONINA KAWECKA
WALTER z Vogelweide	ADOLF CWIECZKOWSKI	siostrzenica Hermanna	ANNA WOLANOWSKA
	MARIAN KOUBA	WENUS	STEFANIA BENK
BITEROLF	ANDRZEJ KIZEWETTER	MŁODY PASTERZ	ALICJA DANKOWSKA
	EDWARD KMICIEWICZ		STEFANIA BENK
	LECH KOPERNY	GIERMKOWIE	ZDZISŁAWA DONAT
			***

RYCERZE TURYNII, HRABIOWIE, SZLACHTA, DAMY, PIELGRZYMII, SYRENY, BACHANTKI.  
RZECZ DZIEJE SIĘ W TURYNII W WIEKU XIII.

BALET, CHÓR I ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY IM. ST. MONIUSZKI W POZNANIU

ORAZ

CHÓR MĘSKI ZSK „HASŁO”, ORKIESTRA WOJSKOWA GARNIZONU POZNANSKIEGO,  
CHÓR DZIEWCZĘCY „SKOWRONKI” PRZY PALACU KULTURY.

ASYSTENT REŻYSERA: ROMAN WASILEWSKI

ASYSTENT SCENOGRafa: STANISŁAW STEFANIAK

KIEROWNIK CHÓRU ZSK „HASŁO”: WIKTOR BUCHWALD

INSPICJENCI: JANINA ZALEWSKA  
EDMUND CZARNECKI

DYRYGENT ORKIESTRY WOJSKOWEJ: mjr MIECZYSLAW WIŚNIEWSKI

PRZYGOTOWANIE CHÓRU DZIEWCZĘCEGO: prof. MIROSLAWA WRÓBLEWSKA

SUFLER: MARIA PŁONKA-FISZER

PRZYGOTOWANIE SOLISTÓW: EWA CWIECZKOWSKA KRYSZYNA KUJAWA SONIA ŚNIECHOTA-OGŁOZA RAJMUND NOWICKI



# WAGNEROWSKA OPOWIEŚĆ MUZYCZNA O TANNHÄUSERZE

Poróżnił się Tannhäuser rycerz i pieśniarz, ze śpiewakami na Wartburgu. Opuścił tedy zamek landgraфа i nowego poszedł szukać schronienia. Dała mu je *Wenus*.

Śczęścia jednak rycerz i u niej nie znalazł, więc się w nim rodzi tęsknota za ziemią. Napróżno *Wenus* zmysłowe uroki swego królestwa roztacza! Kiedy w namiętnym sporze Tannhäuser wyrzeknie słowo: *Maria* — świat *Wenus* znika.

Wśród łąki wiosennej drogę widać biegnącą w dal do zamku landgraфа. Słychać piosnkę pastuszka, a w nią się miesza śpiew pielgrzymów. Do głębi porusza on Tannhäusera. Zatopił się w modlitwie żarliwej i tak go spotykają dawni towarzysze pieśni, z landgrafem polujący w okolicy. Czyż wrócił znów do ich grona? Namawiają śpiewacy, aby pozostał Tannhäuser z nimi. Wspomnienie imienia *Elżbiety* sprawia, że śpiewak powraca na zamek landgraфа.

Na zamku w turniejowej sali znajduje Tannhäuser *Elżbietę* i wzajemnie miłość swą sobie wyznają. Zaraz się turniej rozegra, a w nim śpiewacy wyjawia w pieśniach miłości duchowej istotę. Kto wygra, weźmie nagrodę od *Elżbiety*. A wie landgraf, że Tannhäuser będzie wśród śpiewaków zwycięzcą i ręki siostrzenicy zażąda.

Odbywa się turniej i Tannhäuser opiewać naraz zaczyna zmysłowej miłości uroki. Słyszą zebrani, jak w ekstazie wyznaje, że u *Wenus* przebywał. Miecze

więc wznoszą rycerze, by upust dać oburzeniu i ukarać bluźniercę. Powstrzymuje ich *Elżbieta* i błaga o życie dla Tannhäusera. Wzruszony postępkiem *Elżbiety* i bólem jej, uprasza Tannhäuser o odpuszczenie grzechów. Okupić pragnie swój błąd; wskazuje mu tedy landgraf drogę. Tannhäuser podąży z młodszymi pielgrzymami do Rzymu.

Nastaly dni jesienne. Powracają pielgrzymi, lecz napróżno wypatruje *Elżbieta* pomiędzy nimi Tannhäusera. Nie powrócił! Więc modli się, życie i duszę ofiarowując za jego ocalenie.

Zbliży się samotny wędrowiec. To Tannhäuser. Opowiada przyjacielowi o swej wędrowce do Rzymu daremnej, o papieżu, który go potępił. Rozczarowany i losem przybity jedyną teraz widzi i ostatnią swą ostoję: *Wenus*! Pojawia się *Wenus* ze swym orszakiem i wabi nieszczęśliwego pielgrzyma. Ale kiedy Wolfram imię wymawia *Elżbiety*, powstrzymuje się ogarnięty pragnieniem ukojenia Tannhäuser.

Śpiew pielgrzymów się rozlega, głoszący ofiarną śmierć *Elżbiety*. Z dała przesuwa się orszak żałobny. Nadchodzi landgraf ze śpiewakami. Z prośbą o przebaczenie do *Elżbiety* zwróconą umiera Tannhäuser w ramionach Wolframa.

Ukazują się młodzi pielgrzymi, gałąź rozkwitłą niosąc, ocalenie zwiastującą. Z ust wszystkich rozbrzmiewa hymn, wszechogarniającą siłę miłosnej ofiary sławiący.





TURNIEJ SPIEWAKÓW NA WARTBURGU

Nieraz slyszalem, jak mówiono, jakoby muzyka nie mogła się poszczycić odtworzeniem czegokolwiek z taką ścisłością, jak to czyni słowo lub malarstwo. Jest w tym prawda, ale prawda niecałkowita. Muzyka odtwarza po swojemu i środkami sobie właściwymi. W muzyce, podobnie jak w malarstwie, a nawet w słowie pisanym, będącym przecież sztuką nąjbardziej konkretną ze wszystkich, istnieje zawsze jakaś luka, którą dopełnia wyobraźnia słuchacza.

Te właśnie rozważania skłoniły zapewne Wagnera do uznania sztuki dramatycznej, czyli zestawienia równoczesnego z biegu kilku sztuk par excellence, najbardziej syntetyczną i najdoskonalszą. Otóż jeżeli odsuniemy na chwilę pomoc plastyki, dekoracji, wcielania wyśnionych postaci w żywych aktorów, a nawet pomoc słowa śpiewanego, pozostanie nam jednakże niezaprzeczalnie fakt, że im bardziej wymowna będzie muzyka, tym szybsza i wierniejsza sugestia i tym więcej będzie szans powstania u ludzi wrażliwych idei będących w bliskim związku z tymi, jakie inspirowały artystę. (...)

Zaden muzyk nie potrafi z równą doskonałością jak Wagner odmalować przestrzeni, głębi materialnej i duchowej. To uwaga, od której nie mogły się powstrzymać przy różnych okazjach liczne i najwybitniejsze umysłowości. Posiada on zdolność przedstawiania poprzez subtelne stopniowanie wszystkiego, co nadmierne, olbrzymie i dumne w człowieku duchowym i fizycznym. Niekiedy przy słuchaniu tej płomiennej i władczej muzyki wydaje się, że odnajdujemy odmalowane na tle ciemności rozdartych przez marzenie zawrotne fantasmagorie zrodzone przez opium.

Począwszy od tej chwili, to znaczy od pierwszego koncertu, zostałem opętany pragnieniem bliższego zapoznania się z tymi szczególnymi dziełami. Dokonało się we mnie (tak mi się przynajmniej wydało) jakieś duchowe działanie, jakieś objawienie. Doznanie rozkoszy tak było we mnie silne i przemożne, że nie mogłem się powstrzymać od pragnienia bezustannego powrotu do tych dzieł. W odczuciach moich było niewątpliwie wiele z tego, co poznałem już dzięki Weberowi i Beethovenowi, ale również i coś nowego, czego nie byłem zdolny określić, a ta niezdolność wywoływała we mnie gniew połączony z ciekawością, którą się dziwnie delectowałem.

KAROL BAUDELAIRE — „Revue Musicale” 1 IV 1861 (przeł. Halina Ostrowska-Grabowska w książce Juliusza Starzyńskiego *O romantycznej syntezie sztuk*. Warszawa 1965).



## SĄD MIŁOSNY

*U*stysz mej skargi rozkoszny maju,  
Ustysz mej skargi kwitnąca łąko,  
Ustyszcie lato i zielony gaju  
I blaskiem wiosny promieniące słońko  
I pstrobarwista koniczyno w polu  
I ty bogini kraszy i miłości  
Ustyszcie wszystkie — bo mi od srogości  
Mojej kochanki serce pęka z bólu.

Cóż ci zrobiła? Wynurz swoje żale. —  
Ledwie w miłosnym zapale  
Ujrzę jej oko łaską lśniące ku mnie,  
Ledwie mi lice omusną jej sploty,  
Owo już zmienna odwraca się dumnie,  
Ucieka — a ja z tęsknoty  
Umieram! Biada mi, biada! —  
Zato z nas każde po karze jej zada.

Ja, Maj, mym rosom i liliom zabronię  
Z kwiatnych kielichów ronić dla niej wonie.  
Ja, lato, śpiewy ptasząt jej oniemię.  
Ja, polna łąka, skoro nóżką tknie mię  
Wrzosami nóżki jej rączę  
Aż ty nadejdiesz upłaczę.  
Ja, koniczyno, złej dziewie  
Lśniąca pstrocizną zezem wzrok wykrzywię.  
Ja, słońko, żarem serce jej rozżarzę,  
Niczym jej nie dam ocenić się w skwarze.  
Ja, gaj, gałęzmi ścieżkę jej przegrodzę.  
A ja, bogini cyteryjska, srodze  
Wszelkie miłosne zeszlę jej niedole.

O nie! Zbyt wiele niebodze  
Każecie cierpieć. O, wołę  
Ja sam umierać, a ona  
Niech będzie błogosławiona.

Przeł. Karol Szajnocha (1818—1868)





# RYSZARD WAGNER A POLSKA

WERNER WOLF

Nadużywanie i fałszowanie dzieł Ryszarda Wagnera podważyły u narodów sąsiadujących z Niemcami zaufanie do jego twórczości. Już wkrótce po śmierci Wagnera rozpoczęto przerabiać narodowy charakter jego oper, wyrosłych z walk mieszczańskich demokratów przed i podczas rewolucji w roku 1848. Czyniono to w duchu nacjonalistycznej i szowinistycznej polityki niemieckiego imperializmu. Smutnego i fatalnego szczytu dosięgły te poczynania w latach niemieckiego faszyzmu. Postaci, jak Tannhäuser, Lohengrin, Zygfryd i Hans Sachs, które Wagner jako bojownik o demokratyczne, humanistyczne Niemcy, uczynił ośrodkiem swych głównych dzieł, zostały wbrew jego zamiarom przedstawione w niepojętym szowinizmie jako nadludzie, którzy mieli poprzez sztukę udowodnić rzekomą przewagę Niemców wobec innych narodów w sensie faszystowskiej teorii „rasy panów”.

Żaden inny kraj nie wycierpiał więcej od barbarzyńskich najazdów rabunkowych i prób wytopienia przez niemieckich faszystów niż Polska. Żaden naród nie ma dlatego więcej powodów, aby do dzieł Wagnera odnosić się sceptycznie. A właśnie Wagner przez całe swoje życie okazywał narodowi polskiemu szczere zainteresowanie i sympatię. Te i inne fakty powinny obecnie wpłynąć na powstanie nowego stosunku do dzieł Wagnera.

Na rozwinięcie w NRD krytycznego kultu Wagnera wpłynęły decydująco jednoznaczna humanistyczna postawa i krytyczne przedstawienie sprzeczności w rozbitym państwie niemieckim, przesiąkniętym jeszcze feudalnymi pozostałościami, ale także nacechowanym

Jednym z twórców średniowiecznej pieśni miłosnej był polski książę z dynastii Piastów Henryk IV Probus (1270—1290), zwany także Prawym wnuk Henryka Pobożnego. Pozostały po nim tylko 2 pieśni, obie pisane po niemiecku. Śląski i krakowski książę, dążący do zjednoczenia państwa polskiego, miał rozległe wykształcenie, artystyczne zamiłowania i jak przystało na minnesängera pisał wiersze o miłości. W starych rękopisach występuje też jako Heinrich von Pressela i bywał przedstawiany w otoczeniu kobiet wieńczących go laurem poetyckim. Książę-poeta zmarł w tajemniczych okolicznościach i został pochowany w ufundowanym przez siebie kościele Sw. Krzyża we Wrocławiu. Współczesny rzeźbiarz umieścił na okazałym nagrobku obok herbu Śląska wrocławskiego herb Krakowa z białym orłem na czerwonym tle.



już kapitalistycznymi wypaczeniami połowy XIX wieku. Badania nad twórczością Wagnera w NRD dowiodły, że Wagnerowska mitologia i historia potraktowane zostały jako jedność, aby posłużyć do krytycznego przedstawienia fatalnych zjawisk jego czasu i do przygotowania drogi dla rozwoju braterskiej, zjednoczonej wspólnoty wolnych i równouprawnionych ludzi. To dążenie Wagnera zostało w decydujący sposób wytyczone przez wielkie narodowe i społeczne walki wolnościowe narodów. W swojej od roku 1865 pisanej autobiografii *Moje życie* stwierdził Wagner patrząc na lipcową rewolucję paryską w roku 1830:

Historyczny świat rozpoczął się dla mnie od tego dnia — i naturalnie stanąłem w pełni po stronie rewolucji, która przedstawiła się mi teraz pod postacią odważnej i zwycięskiej walki ludu.

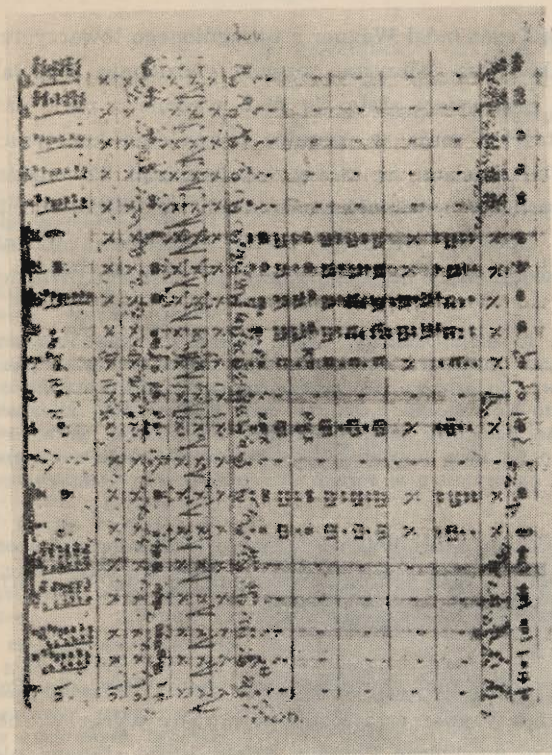
Specjalnie silne wrażenie wywarła na Wagnerze polska walka wolnościowa w latach 1830/31. W *Moim życiu* szczegółowo o tym pisze:

Polska walka wolnościowa przeciw rosyjskiej przemocy była tą, która napawała mnie rosnącym zachwytem. Sukcesy, jakie Polacy przez krótki czas w maju 1831 odnieśli, wprawiły mnie w zdumienie i ekstazę. Świat wydał się mi, jakby przez cud na nowo stworzony. Zato wrażenie na wiadomość o bitwie pod Ostrołęką było tego rodzaju, jak gdyby świat od nowa się zapadł.

Na temat lektury gazet i czasopism z tego okresu pisze Wagner: „Oblężenie i zajęcie Warszawy przeżyłem jako osobiste nieszczęście”.

Bezpośrednio wyraził Wagner swój hołd dla walczącej Polski późną jesienią 1831 w *Polonezie* na fortepian na 4 ręce, jednym z najpierwszych swych dzieł. Nową pożywkę znalazł Wagnerowski entuzjazm dla Polski, gdy pod koniec 1831 polscy bojownicy o wolność w drodze na emigrację do Francji przeszli także przez Lipsk.

Nadzwyczajnie przyciągała mnie silna postać i nad wyraz męska fizjonomia hrabiego Wincentego Tyszkiewicza. Byłem zachwycony, gdy spotkałem niebawem właśnie tego człowieka w domu mojego szwagra Fryderyka Brockhauusa, u którego się na dłuższy czas zadomowił. Mój szwagier oznaczał się jak najbardziej współczującym oddaniem dla nieszczęśliwych polskich bojowników. Stał na czele komi-



PARTYTURA POLONII



tetu, który troszczył się o nich i dawał osobiście przez znaczne ofiary wyraz swemu współczuciu. Teraz dom Brockhausów posiadał dla mnie najwyższą siłę przyciągającą.

Jakiś czas mógł Wagner z upragnionego towarzystwa Tyszkiewicza korzystać prawie codziennie. Specjalnym przeżyciem stała się dlań wydana z racji uroczystości 3 maja w rocznicę uchwalenia konstytucji w 1791 biesiada, w której wzięło udział 18 polskich bojowników o wolność przebywających jeszcze w Lipsku. Spośród Niemców zostali zaproszeni jedynie przewodniczący lipskiego Komitetu Polskiego i Wagner.

Był to niezapomniany, pełen wrażeń dzień... Zamówiona z miasta orkiestra dęta grała bez przerwy polskie pieśni ludowe, do których pod przewodnictwem Litwina Zana dołączyło się radośnie i żałośnie całe towarzystwo. Zwłaszcza piękna 3-majowa pieśń wywołała wstrząsający entuzjazm. Sen o tej nocy wykształcił się później we mnie w kompozycji na orkiestrę w formie uwertury pod tytułem *Polonia*.

W końcu mógł Wagner ku swej wielkiej radości odbyć latem 1832 podróż artystyczną do Wiednia i Brna z hrabią Tyszkiewiczem w swej karocy.

Swojemu nie zmniejszonemu zachwytowi dla Pol-  
ski dał Wagner ostatecznie wymowny wyraz w roku 1836 w uwerturze *Polonia*, dziele, które stanowi niewątpliwie fazę rozwojową dla *Rienziego* jako opery wolnościowej i rewolucyjnej. Od strony treści posłużyła dla Polonii jako pierwowzór Beethovenowska uwertura *Egmont*. Dzieło Wagnera rozpoczyna się tak samo wolnym, pełnym skargi wstępem, wyrażającym udrękę niewoli. Część środkowa odmalowuje pełną bohaterską walkę, która ostatecznie prowadzi do muzycznej wizji zwycięstwa wolności w Polsce, taką, jaką mogli być mieć przed oczyma uczestnicy podczas wymienionej uroczystości w roku 1832. Jako główny temat użył Wagner poznaną wówczas pieśń 3-majową. Inny ważny tematycznie składnik tworzy zakończenie pieśni legionowej, która przecież od roku 1929 stała się oficjalnym polskim hymnem narodo-

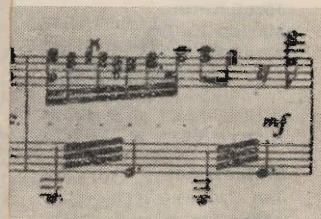
przystana śpiewana podczas  
jako hymn żołnierski *Pieśń*  
niego.

h dziesiątkach lat nie stał  
los Polski, mimo że przez  
a stracił wiarę w rewolu-

**P**ojawienie się Ryszarda Wagnera na arenie operowej jest momentem zwrotnym nie tylko w dziejach opery niemieckiej. Po raz pierwszy autentyczny muzyk-poeta stawiał czoło rozpanoszonej operze wio-  
skiej, nie zawsze najlepszego autoramentu. Wszewładztwo bel canta i jego przedstawicieli miało raz wreszcie zostać ukrócone, a na jego miejsce przyjąć miała — tak się przynajmniej mogło wydawać — równowaga wszystkich czynników składających się na syntetyczną formę teatru — operę.

Tu czekało rozczarowanie. Nie znaczy to, że Wagner zaniedbał stronę widowiskową swych dramatów muzycznych. Wprost przeciwnie, był on pierwszym twórcą operowym, definiującym jasno swój punkt widzenia na scenografię, wiążącym jej podstawy estetyczne z panującymi w sztuce owego czasu kierunkami. I tu właśnie powstały całkowite rozdzwitek między idealistycznym światem dramatów wagnerowskich, a ich kształtem scenicznym, i to właśnie w owym wyśnionym Bayreuth. Wagner wypowiadał się jasno jako zwolennik „nowoczesnych nauk przyrodniczych” i jako wyznawca malarstwa sztalugowego epoki. Obie te dziedziny miały jego zdaniem wnieść do teatru

#### AZURKA DĄBROWSKIEGO II WAGNERA





tetu, który troszczył się o nich i o  
ne ofiary wyraz swemu współ  
hausów posiadał dla mnie najw

Jakiś czas mógł Wagner z up  
Tyszkiewicza korzystać praw  
nym przeżyciem stała się dla  
czystości 3 maja w rocznicę  
w 1791 biesiada, w której w  
bojowników o wolność przeby  
sku. Spośród Niemców zost  
przewodniczący lipskiego Kom

Był to niezapomniany, pełen  
z miasta orkiestra dęta grała k  
ludowe, do których pod przewod  
łączyło się radośnie i żałośnie c  
piękna 3-majowa pieśń wywołał  
Sen o tej nocy wykształcił się p  
zycji na orkiestrę w formie uwe

W końcu mógł Wagner ku s  
być latem 1832 podróż artysty  
z hrabią Tyszkiewiczem w s

Swojemu nie zmniejszonym  
ski dał Wagner ostatecznie w  
1836 w uwerturze *Polonia*, dz  
wątpliwie fazę rozwojową dla  
wolnościowej i rewolucyjnej.  
żyła dla Polonii jako pierw  
uwertura *Egmont*. Dzieło W  
tak samo wolnym, pełnym s  
jącym udękę niewoli. Część  
pełną bohaterską walkę, któ  
do muzycznej wizji zwycięst  
taką, jaką mogli byli mieć p  
podczas wymienionej uroczyst  
główny temat zużył Wagner  
3-majową. Inny ważny tema  
zakończenie pieśni legionowej  
1929 stała się oficjalnym po

„prawdę artystyczną” opar  
tą na „najpełniejszym znu  
dzeniu”. Nie trudno do  
słuchać się tu ech wspól  
nych całej estetyce roman  
tycznej. (...)

Trzeba było wielu lat re  
formy teatralnej, poszuki  
wań i prób na terenie  
teatru dramatycznego, za  
nim w kilku mniej zaśnie  
działych umysłach powsta  
ła myśl podejścia do teatru  
Wagnera z kryteriami nie  
tylko nowymi, ale wyra  
stającymi przeciw w pro  
stej linii z istoty dramatu  
muzycznego.

BRONISŁAW HOROWICZ

(Teatr Wagnera  
wczoraj i dziś.

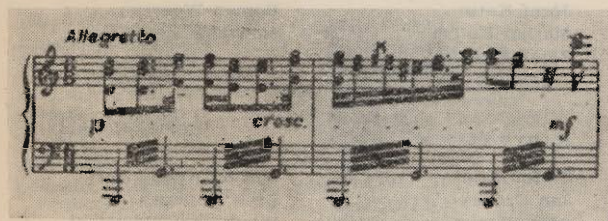
„Ruch Muzyczny”  
1963 nr 10)



wym. Dalej została wykorzystana śpiewana podczas  
powstania listopadowego jako hymn żołnierski *Pieśń  
litewska* Karola Kurpińskiego.

Także i w późniejszych dziesiątkach lat nie stał  
się Wagnerowi obojętny los Polski, mimo że przez  
liczne doświadczenia losu stracił wiarę w rewolu  
cyjne przemiany.

#### ECHO ZAKOŃCZENIA MAZURKA DĄBROWSKIEGO W POLONII WAGNERA





# S O L I Ś C I

## SOPRANY

Stefania Benk  
Alicja Dankowska  
Zdzisława Donat  
Wanda Jakubowska  
Irena Jezierska  
Bożena Karłowska  
Antonina Kawecka

Jadwiga Myszkowska  
Krystyna Pakulska  
Weronika Pelczar  
Janina Rozelówna  
Dorota Seremak  
Anna Wolanowska

## MEZZOSOPRANY

Ewa Bernat  
Alina Chocieszyńska  
Aleksandra Imalska

Felicja Kurowiak  
Irena Winiarska  
Ewa Wójciak

## TENORY

Juliusz Bieńkowski  
Adolf Cwiczekowski  
Józef Katin  
Marian Kouba  
Józef Prząda

Stanisław Romański  
Jerzy Walczak  
Roman Węgrzyn  
Sławomir Żerdzicki

## BARYTONY

Stefan Budny  
Jan Czekay  
Albin Fechner  
Henryk Guzek

Marian Kondella  
Lech Koperny  
Władysław Wdowicki

## BASY

Andrzej Kizewetter  
Edward Kmiciewicz  
Piotr Liszkowski  
Henryk Łukaszek

Józef Machalla  
Bogdan Ratajczak  
Roman Wasilewski

## PIANISCI, KOREPETYTORZY I PEDAGODZY WOKALIŚCI

Ewa Cwiczekowska  
Halina Dudicz-Latoszewska  
Krystyna Kujawa

Sonia Śniechota-Ogłozo  
Rajmund Nowicki

# O R K I E S T R A

## I SKRZYPCE

Leszek Rezler  
*koncertmistrz*  
Mieczysław Kujawa  
*koncertmistrz*  
Jan Mirucki  
*z-ca koncertmistrza*  
Stefan Glowacki  
Józef Majchrowicz  
Siefan Betz  
Wacław Szmańda  
Jerzy Stasik  
Romuald Hejnowicz  
Teresa Zielańkiewicz  
Ewelina Piórkowska  
Ryszard Klockiewicz

## II SKRZYPCE

Bolesław Hypki  
Józef Murawski  
Florian Ryll  
Józef Dziwiłł  
Tadeusz Jarzyński  
Maksymilian Witt  
Stanisław Twardecki  
Bożena Duszyńska  
Maria Cicha

## ALTÓWKI

Czesław Bobczyński  
Modest Lipczyński  
Aleksander Rybkowski  
Andrzej Grześkowiak  
Andrzej Szymański  
Andrzej Murawski

## WIOLONCZELE

Leonard Wysocki  
*koncertmistrz*  
Andrzej Łukowski  
*z-ca koncertmistrza*  
Kazimierz Rabięga  
Kazimierz Trzeciak  
Lechosław Stasik  
Henryk Nojman

## KONTRABASY

Władysław Leppert  
Krystyna Dymaczewska  
Maciej Złotkowski  
Wojciech Radziszewski  
Wiesław Pniewski

## HARFY

Anna Banaszak  
Mirosława Nowak

## FLETY

Franciszek Langner  
Idzi Hankiewicz  
Jerzy Pelc  
Małgorzata Rusinek

## OBOJE

Mieczysław Koczorowski  
Witold Jeliński  
Alojzy Wielgosz

## ROZEK ANG.

Witold Jeliński

## KLARNETY

Wilhelm Michalak  
Edward Jankowski  
Zdzisław Nowak

## BAS - KLARNET

Marian Walczak

## FAGOTY

Władysław Gabryelski  
Ryszard Szczepański  
Bogdan Borek  
Antoni Gref

## KONTRAFAGOT

Bogdan Borek  
Antoni Gref

## WALTORNIE

Zenon Kujawiński  
Jan Konieczny  
Zygmunt Mydlikowski  
Antoni Koralewski  
Władysław Pawłowski  
Michał Jankowiak

## TRĄBKI

Leon Dłużyk  
Władysław Jędrzejczak  
Stanisław Kwapisz  
Marian Maślanka

## PUZONY

Stanisław Biniakiewicz  
Franciszek Sikora  
Marian Stroiński  
Mirosław Miłkowski  
Roman Nagler

## TUBA

Tadeusz Binek

## PERKUSJA

Henryk Dycha  
Zdzisław Brodniewicz  
Marian Rapczewski

## FORTEPIAN

Rajmund Nowicki

INSPEKTOR ORKIESTRY: TADEUSZ JARZYŃSKI



KIEROWNIK CHÓRU: WIKTOR BUCHWALD

ASYSTENT: JOLANTA DCTA

KIEROWNIK WOKALNY: HALINA SOBIERAJSKA

CHÓR ŻEŃSKI

SOPRANY

Maria Badyńska  
Sylwia Bardua  
Bożena Boch  
Krystyna Kolańska  
Wiesława Koperna  
Pelagia Kosicka  
Antonina Kowalska  
Krystyna Kozłowska  
Izabela Kubaszewska  
Helena Kwaśniewska  
Krystyna Lejman  
Jadwiga Nowak  
Zofia Poradzewska  
Helena Tomczak  
Łucja Wiczyńska  
Maria Wiethan  
Ludomira Urbańska  
Józefa Ząbczyńska

ALTY

Janina Banach  
Irena Chrzęszczewska  
Joanna Drygas  
Janina Jankowska  
Halina Kamińska  
Bronisława Kosmala  
Łucja Kubicka  
Barbara Liwerska  
Olga Łancewicz  
Eleonora Majewska  
Irena Masiel  
Stanisława Tuszyńska  
Weronika Ziółkowska

INSPEKTOR: Ludomira Urbańska

CHÓR MĘSKI

TENORY

Adam Józefczyk  
Wacław Kołodziejczak  
Stefan Kozłowski  
Aleksander Krawczyński  
Bogumił Krzyżaniak  
Józef Kubiak  
Bolesław Łucki  
Stanisław Miodożeniec  
Jan Niwiński  
Bernard Rogaliński  
Franciszek Nowicki  
Stanisław Szukalski  
Zbigniew Woliński

BASY

Janusz Babiański  
Janusz Kaczmarek  
Bogdan Klensporf  
Zygmunt Kowalczyk  
Stanisław Olenderek  
Sylwester Osses  
Marceli Palczyński  
Władysław Pruss  
Albin Romanowski  
Jerzy Szalaty

INSPEKTOR: Bogumił Krzyżaniak

SOPRANY

Maria Inerowicz  
Emilia Konieczna  
Barbara Krzyżaniak  
Krystyna Sajdak  
Bożena Skrobala  
Elżbieta Stachowiak  
Bożena Staroń  
Ewa Wiśniewska

ALTY

Anna Augustyniak  
Małgorzata Augustyniak  
Alicja Borowczyk  
Halina Ganińska  
Bożena Gorlaszyńska  
Janina Januszewska  
Hanna Jęchorek  
Teresa Jęchorek  
Alina Tiuchowska  
Apolonia Tucholska

CHÓR Z Ż K „HASŁO“

KIEROWNIK CHÓRU: WIKTOR BUCHWALD

TENOR I

Antoni Augustyniak  
Tadeusz Kramer  
Roman Lipiński  
Marian Majewski  
Janusz Skorupski  
Benedykt Soporowski  
Jerzy Stachowiak  
Stanisław Sródecki

BARYTON

Zenon Buczkowski  
Tadeusz Frąckowiak  
Bogdan Idziak  
Antoni Kijak  
Stanisław Koska  
Marian Krueger  
Tadeusz Krzyżanowski  
Józef Mruczyk  
Kazimierz Paszkowski  
Andrzej Siminiak  
Henryk Szlápka

TENOR II

Stanisław Białasik  
Jan Daroszewski  
Józef Elimer  
Wacław Fiałkowski  
Antoni Gołębiowski  
Aleksander Jabłoński  
Kazimierz Jędrzejczak  
Stanisław Książkowski  
Marian Polus  
Roman Skrzypczak  
Kazimierz Sowiński

BAS

Kazimierz Bączkowski  
Józef Bączyk  
Zygfryd Frąckowiak  
Stanisław Kaczmarek  
Zbigniew Małolepszy  
Sylwester Pawełski  
Henryk Scheiftz  
Jan Szczupak  
Walerian Szymański  
Czesław Uryzaj  
Henryk Zdun

PREZES CHÓRU: WACŁAW FIAŁKOWSKI



KIEROWNIK BALETU: CONRAD DRZEWIECKI

ASYSTENT: BARBARA KASPROWICZ

KOREPETYTORZY BALETU  
WANDA SZYPERKO, ZBIGNIEW BARTZ

PRIMABALLERINY:	I TANCERZE:
Olga Sawicka	Conrad Drzewiecki
Irena Cieślakówna	Edmund Koprucki
Barbara Karczmarewicz	Władysław Milon

SOLIŚCI:

Teresa Kujawa	Danuta Waclawik
Anna Deręgowska	Lubomira Wojtkowiak
Zena Dudzicz	Henryk Konwiński
Roma Juszkatówna	Wiesław Kościelski
Helena Krzeszkowska	Leszek Panowicz
Juta Majewska	Przemysław Sliwa
Eugenia Skotarczak	

KORYFEJE:

Eleonora Dondajewska	Aleksandra Pieterek
Maria Drojecka	Janina Porzyńska
Henryka Eitner	Eleonora Stachecka
Nina Grzegorzewska	Janina Zaporowska
Krystyna Kostrzemska	Czesław Ciszewski
Stefania Łuczak	Andrzej Górny
Lidia Mitzgalska	Janusz Kołodziejczak
Aleksandra Niedzielska	Jerzy Wojtkowiak
Maria Offierska	Józef Zieliński

ZESPÓŁ:

Teresa Chodziak	Marian Androt
Danuta Fajferówna	Władysław Breliński
Danuta Kisielówna	Franciszek Knapik
Iwona Kowalska	Zbigniew Krzeszowiak
Janina Lświecka	Jacek Solecki
Kornelia Matecka	Juliusz Stańda
Jadwiga Milczyńska	Zbigniew Stróżniak
Bogumiła Paciorek	Bohusław Szwarczewski
Ewa Pawlak	Emil Wesolowski
Lucyna Sosnowska	

INSPEKTOR BALETU: NINA GRZEGORZEWSKA

GRAZYNA BACEWICZ  
ESIK W OSTENDZIE

S Y L F I D Y  
DO MUZYKI FRYDERYKA CHOPINA

STANISŁAW DUNIECKI  
PAZIOWIE KRÓLOWEJ MARYSIEŃKI

TOMASZ KIESEWETTER  
P O R W A N I E

KAROL KURPIŃSKI  
P A N L E Ś N I C Z Y

STANISŁAW MONIUSZKO  
H A L K A

H R A B I N A  
S T R A S Z N Y D W Ó R

LUDOMIR RÓZYCKI  
E R O S I P S Y C H E

FRANCISZEK WOŹNIAK  
W A R I A C J E 4 : 4

A D O L F A D A M  
G I S E L L E

LUDWIK VAN BEETHOVEN  
F I D E L I O  
WYKONANIE KONCERTOWE

G E O R G E S B I Z E T  
C A R M E N

ALEKSANDER BORODIN  
K N I A Ż I G O R

PIOTR CZAJKOWSKI  
EUGENIUSZ ONIEGIN

Duke ELLINGTON • Zdzisław SZOSTAK  
IMPROWIZACJE DO SZEKSPIRA

G E O R G E G E R S H W I N  
BŁĘKITNA RAPSODIA

C H A R L E S G O U N O D  
F A U S T



# REPERTUAR 1966/67

G. F. HAENDEL  
MUZYKA UROCZYSTA

ROLF LIEBERMANN  
SZKOŁA ŻON

MODEST MUSORGSKI  
BORYS GODUNOW

JACQUES OFFENBACH  
ORFEUSZ W PIEKLE

GIACOMO PUCCINI  
CYGANKERIA

MADAME BUTTERFLY  
TOSCA  
TURANDOT

MAURICE RAVEL  
LA VALSE

GIOACCHINO ROSSINI  
CYRULIK SEWILSKI

ANTONIO SALIERI  
AXUR, KRÓL ORMUS

IGOR STRAWIŃSKI  
HISTORIA ŻOŁNIERZA

JOHANN STRAUSS  
ZEMSTA NIETOPERZA

DYMITR SZOSTAKOWICZ  
KATARZYNA IZMAJŁOWA

GIUSEPPE VERDI  
AIDA

BAL MASKOWY  
OTELLLO

RIGOLETTO  
TRAVIATA

TRUBADUR

SOIRÉE DE GALA

# NAJBLIŻS

WOLFGANG A  
CZAROD

PIOTR C  
DAMA

IGOR S  
OGNIS

JERZY  
TEMPUS

Zdjęcia  
do programu  
wykonali:  
Grażyna  
Wyszomirska  
Jerzy  
Poprawski

Cena 7.50 zł



