Tannhäuser

Richard Wagner

Tannhäuser

i Turniej śpiewaków na Wartburgu

Premiera 17 lutego 1974

Jeżeli dzieło sztuki greckiej ujmowało ducha pięknego narodu, to dzieło sztuki przyszłej ma ująć ducha ludzkości wolnej i górującej ponad wszelkimi granicami narodowościowymi. Narodowy charakter będzie tej sztuki ozdobą, nadawać jej może czar indywidualnej różnorodności, ale nie powinien być dla niej zaporą.

Richard Wagner
Sztuka i rewolucja

F. Lenbach. Szkic do portretu Richarda Wagnera.

Celem naszym
jest człowiek silny i piękny,
rewolucja niech mu da siłę,
a sztuka — piękno.

Richard Wagner
Sztuka i rewolucja

REALIZATORZY WARSZAWSKIEGO „TANNHÄUSERA" MÓWIĄ ...

Na temat obecnej inscenizacji opery „Tannhäuser" kierownik artystyczny TW ANTONI WICHEREK oraz reżyser spektaklu prof. OTTO FRITZ rozmawiają z red. Janem Weberem.

J. W. Po wielu, wielu latach nieobecności Wagnera w Warszawie, muzyka tego wielkiego reformatora opery pojawia się znów na afiszu. Co skłoniło Pana do podjęcia tej trudnej decyzji?

A. W. Rola Wagnera w muzyce XIX w. jest tak wielka, że trudno sobie wyobrazić brak jego muzyki w repertuarze teatru operowego. Spełnia ona rolę pomostu pomiędzy operą tradycyjną, a dziełami R. Straussa, Berga i innych klasyków XX w. Moja własna droga do Wagnera zaczęła się od „pielgrzymki" do Bayreuth w roku 1960. Urzeczony atmosferą jedynego w swoim rodzaju Festiwalu Bayreuthskiego, samymi dziełami, jak i ich wykonaniem, już w następnym roku zawiozłem tam kilku śpiewaków z TW i młodych wokalistów z PWSM (wraz z Orkiestrą Kameralną warszawskiej uczelni, którą wówczas prowadziłem), ażeby i ich zafascynować atmosferą muzyki Wagnera, panującą w tym idealnym, wymarzonym przez kompozytora teatrze, oraz ażeby — per contrarium — zaprezentować tam muzykę polską na równolegle odbywających się Międzynarodowych Spotkaniach Młodzieży Muzycznej. Miałem wtedy również okazję rozmawiać na temat interpretacji Wagnera z jego wnukami. zarówno żyjącym jeszcze wówczas wielkim reżyserem Wielandem Wagnerem, jak i — obecnie — ostatnim „panującym" potomkiem tej rodziny — Wolfgangiem. Zaskoczyło mnie wówczas ich ogromne zainteresowanie wykonawstwem Wagnera w Polsce oraz szerokimi możliwościami scenicznymi dla wystawienia jego dzieł w TW.

J.W. Czy nie odczuwa Pan niepokoju wystawiając dzieło kompozytora niegdyś uznawanego niemal za symbol przez ideologów niemieckiego nacjonalizmu?

A. W. Nie żywię takich obaw. Uważam, że sztuka Wagnera była do niedawna jeszcze rozumiana opacznie; on sam przez wiele lat głosił hasła rewolucyjne, zarówno w sensie społecznym, artystycznym, jak i estetycznym. Zresztą wydaje mi się, że „Tannhäuser" jest wyrazem tych przekonań, gdy jego tytułowy bohater demonstruje swój bunt przeciw zaskorupiałemu konserwatyzmowi władzy. W roku 1951 — właśnie w Bayreuth — Wieland Wagner zerwał w sposób zdecydowany, wręcz drastyczny z kojarzeniem sztuki swego dziadka z ideologią nacjonalistyczną i apoteozą mitologii germańskiej. Czytamy zresztą

o tym w najnowszej (opublikowanej w roku 1973 w Monachium), wyczerpującej i źródłowej dysertacji doktorskiej Violi Schmid na temat koncepcji inscenizacyjnych i reżyserii dramatów Wagnera przez Wielanda Wagnera. Znajdujemy w tej fascynującej pracy zaskakujące swą treścią credo artystyczne Wielanda: „Zdemolowaliśmy dotychczasowy styl inscenizacji w Bayreuth, ponieważ nie interesują nas już żadni bogowie germańscy (...) Odchodzimy od przeszłości germańskiej, wracając do antyku i mitologii greckiej, do uniwersalnych, odwiecznych ludzkich archetypów". Jest to świadome i celowe nawiązanie do oryginalnych poglądów kompozytora, wypowiadanych przez niego czy to w „Autobiografii", czy w innych publikacjach.

J. W. Czy jednak właśnie w „Tannhäuserze" owe humanistyczne poglądy Wagnera znajdują najpełniejsze odbicie?

A. W. Z pewnością nie. Jednak nie możemy wystawić ani „Tristana" ani „Parsifala" bez przygotowania. „Tannhäuser" wydaje mi się najlepszą szkołą zarówno stylu muzycznego, jak i dramaturgii Wagnerowskiej. Jest to bowiem dzieło Wagnera, w którym zostały skrystalizowane po raz pierwszy zasadnicze zręby dramatu muzycznego. Nad żadnym ze swych dzieł Wagner nie pracował tak długo jak nad „Tannhäuserem", opracowując kolejno 4 wersje (2 drezdeńskie — 1845, 1847; paryską — 1861 i wiedeńską — 1875). Nie mógł znaleźć ostatecznego rozwiązania sceny w grocie Wenus z I aktu i przedstawienia śmierci Elżbiety i Tannhäusera w III akcie. W roku 1861, kiedy już zdążył napisać „Tristana" i ponad połowę „Pierścienia Nibelunga" — został zmuszony przez dyrekcję Opery Paryskiej do wprowadzenia baletu (słynna scena Bachanalii). Odczuł wówczas potrzebę rozwinięcia harmoniki i wzbogacenia instrumentacji I sceny, a także rozbudowania i rozwinięcia partii Wenus, której postać — jak pisze w „Autobiografii" — właściwie zaledwie naszkicował. Teraz — bogatszy o doświadczenia „Tristana" — ogromnie wzbogacił i pogłębił muzycznie i psychologicznie jej charakter, a tym samym zaostrzył konflikt dramatyczny. Jasny, ostry dosyć sopran, zalecał odtąd zastępować miękkim, ciepłym, zmysłowym mezzo. Z pobudek natury dramaturgicznej zrezygnował z pompatycznego nieco, koncertowego zakończenia Uwertury — odrzucając Codę, zespolił Uwerturę z Bachanaliami. Z tych powodów — mimo kolosalnego utrudnienia natury wykonawczej (zwłaszcza w partii orkiestry) — zdecydowaliśmy się przyjąć wersję paryską, którą Wagner uważał za ostateczną, a którą dopiero w Wiedniu — w 1875 roku — mógł zrealizować bez przeszkód.

J. W. — (zwracając się do reżysera przedstawienia p. Otto Fritza) — Zdaje się, że Pan również uważa za celowe położenie głównego nacisku na akcenty humanistyczne i ogólnoludzkie w „Tannhäuserze"?

O. F. Oczywiście, z tym, że szczególnie interesujący jest dla mnie charakter samego Tannhäusera. Człowiek ten reaguje szybko, spontanicznie, jest porywczy, w osobliwy sposób jak gdyby pozbawiony pamięci — więzień chwili i afektu, który włada nim w danym momencie. Tannhäuser to drugi Holender tułacz — i na nim także ciąży przekleństwo, które może zeń zdjąć jedynie śmierć Elżbiety. „Weź, o, weź moje życie, nie nazywam go już moim!" I ponieważ został zbawiony, Tannhäuser może umrzeć. Suchy kij pielgrzymi, który obsypuje się kwieciem, jest w tym utworze tylko metaforą sceniczną. Jednakowoż śmierć w „Tannhäuserze" jest inna niż w „Holendrze tułaczu" — tutaj jest ona kresem zamętu i zaślepienia uczuć.

Miłość Tannhäusera do Elżbiety jest jakby rozdwojonym, od początku rozdartym uczuciem, napoły popędem i obsesją. i utajonym wspomnieniem o Wenus, napoły tęsknotą za wybawieniem przez świętą, którą jest dla niego Elżbieta i którą nieświadomie ma na myśli, kiedy odchodzi od Wenus ze słowami: „Mój ratunek to Maria!" Tannhäuser opuszcza Wenus, ponieważ nie może już dłużej znieść owej nie zmąconej niczym radości. Mimo to nie uda mu się uciec od Wenus: „Tej tęsknoty nie ostudziło jeszcze żadne serce"... Tannhäuser i Elżbieta giną na skutek tragicznych powikłań uczuciowych, ich miłość z góry jest skazana na zagładę.

A. W. Pewne znaczenie ma być może tutaj katolicki punkt widzenia na problem grzechu, pokuty i zbawienia?

O. F. Ja tego tak nie odczuwam. Tannhäuser zostaje przecież wybawiony nie przez pokutę, a przez ofiarę śmierci Elżbiety.

J. W. To tyle na temat motywacji psychologicznych. A rozwiązania czysto scenicznej natury?

O. F. W opracowanej dla Teatru Wielkiego inscenizacji nie zamierzam prezentować teatru abstrakcyjnego z jego geometrycznymi tendencjami, teatru metodycznego w koncepcji i jej realizacji czy też jakiegoś produktu wystylizowanego mitu. Średniowieczny romantyzm książki z barwnymi obrazkami nie był również czynnikiem inspirującym mnie, gdy zastanawiałem się na przykład nad koncepcją Turnieju śpiewaków.

Próbowałem tu stworzyć gorącą i pełną napięcia atmosferę (jak choćby na arenie sportowej), atmosferę, w której właśnie Tannhäuser i jego pięciu współzawodników produkują się przed żywo reagującą, lecz ograniczoną kliką „rycerzy i szlachty".

W teatrze operowym publiczność powinna odczuwać, że dużą rolę odgrywa tu fantazja — jeżeli nawet chwilami nie zauważa się tego. Dlatego tak istotną sprawą jest współdziałanie reżysera i scenografa. Teatr zawsze jest sztuką polegającą na najściślejszym porozumieniu współtwórców i harmonijnym zestrojeniu wszystkich elementów spektaklu. Bardzo się cieszę, że Teatrowi Wielkiemu udało się pozyskać współpracę p. Annelies Corrodi, która jest wybitną specjalistką (uznaną w Europie i Ameryce) w zakresie projekcji scenicznych. Jest to dla mnie niezwykle ważne — bowiem obraz sceniczny tu nie „istnie-

je" — tylko „staje się"! Inscenizacja nasza jest wynikiem poszukiwania, próbą nowej interpretacji.

J. W. Znaczenie obecnej premiery „Tannhäusera" jest zresztą tym większe, że ostatnia powojenna premiera wagnerowska na scenie warszawskiej („Lohengrin") odbyła się przed osiemnastu laty, a premiera „Tannhäusera" — jeśli się nie mylę — w ogóle w latach trzydziestych. Jest to zatem dla wielu warszawskich widzów ich pierwszy spektakl wagnerowski. A czy mamy szanse na coś więcej? Na przykład na całą „Tetralogię"?

A. W. Owszem. Już bowiem w marcu zespół Opery z Wiesbaden (NRF), który przyjedzie do nas z rewizytą, pokaże nam „Walkirię", a w ciągu najbliższych dwóch lat Opera Królewska ze Sztokholmu przywiezie nam całość „Pierścienia Nibelunga". Perspektywy wagnerowskie na scenie warszawskiej rysują się więc optymistycznie.

Rozmowę przeprowadził
JAN WEBER

Richard Wagner a Polska

Karol Musioł

Jedną z najwspanialszych kart w dziejach stosunków polsko-niemieckich w muzyce jest młodzieńcza twórczość Richarda Wagnera, świadcząca o jego żywym zainteresowaniu dla zmagań narodu polskiego w okresie powstania listopadowego. Polska stała się wówczas dla całej Europy symbolem walki z tyranią polityczną i uciskiem społecznym. W okresie tym także na terenie Niemiec powstaje ogromna ilość utworów literackich, muzycznych oraz dzieł z zakresu malarstwa i grafiki, opiewających czyny bohaterów polskich lub ubolewających nad upadkiem insurekcji. Wybitny polski znawca i zbieracz pieśni powstańczych Stanisław Leonhard uważa, że pod względem ich ilości i wartości artystycznej Niemcy przewyższają w poezji tego okresu wszystkie inne kraje; twierdzi ponadto ... *że liczba niemieckich pieśni i wierszy sławiących powstanie dorównuje ilości polskich pieśni z tych czasów.* Wśród twórców tych wierszy znajdujemy wiele nazwisk poetów wybitnych, jak Chamisso, Grillparzer, Platen, Lenau, Hebbel, Freiligrath i Uhland.

Poparcie dla sprawy polskiej ze strony niemieckich mas plebejskich i postępowego mieszczaństwa, dążących również do uzyskania zjednoczonej demokratycznej ojczyzny, wyraża najjaśniej słynna deklaracja z roku 1832 wygłoszona podczas uroczystości w Hambachu: ... *bez wolności Polski nie ma wolności Niemiec, bez wolności Polski nie ma trwałego pokoju, nie ma wyzwolenia dla wszystkich innych narodów europejskich. — Dlatego wezwijcie do walki o odrodzenie Polski! Jest to walka dobrych przeciwko złym zasadom, jest to walka za szlachetną sprawę całej ludzkości".*

Na tle takich nastrojów i tendencji politycznych wyrastają sympatie Wagnera dla walczącej Polski. Młody kompozytor, rozczarowany klęską rewolucji lipcowej oraz upadkiem rewolucji w Lipsku, przepojony w dalszym ciągu radykalnymi ideami społeczno-politycznymi, w roku 1830 przebywa w rodzinnym mieście śledząc z nową nadzieją przebieg insurekcji, jej zwycięstwa i klęski. Artysta daje wyraz swym ówczesnym nastrojom w autobiografii, gdzie czytamy: *Polska walka o*

Concert

zum

Besten der Polen.

Im Saale des Gewandhauses.

Mittwochs am 1. Januar 1832.

Erster Theil.

1. Ouverture zu Oberon, von Maria von Weber.
2. Arie von Beethoven, gesungen von Demoiselle Grabau.
3. Thema mit Variationen von Pixis, für zwei Fortepianos (neu), gespielt von Herrn Musikdirector Dorn und Herrn Bacc. Wendler.
4. Quartett aus *Mose in Egitto* mit Harfenbegleitung, von Rossini, gesungen von Madame Pirscher, Demoiselle Grabau, und den Herren Hering und Schleinitz.

Zweiter Theil.

1. Ouverture zur Vestalin, von Spontini.
2. Variationen und Polonaise für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Eichler.
3. Romanze aus dem alten Feldherrn, gesungen von Herrn Schuster.
4. Erstes Finale aus der Vestalin, von Spontini.

Eintrittskarten zu 16 Groschen sind bei Herrn Böhme (Bureau de Musique) bei Herrn Kistner-Probst, bei Herrn Concertaufwärter Winter, so wie Abends an der Casse zu haben.

Anfang um 6 Uhr.

Afisz programowy koncertu w lipskim Gewandhaus na rzecz uchodźców z Polski.

wolność przeciwko rosyjskiej przemocy wywoływała we mnie stale rosnący entuzjazm. Zwycięstwa odniesione przez Polaków w krótkim okresie czasu w miesiącu maju wprawiły mnie w zdumienie i w ekstazę: świat wydawał mi się cudem na nowo stworzonym. Natomiast wieść o bitwie pod Ostrołęką wywarła na mnie takie wrażenie, jakby na nowo nastąpił koniec świata...

O przebiegu „wojny polsko-rosyjskiej" informuje się młody Wagner w miejscowej *Leipziger Zeitung* i dowiaduje się w końcu o ostatecznej klęsce powstańców. — *Oblężenie i zdobycie Warszawy przeżyłem jak osobiste nieszczęście...* czytamy w autobiografii.

Po upadku insurekcji Lipsk był jednym z ważniejszych punktów zbornych uchodźców i głównym ośrodkiem agitacji dla sprawy polskiej. Także dla Wagnera przemarsz polskich powstańców stał się wielkim przeżyciem: *Nie do opisania było moje wzruszenie, gdy pierwsze kolumny emigrujących do Francji resztek polskiej armii przeszły przez Lipsk. Nie zapomnę nigdy wrażenia, jakie zrobił na mnie widok pierwszego oddziału tych nieszczęśliwych...* wspomina Wagner w latach późniejszych. Jeden z powstańców, hr. Wincenty Tyszkiewicz, wywarł szczególne wrażenie na młodym artyście, a wkrótce obaj stali się serdecznymi przyjaciółmi. Swój zachwyt nad oficerem polskim, jednym z przywódców powstania, wyraża Wagner także w cytowanej już autobiografii:

O ile wówczas opanowało mnie wielkie przygnębienie, to wkrótce jednak uległem niezwykłemu oczarowaniu, gdy w hallu lipskiego Gewandhausu, gdzie tego wieczoru wykonywano Symfonię c-moll Bethovena, mogłem z zainteresowaniem i entuzjazmem obserwować grupę heroicznych postaci, składającą się z najznakomitszych przywódców polskiego powstania. Szczególnie pociągała mnie nad wyraz silna postać i męska fizjonomia hrabiego Wincentego Tyszkiewicza, który łączył w sobie wytworną postawę z nieznaną mi dotąd pewnością i zrównoważeniem...

Osobiście poznał Wagner podziwianego przez siebie Tyszkiewicza w domu swego szwagra Fryderyka Brockhausa, który był przewodniczącym Polskiego Komitetu w Lipsku. Tyszkiewicz zaprosił młodego przyjaciela na uroczystość z okazji święta narodowego Trzeciego Maja. Wagner i jego szwagier byli jedynymi Niemcami obecnymi na tym spotkaniu, które miało przyczynić się do narodzin jednego z najpiękniejszych pomników czynu powstańczego. Przeżycia tej nocy utrwaliły się w pamięci kompozytora z niezwykłą wyrazistością, zważywszy iż autobiografię swą pisał już w wiele lat po wydarzeniach 1830 roku: *Był to niezapomniany, pełen wrażeń dzień. Wieczerza mężczyzn przerodziła się w biesiadę: zamówiona z miasta orkiestra dęta grała bez przerwy polskie pieśni ludowe, w których pod przewodnictwem Litwina Zana radośnie i ze smutkiem zarazem uczestniczyło całe towarzystwo. Szczególnie piękna pieśń o Trzecim Maju wywołała wstrząsający entuzjazm. Płacz i radosne okrzyki spotęgowały się do niebywałego tumultu, aż wreszcie poszczególne grupy spoczęły na trawie w ogrodzie, rozpraszając się w pary, w których rozmowach nieprzerwanie słowo „ojczyzna" było hasłem...* Sen owej nocy przekształcił się później w kompozycję orkiestrową w formie uwertury, pod tytułem *Polonia*. Dzieło to zostało jednak ukończone dopiero w roku 1836, podczas pobytu Wagnera w Berlinie. W kompozycji tej nie chodziło autorowi bynajmniej wyłącznie o utrwalenie w dźwiękach wrażeń i wspomnień owej pamiętnej nocy majowej, lecz o stworzenie jednoznacznej deklaracji politycznej. Uwerturę tę sam

określił jako ... *gatunek o zamierzonym oddziaływaniu na masy.*

Polonia należy oczywiście do niedojrzałych dzieł Wagnera i pod względem wartości artystycznej nie można jej porównywać z jego późniejszymi arcydziełami. Uwertura ta ma jednak kapitalne znaczenie jako dokument historyczny. Odzwierciedla on z jednej strony rozwój poglądów społeczno-politycznych młodego Wagnera, z drugiej strony zaś stanowi znakomity symbol angażowania się sztuki XIX wieku w polską walkę narodowo-wyzwoleńczą.

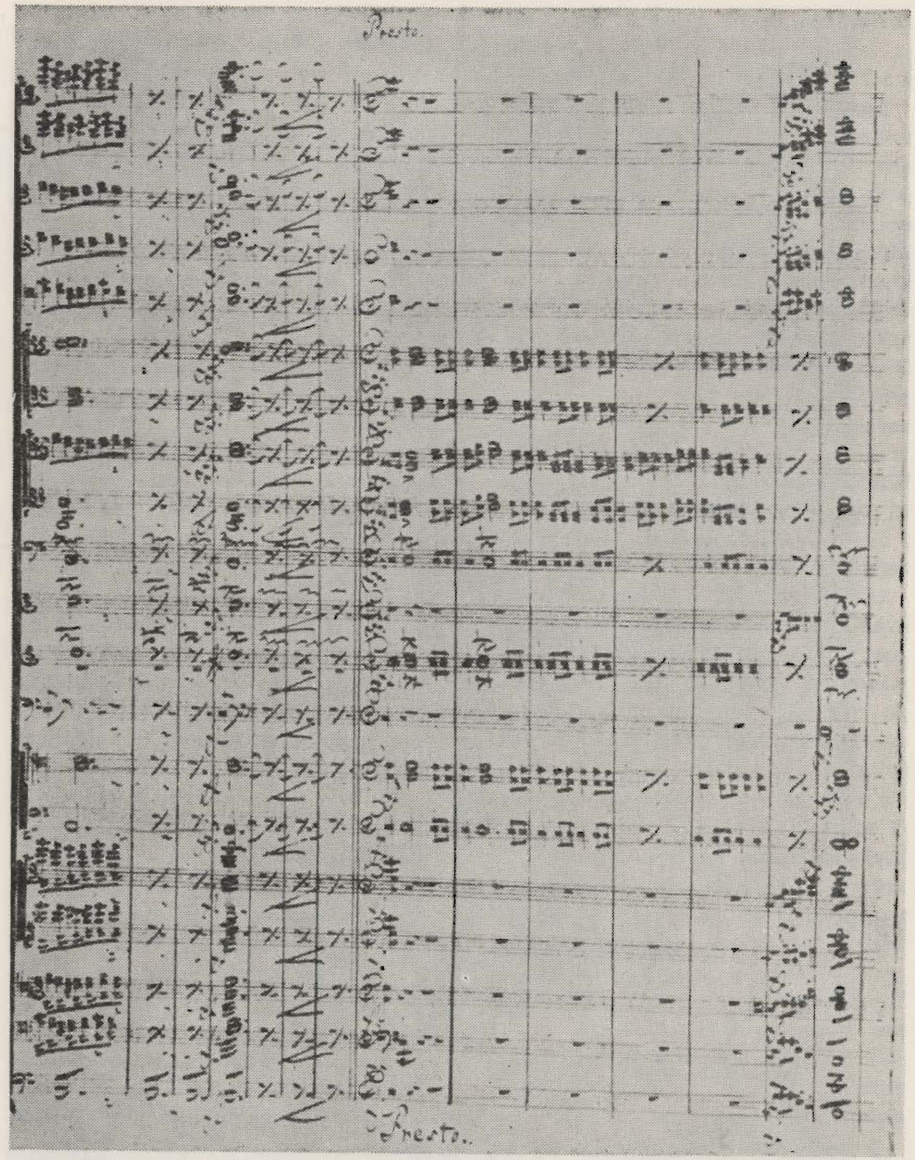
W dziele tym Wagner cytuje i przetwarza trzy znane polskie pieśni patriotyczne, szczególnie popularne w Europie w okresie po powstaniu listopadowym, a mianowicie: *Mazurek Trzeciego Maja* z roku 1830, *Mazurek Dąbrowskiego*, ówczesną Pieśń Legionów, oraz *Pieśń Litewską*, tzw. *Litwinkę: Wionął błogi wiatr na Lechitów ziemię*, której melodię napisał Karol Kurpiński. Uwertura *Polonia* nie jest jedynym dziełem Wagnera, które powstało dla uczczenia insurekcji. Już w roku 1831 ukazał się w nakładzie Breitkopfa i Härtla jego opus *2 Polonez D-dur* na cztery ręce, stanowiący dalszy dowód muzyczny żywego zainteresowania kompozytora wydarzeniami polskimi tego okresu.

Nie podjął się natomiast Wagner napisania muzyki do libretta pt. *Kościuszko*, które wyszło spod pióra jego przyjaciela, także entuzjastycznego polonofila, czołowego przedstawiciela *Młodej Europy*, Henryka Laubego. Ze względów estetycznych, a także artystycznych Wagner musiał odrzucić tę propozycję. Zapoznawszy się ze szczegółowym uzasadnieniem stanowiska kompozytora w jego autobiografii, nie możemy się temu dziwić, gdyż w owym czasie, w roku 1833, Wagner już miał własne, „instynktowne", choć jeszcze nie skrystalizowane, wyczucie dramatyczne. Laube natomiast domagał się napisania muzyki do tekstu, w którym chodziło *o złudzenie dotyczące charakteru dramatycznej akcji.*

Należy podkreślić z uznaniem, że w późniejszym swym życiu Wagner owego młodzieńczego entuzjazmu i uwielbienia dla walczącego o wolność narodu nie traktował ani lekceważąco, ani z przymrużeniem oka. Będąc już na szczycie sławy, pod koniec życia otrzymał z Opery Paryskiej uważaną przez długie lata za zaginioną partyturę *Polonii*. Razem z Józefem Rubinsteinem wykonał ją w Palermo w roku 1881 dla uczczenia urodzin żony Cosimy. Zachowała się także ciekawa depesza Wagnera do jego przyjaciela i mecenasa, króla bawarskiego Ludwika II, wysłana z okazji ostatniego wielkiego dzieła Wagnera *Parsifal*. Jest to czterowiersz trawestujący przetwarzaną także w *Polonii* polską pieśń patriotyczną *Witaj Majowa Jutrzenko*, rozpowszechnioną w XIX wieku w Niemczech jako *Polska pieśń majowa.*

Osobliwe echo lipskiego maja 1830 roku odnaleźć można w operze *Tannhäuser*. Chodzi tu o jeden z jej motywów głównych, a mianowicie o motyw syren i bachantek, który stanowiąc szczególny muzyczny wyraz zmysłowego napięcia, charakteryzuje erotyczny i ekstatyczny świat bogini miłości. W operze pełni on funkcję symbolu dla namiętnej, oszałamiającej atmosfery wzgórza Afrodyty. Motyw ten ukazuje się już w uwerturze, jest również cytowany w Bachanaliach oraz w dalszym przebiegu opery w różnych harmonicznych i rytmicznych wariantach. Przebieg melodyczny drugiego odcinka motywu pochodzi z uwertury *Polonia* i stanowi fragment tzw. *Litwinki*, przetworzonej także w tym utworze. Polskie pieśni patriotyczne poznał Wagner podczas uczty powstańców w atmosferze ekstazy i uniesienia. Mamy tu do czynienia z zapożyczeniem motywu, użytego w obu dziełach do charakterystyki podobnego nastroju.

Posiadamy także dowód pozytywnego stosunku Wagnera do powstania styczniowego. Znajduje się on w korespondencji artysty z roku 1863 ze znaną postępową intelektualistką Malwidą von Meysenbug. W jednym z listów autor uzasadnia swoją decyzję odbycia podróży do Rosji na zaproszenie Petersburskiego Towarzystwa Filharmonicznego. W liście tym czytamy m.in.: *Chciałbym Pani także zakomunikować i uspokoić ją, że codziennie czytam jakąś austriacką gazetę, że przy wiadomościach o powstaniu polskim każdorazowo się nimi przejmuję, i że w ogóle ciągle jeszcze popadam w liczne stare słabości... Boże! Czy Pani sądzi, że w Petersburgu żyje choć jeden wykształcony człowiek, którego zdarzenia w Polsce nie*



Fragment rękopisu uwertury *Polonia*.

przejmują grozą i który nie czuje w tej sprawie tak samo jak Pani i ja?...

Liczne są ślady oddziaływania twórczości Wagnera na muzykę polską. Pod koniec XIX i na początku XX wieku trudno znaleźć wybitniejszego polskiego kompozytora, który przeszedłby obojętnie obok gigantycznego dzieła Wagnera. Jak zresztą w całej pozostałej Europie, także i w Polsce artysta ten miał zarówno wyznawców i gorących wielbicieli, jak i namiętnych adwersarzy i wrogów. Sytuacja ta nie zmieniła się do dnia dzisiejszego. Wielowarstwowość i złożoność sztuki Wagnera wciąż wywołuje spory i daje preteksty do odmiennych interpretacji i syntez.

Oddziaływanie Wagnera na muzykę polską obserwować możemy już za życia kompozytora. Najwcześniej wpływom jego teorii ulega Stanisław Moniuszko, który w roku 1853 pisze do znanego teoretyka i krytyka Józefa Sikorskiego: *Co mówisz o Ryszardzie Wagnerze? O tym wielkim reformatorze a raczej zbawicielu naszej dramatycznej muzyki? Czy znasz jego trzytomową rozprawę:* Oper und Drama? *Powinieneś koniecznie to przeczytać i zdać sprawę o tym człowieku w* Bibliotece. *Niech pozostaną wśród nas ślady jasno widzącego w ogólnej pomroce, ślady mówię, gdyż skutki istnienia Wagnera od nas daleko!...*

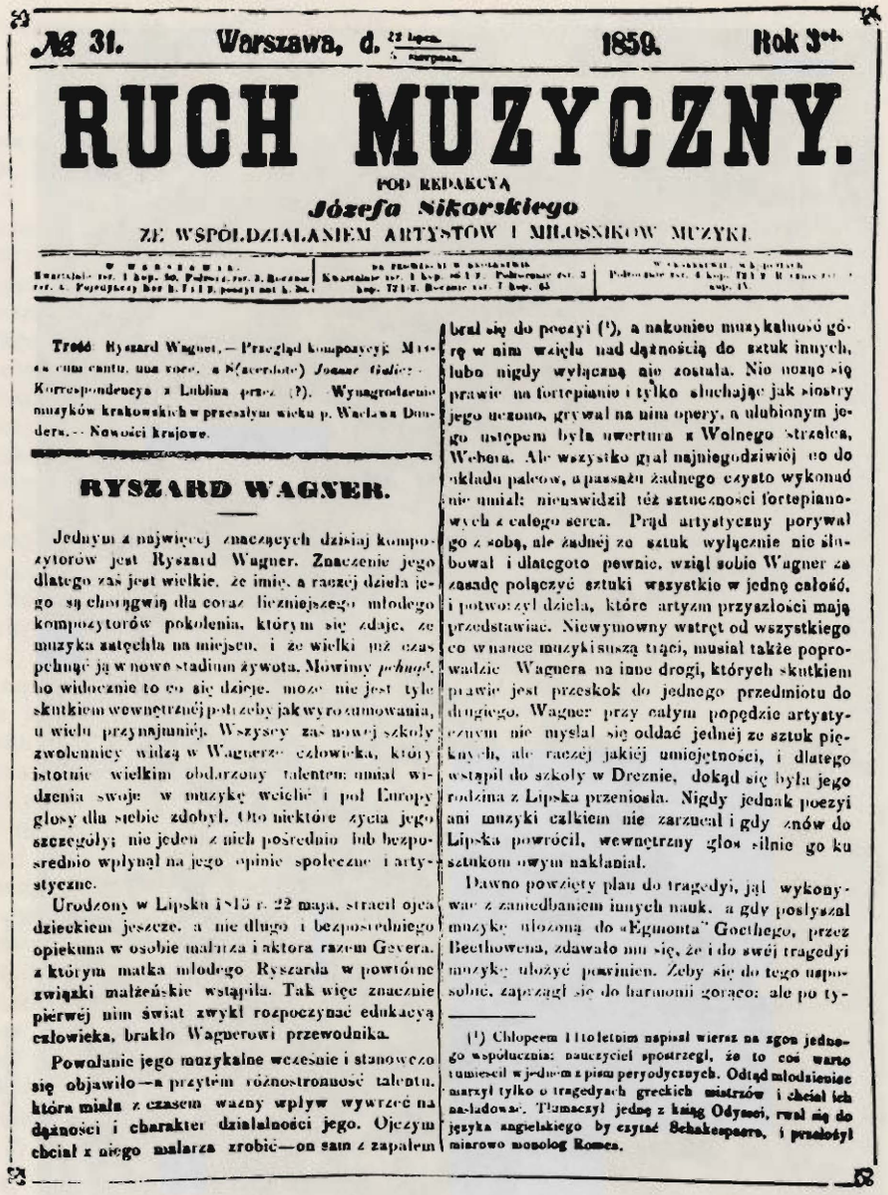
O bezpośrednim wpływie Wagnera na twórczość Moniuszki nie może jednak być mowy. Jedynie w strukturze *Parii*, w dramatycznej budowie jej scen, prowadzeniu recytatywu, modulacji oraz w niektórych elementach instrumentacji oddziaływanie twórcy *Lohengrina* wydaje się możliwe.

Władysław Żeleński, który początkowo wprawdzie zwrócił się zdecydowanie przeciwko „harmonii dysonansów", w swych dziełach scenicznych wykorzystał wiele zdobyczy autora *Tristana*. Dotyczy to zwłaszcza struktury melodycznej, chromatyki, techniki modulacyjnej i instrumentacyjnej *Konrada Wallenroda* oraz *Starej baśni*, w których kompozytor rezygnuje już także z tradycyjnej konstrukcji numerowej.

Również Zygmunt Noskowski początkowo ustosunkował się negatywnie do dzieła Wagnera, co wynikało m.in. z jego ówczesnej niechęci do opery w ogóle. Noskowski stworzył swój własny teoretyczny ideał dramatu muzycznego, operę symfoniczną, połączenie symfonii i kantaty. Na przełomie stulecia w poglądach kompozytora następuje wyraźna przemiana, związana zapewne z jego wizytą w Bayreuth, gdzie zapoznał się z wzorowymi przedstawieniami dramatów Wagnera. Wyraża się wówczas w *Kurierze Warszawskim* z roku 1904 o jego sztuce ze szczególnym entuzjazmem: *Żywo stanęły mi na myśli wspomnienia czasów ubiegłych, owe walki i niechęci, gdym wstępował na niewielkie wzgórze, na którym wznosi się „gmach przedstawień uroczystych"... W gmachu, do którego podążają tysiące wędrowców ze wszystkich stron świata, przemawia zrozumiałym dla każdego językiem — sztuka... Ona pochłania uwagę ogólną, dla niej wyłącznie, a nie dla czczej ciekawości zjeżdża się tłum wielbicieli piękna... Oto triumf najważniejszej idei Wagnera. Podczas długiego szeregu lat, walcząc z przeciwnościami, marzył on, aby sztuka stała się dla ludzkości nie rozrywką chwilową, lecz środkiem do wzniesienia ducha. Marzenia te spełniły się.*

Noskowski w niektórych swoich dziełach scenicznych, szczególnie w operach *Livia Quintilla* i *Zemsta* wprowadza za wzorem Wagnera motywy przewodnie. Techniką tą posługuje się także rówieśnik Noskowskiego Henryk Jarecki, m.in. w operze *Powrót taty*, wykorzystując tu również inne elementy dramatu wagnerowskiego, zwłaszcza w za-

K. Malankiewicz. Powitanie powstańców polskich w Lipsku.



№ 31. Warszawa, d. 23 lipca. 1859. Rok 3-ci.

RUCH MUZYCZNY.

POD REDAKCYĄ

Józefa Sikorskiego

ZE WSPÓŁDZIAŁANIEM ARTYSTÓW I MIŁOŚNIKÓW MUZYKI.

W Warszawie. Kwartalnie: rsr. 1 kop. 50. Półrocznie: rsr. 3. Rocznie: rsr. 6. Pojedyńczy Nr 15 k. Z pocztą: kwartalnie rsr. 1 kop. 80. Półrocznie rsr. 3. Rocznie rsr. 7 kop. 65. W Królestwie i zagranicą. Kwartalnie rsr. 1 kop. 80. Półrocznie rsr. 3. Rocznie rsr. 7 kop. 65. W Cesarstwie na pocztach. Półrocznie rsr. 3 kop. 75. Rocznie rsr. 7 kop. 50.

Treść. Ryszard Wagner. — Przegląd kompozycyj. Miserere cum cantu, una voce, a X(acerdote) Josaue Gelicz. — Korrespondencya z Lublina przez (?). Wynagrodzenie muzyków krakowskich w przeszłym wieku p. Wacława Dundera. — Nowości krajowe.

RYSZARD WAGNER.

Jednym z najwięcej znaczących dzisiaj kompozytorów jest Ryszard Wagner. Znaczenie jego dlatego zaś jest wielkie, że imię, a raczej dzieła jego są chorągwią dla coraz liczniejszego młodego kompozytorów pokolenia, którym się zdaje, że muzyka zatęchła na miejscu, i że wielki już czas pchnąć ją w nowe stadium żywota. Mówimy *pchnąć*, bo widocznie to co się dzieje, może nie jest tylko skutkiem wewnętrznej potrzeby jak wyrozumowania, u wielu przynajmniej. Wszyscy zaś nowej szkoły zwolennicy widzą w Wagnerze człowieka, który istotnie wielkim obdarzony talentem umiał widzenia swoje w muzykę wcielić i pod Europy głosy dla siebie zdobył. Oto niektóre życia jego szczegóły; nie jeden z nich pośrednio lub bezpośrednio wpłynął na jego opinie społeczne i artystyczne.

Urodzony w Lipsku 1813 r. 22 maja, stracił ojca dzieckiem jeszcze, a nie długo i bezpośredniego opiekuna w osobie malarza i aktora razem Gevera, z którym matka młodego Ryszarda w powtórne związki małżeńskie wstąpiła. Tak więc znacznie pierwej nim świat zwykł rozpoczynać edukacyą człowieka, brakło Wagnerowi przewodnika.

Powołanie jego muzykalne wcześnie i stanowczo się objawiło — a przytém różnostronność talentu, która miała z czasem ważny wpływ wywrzeć na dążności i charakter działalności jego. Ojczym chciał z niego malarza zrobić — on sam z zapałem brał się do poezyi (1), a nakoniec muzykalność górę w nim wzięła nad dążnością do sztuk innych, lubo nigdy wyłączną nie została. Nie można się prawie na fortepianie i tylko słuchając jak siostry jego nieźle grywał na nim opery, a ulubionym jego ustępem była uwertura z Wolnego strzelca, Webera. Ale wszystko grał najniegodziwiej co do układu palców, a passażu żadnego czysto wykonać nie umiał: nienawidził też sztuczności fortepianowych z całego serca. Prąd artystyczny porywał go z sobą, ale żadnej ze sztuk wyłącznie nie ślubował i dlatego to pewnie, wziął sobie Wagner za zasadę połączyć sztuki wszystkie w jednę całość, i potworzył dzieła, które artyzm przyszłości mają przedstawiać. Niewymowny wstręt od wszystkiego co w nuance muzyki suszą trąci, musiał także poprowadzić Wagnera na inne drogi, których skutkiem prawie jest przeskok do jednego przedmiotu do drugiego. Wagner przy całym popędzie artystycznym nie myślał się oddać jednej ze sztuk pięknych, ale raczej jakiéj umiejętności, i dlatego wstąpił do szkoły w Dreznie, dokąd się była jego rodzina z Lipska przeniosła. Nigdy jednak poezyi ani muzyki całkiem nie zarzucał i gdy znów do Lipska powrócił, wewnętrzny głos silnie go ku sztukom owym nakłaniał.

Dawno powzięty plan do tragedyi, jął wykonywać z zaniedbaniem innych nauk, a gdy posłyszał muzykę ułożoną do «Egmonta» Goethego, przez Beethowena, zdawało mu się, że i do swéj tragedyi muzykę ułożyć powinien. Żeby się do tego usposobić, zapragnął się do harmonii gorąco; ale po ty-

(1) Chłopcem 11-letnim napisał wiersz na zgon jednego współucznia: nauczyciel spostrzegł, że to coś warto i umieścił w jednem z pism peryodycznych. Odtąd młodzieniec marzył tylko o tragedyach greckich mistrzów i chciał ich naśladować. Tłumaczył jednę z ksiąg Odyssei, rwał się do języka angielskiego by czytać Schakespeara, i przełożył miarowo monolog Romea.

Początek pierwszej biografii Wagnera w języku polskim pióra Józefa Sikorskiego.

kresie stylu dramatycznego recytatywu oraz funkcji orkiestry.

Oddziaływaniom Wagnera ulegał także sławny Jan Ignacy Paderewski w swym jedynym dziele scenicznym *Manru*, stanowiącym próbę połączenia opery polskiej ze zdobyczami dramatu muzycznego.

Zdecydowanym epigonem Wagnera okazał się Felicjan Szopski w swojej wykonanej po raz pierwszy w roku 1902 operze *Lilje* według znanej ballady Mickiewicza. Szopski konsekwentnie i świadomie stara się iść śladami wskazań reformatora z Bayreuth.

Intensywne oddziaływanie Wagnera, szczególnie w zakresie malarstwa dźwiękowego, ujawnia się wyraźnie w *Symfonii d-moll* Zygmunta Stojowskiego. To samo dotyczy jednej symfonii Juliusza Wertheima, zaliczanego w historii muzyki polskiej raczej do epigonów Brahmsa. Natomiast twórca *Legendy Bałtyku* podjął próbę połączenia stylu oratoryjnego ze stylem wagnerowskim. To dążenie Nowowiejskiego staje się szczególnie intesywne w fantazji orkiestrowej *Pergolesi*, w uwerturach do *Swatów polskich* i *Konrada Wallenroda*, a także w znanym oratorium *Quo vadis* z 1907 roku.

Jako zdecydowani epigoni Wagnera weszli do historii muzyki polskiej Jerzy Gablenz, Stanisław Kazuro, Adam Dołżycki i Piotr Rytel.

O wiele bardziej złożony okazuje się natomiast stosunek przedstawicieli *Młodej Polski* do twórczości Wagnera. Rzadko mamy u nich do czynienia z naśladownictwem lub czystą reminiscencją. Wagneryzmy w utworach tych kompozytorów wynikają raczej z ich duchowych i muzycznych zmagań z dziełem wielkiego neoromantyka. Szczególnie wyraźne oddziaływanie Wagnera odbija się w twórczości Mieczysława Karłowicza, najmłodszego reprezentanta *Młodej Polski*. Symfonik Karłowicz nigdy nie zachwycał się operą jako gatunkiem, toteż jego uwielbienie dla Wagnera miało podłoże czysto muzyczne. Melodyczne, harmoniczne i orkiestracyjne wpływy Wagnera odnajdujemy m.in. we wstępie do dramatu *Biała gołąbka*, w poemacie symfonicznym *Odwieczne pieśni* i w *Pieśni o wszechbycie*. Do najbardziej ulubionych dzieł Karłowicza należał *Tristan*. Fragment z *Notatek podróżnych* z roku 1905 wydaje się szczególnym tego wyrazem: *Niech mi wolno będzie postawić na pierwszym miejscu Wagnerowskiego* Tristana i Izoldę — *to najgłębsze i najpiękniejsze bodaj z dzieł genialnego twórcy, a przy tym jeden z najdumniejszych wzlotów ducha ludzkiego do tych wyżyn sztuki, które, iskrząc się śniegiem swych szczytów w słońcu nadchmurnym, pozwalają nam odczuć oddech wszechbytu...*

W twórczości Ludomira Różyckiego, kompozytora operowego *par excellence*, spotykamy się z pierwszym wybitnym polskim dramatem zrealizowanym częściowo według założeń niemieckiego reformatora. Dziełem tym jest *Bolesław Śmiały*, opera wykonana po raz pierwszy w 1909 roku we Lwowie. Różycki technikę motywów przewodnich podporządkowuje symbolicznej strukturze swego dramatu oraz charakterystyce jego postaci. Orkiestra w dziele tym wykracza daleko poza funkcję towarzyszącą, ilustrując częściowo wydarzenia na scenie.

Wyjątkowo skomplikowany i dwuznaczny był stosunek Karola Szymanowskiego do dzieła Wagnera. W młodości swej uległ on fascynacji nowym światem muzyki Wagnera, jak zresztą wszyscy przedstawiciele *Młodej Polski*. W kolejnych okresach twórczości kompozytor starał się jednak wyzwolić z kręgu oddziaływań tej sztuki, dążąc do własnego, oryginalnego języka muzycznego. Mimo wielu cierpkich słów w pismach i w korespondencji Szymanowskiego pod adresem estetyki i muzyki Wagnera, polski kompozytor zachował jednak ogromne uwielbienie, coś w rodzaju płomiennej młodzieńczej miłości do *Tristana i Izoldy*. Jeszcze w obliczu śmierci słuchał on z wielkim wzruszeniem *Śmierci Izoldy*, którą uważał za najpiękniejszą muzykę na świecie.

Artyści polscy odegrali także wybitną rolę w historii odtwórstwa dzieł Wagnera. Jeszcze zanim pierwsze opery Wagnera doczekały się wykonania na ziemiach polskich, wielu śpiewaków naszych uczestniczyło w przedstawieniach wagnerowskich za granicą. Jednym z nich był Mieczysław Kamiński (1833—

Richard Wagner
königl. Kapellmeister und politischer Flüchtling aus Dresden.

Im Nr. 140 der „Leipziger Zeitung" vom 20. Mai [illegible] folgenden Original-

Steckbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Capellmeister

Richard Wagner von hier

ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle in Verhaft zu nehmen und davon uns schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, den 16. Juni 1849.

Die Stadt Polizei Deputation
von Oppell.

Wagner ist 37—38 Jahre alt, mittler Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

List gończy, którym poszukiwano uciekiniera politycznego Wagnera.

1896), odtwórca partii tenorowych w operach wielkiego kompozytora na scenach niemieckich i austriackich.

Pierwszym polskim śpiewakiem wagnerowskim o znaczeniu międzynarodowym był sławny Jan Reszke (1849—1925), który w roku 1898 po występach w Bayreuth został uznany za najlepszego aktualnie interpretatora Zygmunta, Zygfryda, Tristana, a także Waltera ze *Śpiewaków norymberskich*. Natomiast brata słynnego Jana, Edwarda Reszke (1853—1917), krytyka uważała za jednego z najznakomitszych wykonawców partii basowych w operach i dramatach Wagnera. Bracia Reszke należeli do tych nielicznych śpiewaków europejskich, którzy wcześnie pojęli znaczenie i istotę sztuki tego kompozytora, poświęcili się jej niemal całkowicie, przyczyniając się zarazem do rozpowszechniania dzieł wielkiego romantyka w Europie zachodniej i w Stanach Zjednoczonych.

Sławę wybitnego śpiewaka wagnerowskiego zdobył także za granicą Aleksander Bandrowski (1860—1913), który przez szereg lat działał jako pierwszy tenor we Frankfurcie nad Menem. Podobnie jak Jan Reszke, także Bandrowski zajmował się intensywnie teorią śpiewu i dramatu wagnerowskiego. Do polskich wykonawców wagnerowskich o sławie światowej należy również zaliczyć Józefa Manna (1879—1921). Śpiewak ten zabłysnął m.in. jako Lohengrin oraz Tristan w cesarskich Operach w Wiedniu i w Berlinie.

Wielkim triumfem polskiej wokalistyki zakończyło się tournée artystyczne po Niemczech Stanisława Gruszczyńskiego (1891—1959), wieloletniego wybitnego tenora Opery Warszawskiej, który po mistrzowsku odtwarzał partie z dzieł Wagnera. W gronie znakomitych śpiewaków wagnerowskich nie może też zabraknąć nazwiska Ignacego Dygasa (1881—1947), zdobywającego laury w wielu teatrach europejskich. Kroniki operowe podkreślają szczególnie jego niezapomnianą warszawską kreację Tristana.

Również wśród śpiewaczek polskich znalazło się kilka wybitnych wykonawczyń partii wagnerowskich, jak Helena Zboińska-Ruszkowska, Janina Karolewicz-Waydowa i Wanda Wermińska. W działalności artystycznej Janiny Korolewicz-Waydowej dzieła Wagnera zajmowały miejsce wyjątkowe. Była ona nie tylko niezrównaną odtwórczynią postaci wagnerowskich, lecz doprowadziła m.in. do wystawienia *Holendra tułacza* na scenie Opery Warszawskiej. W swoich wspomnieniach wyraża się ona z wielkim entuzjazmem o sztuce Wagnera i o partiach wokalnych w jego dziełach.

Do popularyzacji Wagnera przyczyniło się także wyjątkowo bogate piśmiennictwo w języku polskim dotyczące życia i twórczości wielkiego kompozytora. Z punktu widzenia statystyki bibliograficznej żadnemu z europejskich muzyków literatura polska nie poświęciła dotąd tak dużej ilości prac naukowych i publicystycznych. Jeszcze za życia artysty, w roku 1859 ukazała się na łamach *Ruchu Muzycznego* jego pierwsza biografia w języku polskim pióra Józefa Sikorskiego. Spośród wszystkich polskich prac o Wagnerze, jednej należy się szczególne wyróżnienie, gdyż jest ona niewątpliwie jedną z najlepszych monografii o niemieckim kompozytorze w literaturze światowej. Chodzi tu oczywiście o znakomitą książkę Zdzisława Jachimeckiego z 1911 roku, wydaną po raz drugi w roku 1958. Jachimecki, wybitny znawca twórczości Wagnera, świadomy jego znaczenia dla rozwoju sztuki europejskiej, a także dla polskiej kultury muzycznej, kończy swą monografię opisem grobu Wagnera. Zakończenie to wyraża wspaniały hołd muzykologa polskiego dla sztuki wielkiego artysty: *Na olbrzymiej płycie marmurowej, osłaniającej*

niski grób, nie ma żadnego napisu, nawet imienia i nazwiska nie wyryto na niej: Widnieje ono na wieczyście żywych dziełach, widnieje słonecznym blaskiem jednego z najpotężniejszych, najśmielszych i najwszechstronniejszych geniuszów, jakie przyświecały ludzkości na drodze jej kulturalnego rozwoju.

Karol Musioł

Wagnerowskie tradycje w Warszawie

Józef Kański

W żadnym bodaj z krajów słowiańskich dzieła Richarda Wagnera nie cieszyły się tak ogromnym powodzeniem, a twórczości jego nie otaczał tak niezwykły kult, jak to swojego czasu miało miejsce w Polsce. Obszerne muzykologiczne studium możnaby poświęcić choćby problemowi wpływu Wagnerowskiej ideologii artystycznej na twórczość polskich kompozytorów. Nic tedy dziwnego, że ma Polska bardzo piękne tradycje także w dziedzinie wykonywania dzieł mistrza z Bayreuth — zwłaszcza iż pod koniec ubiegłego i w pierwszej ćwierci bieżącego stulecia nasz kraj wydał całą plejadę operowych śpiewaków najwyższej zaiste klasy, którzy też stali się wspaniałymi interpretatorami wagnerowskich partii, trwale zapisując swe nazwiska na kartach historii operowego teatru i muzycznego dramatu.

Pierwsza prezentacja muzyki Wagnera przed polską publicznością dokonała się jeszcze w sześćdziesiątych latach ubiegłego stulecia. Działała naówczas w Warszawie bardzo dobra orkiestra pod dyrekcją utalentowanego kapelmistrza Beniamina Bilsego, dająca latem popularne koncerty na otwartym powietrzu. Otóż na jednym z tych koncertów, będących wielką atrakcją dla licznych warszawskich melomanów, ośmielił się Bilse poprowadzić — ni mniej ni więcej, tylko uwerturę do *Tannhäusera*. Publiczność była oczywiście zaszokowana śmiałym nowatorstwem nieznanego jej dotąd twórcy, ale np. Stanisław Moniuszko z entuzjazmem wyrażał się o *wspaniałych pomysłach muzycznych i imponującej orkiestracji tego dzieła*.

Upłynęło jednak jeszcze kilkanaście lat, zanim Warszawa ujrzała jedno z Wagnerowskich arcydzieł, zrealizowane w pełnym kształcie na scenie operowej.

Oto 19 lipca 1879 roku 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 Cieślewiczem w roli tytułowej oraz ze znakomitą wieloletnią primadonną stołecznej opery

Bronisławą Dowiakowską w roli Elzy. Przyjęcie było niezwykle gorące i od tej pory stał się *Lohengrin* nieomal jedną z żelaznych pozycji repertuaru Opery Warszawskiej. Na przestrzeni od roku 1879 do 1958 grano go w sumie 248 razy, w głównych zaś partiach błyszczeli na warszawskiej scenie artyści tak wybitni, jak cieszący się sławą największego tenora swojej epoki Jan Reszke i jego brat Edward, jak Salomea Kruszelnicka, Ignacy Dygas, Józef Mann, Stanisław Gruszczyński, Adam Didur i wielu innych.

Nie brakło także 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* w teatrze operowym we Lwowie. Tamże jeszcze wcześniej, bo we wrześniu 1863 r., zaprezentowano *Tannhäusera* (zresztą tylko jeden raz — za to w języku oryginału). Tam także w 1902 roku, za rzutkiej dyrekcji Ludwika Hellera, odbyła się pierwsza polska premiera *Holendra tułacza* i tam w latach 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 Wagnera przodowała oczywiście Warszawa, rozporządzająca 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 ojczyzny kompozytora) zjeżdżali wielbiciele Wagnerowskiej sztuki, by je oglądać i podziwiać kreacje Gruszczyńskiego, Dygasa czy Zboińskiej-Ruszkowskiej. Jeszcze w ubiegłym stuleciu — w roku 1883 — wystawiono w Warszawie *Tannhäusera*. Opera ta była później reżyserowana przez Chodakowskiego — 1901, Lewickiego — 1913, Kawalskiego — 1918, Popławskiego — 1923 i Zaleskiego — 1936. Ogółem osiągnęła na scenie warszawskiej 103 przedstawienia. Rok 1903 przynosi premierę *Walkirii* pod batutą Vittoria Podestiego. W maju 1908 roku wchodzi na warszawską scenę *Latający Holender*, a w październiku tego samego roku *Śpiewacy norymberscy*. 24 stycznia 1921 roku wydarzeniem artystycznym wielkiej miary staje się premiera *Tristana i Izoldy* pod mistrzowską batutą Emila Młynarskiego, z wspaniałymi kreacjami Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej i Ignacego Dygasa w partiach tytułowych. W styczniu 1925 roku wystawia Młynarski *Zygfryda*, w którym rolę tytułową kreował Marceli Sowilski, a rolę Brunhildy — znowu Zboińska-Ruszkowska, chyba jedna z największych wagnerowskich śpiewaczek w pierwszej ćwierci XX wieku. Kulminacyjnym wreszcie artystycznym osiągnięciem Opery Warszawskiej za dyrekcji Młynarskiego stała się 27 marca 1927 roku uwieńczona triumfalnym sukcesem premiera *Parsifala*, którego obszerne fragmenty już w roku 1916 wykonano na estradzie Filharmonii Warszawskiej z gościnnie występującymi wielkiej miary śpiewakami — Schmedesem i Kaschmanem. Dyrygował tym gigantycznym dziełem oczywiście sam Młynarski, od którego po czternastu przedstawieniach przejął batutę Piotr Stermich-Valcrociata, a następnie Walerian Bierdiajew. Natchnionym odtwórcą roli tytułowej był fenomenalny śpiewak i aktor zarazem — Stanisław Gruszczyński.

Ostatnim dziełem Wagnera, jakie wystawiono w Warszawie przed wojną, jeszcze za dyrekcji Młynarskiego, był *Zmierzch bogów* (premiera 9 marca 1929 r.) z Ignacym Dygasem w roli Zygfryda. 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 znalazły się od razu w pierwszych dwóch sezonach także opery Wagnerowskie *Walkiria* i *Latający Holender*. W 1927 roku ówczesny dyrektor Opery Poznańskiej Piotr Stermich wystawia *Zygfryda*, a w 1938 r. Zygmunt Latoszewski wznawia *Holendra*.

Po drugiej wojnie światowej dzieła Richarda Wagnera zupełnie nieomal znikły z warszawskiej sceny operowej. Na scenie Opery Warszawskiej oglądano jedynie *Lohengrina*, wystawionego 25 lutego 1956 r. pod kierownictwem muzycznym Mieczysława Mierzejewskiego, w reżyserii Wiktora Bregý i oprawie scenograficznej Stanisława Jarockiego. Pamiętnym też wydarzeniem stał się jedyny spektakl *Tristana i Izoldy*, który zawdzięczaliśmy gościnnym występom Niemieckiej Opery Państwowej z Berlina (NRD) w roku 1967. Przyznać trzeba, że bardzo to niewiele w porównaniu z wspaniałymi tradycjami lat dawniejszych...

Józef Kański

Aleksander Bandrowski w roli Tannhäusera. Teatr Wielki w Warszawie (1899)

Salomea Kruszelnicka w partii Elizy w *Lohengrinie*.

Władysław Floriański w roli Tannhäusera. Narodni Divadlo-Praha.

Ignacy Dygas w roli Lohengrina. Teatr Wielki w Warszawie (1912).

Józef Mann w roli Tannhäusera. Berlin.

Stanisław Gruszczyński w roli Lohengrina. Teatr Wielki w Warszawie (1917).

Jan Reszke w roli Zygfryda. Metropolitan Opera-Nowy Jork.

TEATR WIELKI

OPERA MIEJSKA. Dyrektor **EMIL MŁYNARSKI.**

Piątek, dnia 26 października 1923 r.

TANNHAUSER

Opera w 3 [illegible] aktach. Słowa i muzyka RYSZARDA WAGNERA

Herman, Landgraf Turyngii	Zygmunt Mossoczy
Tannhauser	Ignacy Dygas
Wolfram z Eschinbach	Franciszek Fressel
Walter z Vogelweide	Adam Dobosz
Biterolf	Aleksander Michałowski
Henryk Schreiber	Stanisław Kowalski
Reinmar z Zweter	[illegible]
Elżbieta, siostrzenica Landgrafa	H. Zbrujska Ruszkowska
Venus	Adelina Czapska
Młody pasterz	Tola Mankiewiczówna
czterej paziowie: członkowie chóru	Pagowska, Kosiewicz, Wolska, Łukomska

Gracje: Jałowiecka Kaz. Kamińska Kaniewska

Dziewice: Kaciubińska Staszewska Połaczniówna [illegible] Wilamowska Szatkowska, Karłowska, Piekutowska

Bachantki. Hryniewiczówna Sochowska [illegible] Szczucka Zalęczyńska [illegible]szewska, Runowiecka

Młodzieńcy: Szer. Cywiński, Skrzypkowski [illegible] Jakubowski Domański Dobiecki

Satyrzy: Kostecki Dudrowski [illegible] Zmarzlik

Turyngscy hrabiowie [illegible] bachantki

Rzecz dzieje się w 1-szym akcie w [illegible] Wartburgu

Akt 2 gi w Wartburgu. Akt [illegible] w początku XIII stulecia

Kapelmistrz **Artur Rodziński.** Reżyser **Adolf Popławski.**

Główny [illegible] **Wincenty Drabik.**

Loża parterowa	[illegible]	Stalle [illegible] 2 środek	Mk 400000
Loża 1 piętra na 4 osoby	[illegible]	w [illegible] rzędzie boczne	350000
Loża 1 piętra na 6 osób z gabinetem	[illegible]	[illegible] rzędzie	550000
Loża 1 piętra z gabinetem	[illegible]	[illegible] rzędzie	450000
Loża 1 piętra wpr. sceny	[illegible]	[illegible] rzędach	350000
Loża 2 piętra na 4 osoby	[illegible]	Balkon [illegible] rzędzie	450000
Loża 2 piętra na 6 osób	[illegible]	[illegible] rzędach	350000
Loża 3 piętra na 8 osób	[illegible]	w 4 rzędzie	250000
Krzesła w 1, 2 i 3 rzędach	[illegible]	Galerja 1 piętra w 1 rzędzie	300000
w 4 i 5 rzędach	[illegible]	[illegible] 4 rzędach	250000
w 6 i 7 rzędach	650000	w 2 rzędzie bocznym	150000
w 8 i 9 rzędach	620000	w 3	100000
w 10 i 11 rzędach	550000	w 4	80000
w 12 i 13 rzędach	450000	w 1	200000
w 14 i 15 rzędach	400000	w 2 i 4 rzęd. wpr. sceny	[illegible]
Stalle w 1 rzędzie środek	[illegible]	w 2 rzędzie bocznym	60000

Za bilety kupione w Kasie Zamówień [illegible]

Bilety nabywać można w Kasie Teatru Wielkiego od godz. 10-ej z rana do 4-ej po poł. (W niedziele i święta do [illegible] od 6-ej do 8-ej wiecz.

Bilety nabywać można w Kasie Zamówień (w gmachu Teatru Wielkiego) od godz. 10-ej z rana do 5-ej po poł., zaś w niedziele i święta od 10-ej do 2-ej.

W KASIE ZAMAWIAŃ NABYWAĆ MOŻNA BILETY NA OBOK WYMIENIONE PRZEDSTAWIENIA

Sobota	**Żydówka** opera Halevy'ego. [illegible]
Niedziela	**Halka** opera Moniuszki. wieczorem **Pan Twardowski** balet [illegible]
Poniedziałek	**Tanhauser** opera Wagnera [illegible]

Początek o godz. 8-ej, koniec o 11-ej w.

Z chwilą rozpoczęcia widowiska nikt ze spóźniających się nie będzie wpuszczony na salę.

DRUKARNIA P. SYREWICZA i S-ki, SENATORSKA 28 30 [illegible]

Edward Reszke w roli Wotana w *Walkirii*.

Helena Zboińska-Ruszkowska w roli Brunhildy w *Walkirii*.
Teatr Wielki w Warszawie (1920).

Franciszek Freszel w roli Alberyka w *Zygfrydzie*. Teatr Wielki w Warszawie (1925).

Wanda Wermińska w roli Elżbiety w *Tannhäuserze*.

Jerzy Czaplicki w roli Wolframa von Eschenbach w *Tannhäuserze*.

Lohengrin w Operze Warszawskiej. Jerzy Kobza-Orlowski (Lohengrin), Maria Foltyn (Elza). Rok 1956.

Wacław Domieniecki w roli Lohengrina. Opera Warszawska (1956)

Teatr Wagnera

Karol Stromenger

Sztuka moja wywodzi się z thespisowego wozu, z teatru Shakespeare'a. Słowa te powiedział Wagner w mowie bankietowej w przededniu premiery swego ostatniego dzieła scenicznego *Parsifala*. Wyznanie to często powtarzał w swych pismach. Nie doszedł do teatru drogą literatury, nie przeszedł do niego — jak Mozart — od strony muzyki. Rozpoczął od teatru i pozostał w nim, z teatru brał impuls twórczy, dla teatru stał się muzykiem, poetą, reżyserem, dyrygentem, ku teatrowi skierowana była cała jego sztuka i całe życie artystyczne. Poezja i muzyka, religia i polityka, filozofia i historiozofia są tematami jego rozpraw teoretycznych, ale cały ten obszar jego zainteresowań, oczytania i wiedzy przeznaczony jest wyłącznie na użytek sztuki teatru. To pojmowanie teatru było wysokie, dalekosiężne, obejmowało przejawy życia i obrazy świata — jedynie jako materiał i temat teatralny. W swej koncepcji teatru zawarł Wagner wszystkie siły twórcze, w nim zjednoczył wszystkie porywy idealizmu, w nim zebrał cały plon swej sztuki.

Życie swe nagiął Wagner całkowicie do swych postulatów twórczych... Z perspektywy ostatnich lat widziane życie Wagnera jest arcydziełem konsekwencji, arcydziełem powiązanych wątków i spełnionych nakazów sztuki, jest postępowaniem wzwyż bez załamań, bez wahań, dojrzewaniem i zakwitaniem według własnych praw rozwojowych, zwalczaniem oporów o własnych siłach. Elita oddanych mu artystów, przyjaciół, król-protektor, nie odgrywają w życiu Wagnera roli *szczęśliwych okoliczności.* Są oni tknięci magią jego sztuki, czują się jej apostołami. W nim widzą umysł najszerszy i najgłębszy, czują impet jego osobowości, wierzą w objawienie. Sceptycy i rozczarowani podpatrują jednak prędko słabe strony tej jego sztuki, która wydaje się podejrzana: *przecie to tylko teatr* — mówią. Sztuka Wagnera jest więc dla nich tylko *aktorstwem,* co prawda aktorstwem wielkiej miary. Jest *nieszczera, robiona* jest systemem efektów, nie wychodzi poza ani nie wznosi się ponad teatr, *nie idzie z gwiazd...*

W pięćdziesiąt z górą lat po śmierci Wagnera, kiedy jego gloryfikacje i zwalczania wyszły z okresu namiętnego a poprzez ocean zjawisk i obfitość przedmiotu zarysowały się perspektywy widzenia rzeczowego, widzimy w dziele Wagnera wielki fenomen sztuki, ostatni teatr światowego znaczenia na miarę wielkości antycznej. Zarazem widzimy jedyne zjawisko: teatru monumentalnego o nastawieniu — teatrocentrycznym! W teatrze Wagnera zbiegają się wszystkie składniki nie tylko w znaczeniu współdziałania; zachodzi między nimi gra funkcji zamiennych: muzyka staje się akcją sceniczną, postacie uwidocznione są muzyczną treścią, zachodzą intrygujące utożsamienia, zrosty wrażeń wzrokowych i słuchowych, powstają dramaty *z ducha muzyki,* wstają zjawy niby ucieleśnione dźwięki i rytmy. A stop tych wrażeń dokonał się w tyglu szczególnym, powstał dzięki sztuce niemal czarnoksięskiej.

(...) Odnowa teatru muzycznego dokonana przez Wagnera jest odpowiednikiem przewrotu, jaki przechodziła w ciągu wieku XIX niemiecka scena dramatyczna. Analiza tekstu, zespołowość, wnikanie w myśl autora, zwalczanie wirtuozostwa aktorskiego, poetycki realizm, jako wykładnik wzniosłej *prawdy.* Analogie między niemiecką sceną dramatyczną a teatrem Wagnera są uderzające. W pismach swych Wagner obficie zajmuje się teatrem dramatycznym i aktorem, cytuje przykłady z historii sceny i literatury scenicznej. Wielkie ideały sceniczne: teatr grecki, Shakespeare, *Faust* niemal przyćmiewają mu najważniejsze zjawiska sceny muzycznej. I tylko Beethoven przedstawia się Wagnerowi jako odpowiednik godny Shakespeare'a. Beethoven i jego *dramat symfonicznie utajony.*

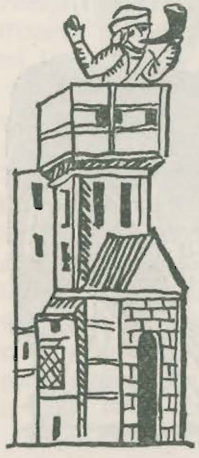
Jeżeli w okresie pism *rewolucyjnych* reforma teatru muzycznego bierze jako odskocznię ówczesną dekadencję opery, to ideał przyszłego dramatu muzycznego nawiązuje do historii teatru dramatycznego, a związki z teatrem współczesnym są wyraźne. Myśliciel-estetа i artysta teatru nie mógł przejść nad ruchem teatralnym, nie czerpiąc również z niego podniety intelektualnej. Był jednak indywidualnością zbyt sil-

Aischylos i Shakespeare składają hołd Wagnerowi. Karykatura współczesna.

ną, aby mechanicznie *stosować zdobycze* współczesnych. Pochodził z rodziny operowej i teatralnej, od młodości stykał się z teatrem dramatycznym, jako *student muzyki* projektował operę *Kościuszko* wraz z Henrykiem Laubem, był mężem aktorki Minny Planer, w różnych okresach życia pisał drobniejsze utwory dramatyczne. Wreszcie równoczesność uzdolnień poetyckich i muzycznych stawia Wagnera w sytuacji człowieka *teatru integralnego*. W tej szczególnej sytuacji teoretyk dramatu będzie miał szerokie pole działania i będzie powołany do stworzenia *dzieła sztuki przyszłości*, jako dzieła teatru integralnego. Dlatego jest Wagner raczej tylko mimochodem reformatorem opery, i jest nawet nowatorem w znaczeniu szczególnym. Jego odnowa wynika ze zjawiska większej miary: z realizacji własnego ideału scenicznego. O spełnienie tego ideału Wagner walczy, a walka, która wypełnia niemal cały jego żywot artystyczny, jest walką o wysoki ideał sztuki. Walka ta jest burzeniem bezmyślnych zwyczajów, małych kompromisów, ale jest jednocześnie budowaniem sztuki o wymiarach monumentalnych.

Karol Stromenger

(Fragmenty rozprawy *Teatr Wagnera*, *Scena Polska*, zesz. 2/3, 1938)



Teatr, teatr i jeszcze raz teatr,
wyposażony
we wszystkie wspaniałości widowiskowe,
jest tym ołtarzem,
przy którym spełnia się
misterium jego geniuszu.

Zdzisław Jachimecki

Tannhäuser. Scena turnieju śpiewaczego. Drezdeński teatr nadworny 1845 r. Drzeworyt z *Leipziger Illustrierte Zeitung*.

O WAGNERZE

... Oto muzyk, który stał się mistrzem w wynajdywaniu akcentów wyrażających cierpienia, boleści i tortury duszy... Orfeusz wszystkich wewnętrznych męczarni.

Friedrich Nietzsche

... Ta muzyka głosem łagodnym albo bardzo krzykliwym wyraża wszystko, co jest najgłębiej ukryte w sercu człowieka.

Baudelaire

... Natura hiperboska... prekursor i odkupiciel jednocześnie.

Villiers de l'Isle-Adam

... Wagner odrzuca wszystkie osłony, wszystkie formuły, którymi okryty, obciążony i zdeformowany jest człowiek współczesny. Odwołuje się do pięknej prymitywnej istoty ludzkiej... Być indywidualnością — oto nauka Wagnera.

Maurice Barrès

... Jest więcej niż prawdopodobne, że należy w nim upatrywać największego geniusza teatru wszystkich czasów.

Egon Friedell

... Wagner dokonał w swojej sztuce i przez swoją sztukę tak potężnego dzieła zbawienia, że nareszcie możemy radować się nim i nie potrzebujemy już więcej szturmować nieba, które on dla nas zdobył.

Hugo Wolf

... Jakimikolwiek torami pójdzie w przyszłości ewolucja muzyki dramatycznej, dzisiaj jest rzeczą pewną, że nazwisko Wagnera będzie przez długie lata jaśniało blaskiem jednego z najwspanialszych geniuszów, jakich wydała ludzkość. Zaiste, mówiąc słowami Platona: *nowego Prometeusza zesłali nam w nim Nieśmiertelni i teraz dopiero zapalili nam jasno buchający ogień...*

Zdzisław Jachimecki

Nun wil ichs aber heben an
Von dem Danheüſer zu ſingen
Vnd was er hat wunders gethan
Mit ſeiner fraw Venußinnen
¶ Danheüſer was ein Ritter gut
Wann er wolt wunder ſchawen
Er wolt in fraw Venus berg
Zu andern ſchönen frawen
¶ Herr Danheüſer ir ſeyt mir lieb
Daran ſolt ir mir gedencken
Jr habt mir einen aydt geſchworen
Jr wölt von mir nit wencken
¶ Fraw Venus das enhab ich nit
Ich wil das wider ſprechen
Wann redt das yemant mer dan ir
Got helff mirs an jm rechen
¶ Herr Danheüſer wie redt ir nun
Jr ſolt bey mir beleyben
Ich wil euch mein geſpilen geben
Zu einem ſtetten weybe
¶ Vnd nem ich nun ein ander weyb
Ich hab in meynem ſinnen

U ŹRÓDEŁ OPERY „TANNHÄUSER"

W swej operze pt. *Tannhäuser* Wagner zajął się po raz pierwszy tematem zaczerpniętym z bogatej tradycji niemieckich legend. Odnalazł tu źródła, które zainspirowały go do podjęcia tematyki naówczas, nawet w sensie narodowym, postępowej, stanowiącej przeciwwagę do panującego w dziewiętnastowiecznym niemieckim życiu operowym francusko-włoskiego stylu i smaku. Dwie spośród najpopularniejszych na obszarze Turyngii legend wiążą się z górą Wenus (Venusberg) i z Wartburgiem, zamkiem landgrafa turyngskiego Hermanna.

We wznoszącym się koło Eisenach górskim grzbiecie Hörselberg fantazja ludowa ulokowała siedzibę Pani Holdy, pogańskiej bogini, która, jak mówiono, osiedliła się wraz ze swoim orszakiem we wnętrzu góry (prawdopodobnie w związku z szerzeniem się chrześcijaństwa, wypierającego dawnych bogów). Owa Pani Holda była pierwotnie uważana za istotę usposobioną do ludzi przyjaźnie i życzliwie.

Dopiero później przypisano jej cechy demoniczno-uwodzicielskie. W wieku XV, w epoce renesansu, Pani Holda z Hörselbergu przeistoczyła się w Panią Wenus. Zwabiała ona do siebie ludzi, którzy żyli przy niej wśród zmysłowych rozkoszy. Nauka Kościoła owej epoki wykorzystała tę ludową legendę jako odstraszający przykład: władczynię góry Wenus przedstawiała jako kusicielkę i uosobienie grzesznej rozkoszy miłosnej, skazując każdego mężczyznę, który u niej przebywał, na wieczne potępienie. Z legendą tą związano postać Tannhäusera.

Tannhäuser jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli średniowiecznych minnesingerów. Żył mniej więcej w latach 1205—1270, pochodził z Austrii i odbywał dalekie podróże, docierając aż na Wschód. Jego pieśni i opowiadania odznaczają się dużą siłą poetycką i życiowym realizmem.

Opowieść o zmiennych kolejach losu tego śpiewaka wkrótce po jego śmierci przyswoiła sobie poezja ludowa. Powstała legenda, że Tannhäuser chciał ujrzeć wielkie cuda i udał się do wnętrza czarodziejskiej góry Pani Wenus; że później, po roku próżnowania, gdy mu już znudziły się i obrzydły uciechy miłosne, powrócił do życia i u papieża w Rzymie błagał o przebaczenie za swoje grzechy, którego mu jednakże odmówiono; Tannhäuser rozgniewany powrócił więc do Pani Wenus, ale cud niebieski (zazielenienie się laski pielgrzymiej), acz za późno, wyjednał mu w końcu łaskę.

Dlatego ani papieżowi, ani kardynałowi nie wolno nigdy potępić grzesznika; choćby grzesznik był nie wiem jak wielki, może dostąpić łaski Boga — tym pouczającym zwrotem kończy się średniowieczny poemat, wzywając dostojników kościelnych do postępowania w myśl wolnego od przesądów człowieczeństwa.

Drugim ważnym źródłem opery Wagnera jest poemat o *Turnieju śpiewaków na Wartburgu.* W turnieju tym, który miał się odbyć w latach 1206 i 1207, Tannhäuser chyba jednak nie brał udziału. Właściwym bohaterem zapasów, które opisuje zanotowany przez turyngskiego rybałta poemat epicki, jest legendarny śpiewak średniowieczny Heinrich von Ofterdingen. Legenda głosi, że popadł on na Wartburgu w zatarg

z najwybitniejszymi poetami owych czasów, Waltherem von der Vogelweide, Wolframem von Eschenbach, Heinrichem Schreiberem, Reinmarem von Zweter i Bitterolfem, ponieważ sławił smak artystyczny i hojność austriackiego księcia Leopolda, tamci zaś jako największego protektora i mecenasa sztuki poetyckiej wychwalali landgrafa turyngskiego Hermanna. Była to walka na śmierć i życie, gdyż zwyciężony miał być oddany w ręce kata. Pokonanemu Heinrichowi von Ofterdingen przyszła jednakże z pomocą małżonka landgrafa, Matylda, i uratowała mu życie.

Na legendarny charakter tej walki wskazuje fakt, że w drugiej części poematu pojawia się czarodziej Klingsohr. Jednakowoż landgraf turyngski Hermann jest postacią historyczną; mimo że jako władca nie cieszył się on najlepszą sławą, w początkach XIII wieku przyjmował na Wartburgu wielu najsławniejszych poetów.

Minnesang osiągnął wówczas punkt szczytowy swojego rozwoju. Znalazło w nim poetycki wyraz uwielbienie kobiet, zabarwione często duchem religijnym i politycznym. Odróżniano tzw. *hohe Minne* (miłość wzniosłą), kiedy opiewana i uwielbiana dama była dla śpiewaka czymś nieosiągalnym (tym tłumaczy się często bezosobowy charakter pieśni), i *niedere Minne* (miłość niższego rzędu) jako wyraz naturalnych uczuć miłosnych; ten drugi gatunek *Minnesangu* reprezentowali przede wszystkim Walther von der Vogelweide i Tannhäuser. Minnesingerzy nie tylko pisali swe poematy, lecz również komponowali do nich melodie i sami wykonywali te pieśni z towarzyszeniem harfy. Od połowy XIII wieku *Minnesang* utracił swe znaczenie; później, po roku 1500, meistersingerzy ożywili znowu i kontynuowali sztukę minnesingerów.

Oba cykle legend, *Venusberg-Tannhäuser* i *Turniej śpiewaków na Wartburgu* powiązał bezpośrednio dopiero Wagner w *Tannhäuserze*. Za punkt wyjściowy posłużyło mu wydane w roku 1838 dzieło królewieckiego badacza literatury E. T. L. Lucasa, który był orędownikiem poglądu, że poeta Tannhäuser i bohater *Turnieju śpiewaków na Wartburgu* Heinrich von Ofterdingen (po którym nie pozostały żadne dzieła ani daty z życia) są jedną i tą samą postacią. Jeżeli nawet hipoteza ta od dawna okazała się wątpliwą, to jednak sugestii tej zawdzięczamy, właśnie dzięki stopieniu obu legend, tak genialną koncepcję dramatyczną.

(Wg programu Leipziger Theater
Zesz. 27, sezon 1962/63)

Przełożył Z. K.

Turniej śpiewaków na Wartburgu. Średniowysokoniemiecki napis w przekładzie na język wysokoniemiecki brzmi: „Tu walczą śpiewem Pan Walther von der Vogelweide, Pan Wolfram von Eschenbach, Pan Reinmar Stary, cnotliwy pisarz Heinrich von Ofterdingen i Klingsohr von Ungarland." Według heidelberskiego rękopisu śpiewnika z 14 wieku. Biblioteka Uniwersytetu w Heidelbergu.

Tannhäuser.

Heinrich Heine

TANNHÄUSER

(Fragment)

I

Hej, chrześcijanie, strzeżcie się
Oplątać diablą sztuką!
O Tannhäuserze zaśpiewam wam pieśń,
By była dla was nauką.

Rycerz Tannhäuser, dzielny woj,
Pragnąc rozkoszy użyć
Udał się na Wenery gród,
By siedem lat jej służyć.

„O pani Wenus, cudna ma —
Rzekł wreszcie — bądź mi zdrowa!
Nie chcę już dłużej bawić tu,
Więc zwolnij mnie ze słowa!"

„O Tannhäuserze, woju mój,
Schyl prędko usta ku mnie
(Nie całowałeś dzisiaj mnie)
I rzeknij: źleż ci u mnie?

Czyż nie dawałam ci co dnia
Win z najsłodszego grona?
I czy nie zdobi głowy twej
Z pachnących róż korona?"

„O pani Wenus, cudna ma,
Od wina i całunków
Chorzeje moja dusza już
I gorzkich pragnę trunków.

Wśród żartów, śmiechu mijał dzień,
Stęskniłem się za łzami;
A miasto róż chcę głowę mą
Ostrymi kłuć cierniami."

(Heine — *Dzieła wybrane*, PIW — 1956)
Przełożył Stanisław Łempicki

Walther von der Vogelweide.

Wojna na Wartburgu

E. T. A. Hoffmann

Chociaż z początku inni mistrzowie podziwiali i cenili wysoko pieśni dumnego Heinricha von Ofterdingen, to jednakowoż wkrótce mówić zaczęli o fałszywych melodiach, o czczym przepychu, a nawet o bezbożności pieśni, które wykonywał Heinrich. Tylko Pani Matylda skłaniała się całą swą duszą ku śpiewakowi, sławiącemu jej piękność i powab w sposób, jaki wszyscy mistrzowie — z wyjątkiem Wolframa von Eschenbach, który nie pozwolił sobie na żaden sąd — uznali za pogański i obrzydliwy. Nie upłynęło wiele czasu, a pani Matylda odmieniła się w swym usposobieniu całkowicie. Z szyderczą dumą spoglądała z wysoka na innych mistrzów i nawet biednego Wolframa von Eschenbach pozbawiła swych łask. Doszło do tego, że Heinrich von Ofterdingen musiał hrabinie Matyldzie udzielać lekcji śpiewu i ona sama zaczęła układać pieśni, które miały brzmieć właśnie tak, jak te, które śpiewał Ofterdingen. Ale od tego czasu urzeczona kobieta straciła jak gdyby cały urok i wdzięk. Nie dbając o wszystko to, co służy ku ozdobie pięknych kobiet, pozbywając się wszelkiego kobiecego charakteru, stała się niesamowitą dwupłciową istotą, znienawidzoną od kobiet, wyśmiewaną przez mężczyzn. Landgraf, obawiając się, że szaleństwo hrabiny jak zła choroba mogłoby udzielić się i innym damom dworu, wydał surowy rozkaz, że żadnej damie pod groźbą wygnania nie wolno zajmować się pisaniem wierszy, za co mężowie, którym los Matyldy napędził strachu, serdecznie mu dziękowali. Hrabina Matylda opuściła Wartburg i wprowadziła się do zamku nie opodal Eisenach, dokąd Heinrich von Ofterdingen byłby jej towarzyszył, gdyby mu landgraf nie kazał jeszcze stoczyć walki, na którą go wyzwali mistrzowie. „Swą wyjątkowo niesamowitą melodią — powiedział landgraf Hermann do zuchwałego śpiewaka — zakłóciliście, panie, spokój pięknego grona, jakie tu zgromadziłem. Mnie nigdy nie mogliście omamić, gdyż od pierwszego wejrzenia poznałem, że wasze pieśni nie z głębi zacnej śpiewaczej duszy płyną, lecz są tylko owocem nauk jakiegoś fałszywego mistrza. Cóż tu pomoże cała ich wspaniałość, cały blichtr, cały blask, jeżeli mają one służyć tylko do osłonięcia martwych zwłok? Mówicie o rzeczach wzniosłych, o tajemnicach natury, ale nie tak, jak one, słodkie przeczucia wyższego życia, rozkwitają w pier-

si człowieka, lecz jak zuchwały astrolog chce je pojmować i mierzyć cyrklem i miarką. Wstydźcie się, Heinrichu von Ofterdingen, że staliście się kimś takim, że wasza zacna dusza ugięła się pod wpływem nauk niegodnego mistrza".

„Nie wiem — odparł Heinrich von Ofterdingen — nie wiem, dostojny panie, jak dalece zasłużyłem na wasz gniew i wasze zarzuty. Być może zmienicie sąd wasz, kiedy dowiecie się, j a k i to mistrz otworzył przede mną owo królestwo śpiewu, które jest najwłaściwszą jego ojczyzną. W głębokim przygnębieniu opuściłem wasz dwór i mogło to być, że ból, który chciał mnie zniszczyć, był tylko przemożnym dążeniem pięknego kwiatu, który, zamknięty w moim wnętrzu, wyrywał się ku użyźniającemu tchnieniu wyższej natury. W niezwykły sposób wpadła mi w ręce książeczka, w której największy mistrz śpiewu na ziemi z najgłębszą erudycją rozwinął reguły sztuki i nawet załączył kilka pieśni. Im dłużej wczytywałem się w tę książeczkę, tym jaśniej pojmowałem, że byłoby to bardzo żałosne, gdyby śpiewak mógł ująć w słowa tylko to, co, jak mniema, odczuwa właśnie w swym sercu. Ale nie dość na tym — czułem się po trosze jakby związany z nieznanymi mocami, które częstokroć śpiewały za mnie przez moje usta, a jednak to j a byłem i pozostałem śpiewakiem. Moja tęsknota, ażeby ujrzeć samego mistrza i usłyszeć z własnych jego ust płynącą głęboką mądrość, kierującą człowiekiem myśl, stała się nieprzezwyciężonym pędem. Wybrałem się w drogę i powędrowałem do Siedmiogrodu. Tak! — Posłuchajcie, dostojny panie! To był sam mistrz Klingsohr. Odszukałem go i jemu zawdzięczam śmiały, nadziemski wzlot mych pieśni. Teraz zapewne łaskawiej będziecie osądzać moje dążenia".

„Książę Austrii — odrzekł landgraf — mówił mi wiele i pisał na pochwałę waszego mistrza. Mistrz Klingsohr jest mężem doświadczonym w naukach tajemnych. Obliczył bieg ciał niebieskich i wykrył przedziwną zależność pomiędzy ich ruchem i kolejami naszego życia. Dla niego jasne są tajemnice metali, roślin, skał, a przy tym posiadł doświadczenie w sprawach świata i stoi u boku księcia Austrii, służąc mu radą i czynem. Ale jak to wszystko można pogodzić z czystym sercem prawdziwego śpiewaka, tego nie wiem i nawet sądzę, że właśnie dlatego pieśni mistrza Klingsohra, choćby były nie wiem jak kunsztownie i mądrze wymyślone, nie wiem jak pięknie uformowane, nie mogą w ogóle wzruszyć mojego serca. — A zatem, Heinrichu von Ofterdingen, moi mistrzowie, oburzeni na ciebie za twą dumną i butną naturę, chcą śpiewać z tobą o nagrodę przez kilka dni, co niech się stanie teraz."

Zaczęła się walka mistrzów. Ale teraz — czy dlatego, że zbałamucony fałszywymi naukami umysł Heinricha nie był już w stanie uspokoić się w czystym strumieniu szczerego serca, czy też dlatego, że szczególny zapał zdwoił siłę innych mistrzów, każdy śpiewając przeciwko Heinrichowi von Ofterdingen i pokonując go otrzymywał nagrodę, o którą ten starał się daremnie. Ofterdingen rozwścieczony tak wielką zniewagą rozpoczął teraz pieśni, które, pełne szyderczych aluzji do landgrafa Hermanna, wynosiły pod niebiosa księcia austriackiego Leopolda Siódmego i nazywały go świecącym jasno słońcem, które wzeszło jedynie dla wszelkiej sztuki. Ośmielił się nawet tak dalece, że w lekceważących słowach zaatakował również przebywające na dworze kobiety i w bezecnie pogański sposób wychwalał jedynie piękność i wdzięk Pani Matyldy; było więc nieuniknione, że wszyscy mistrzowie, nie wyłączając nawet łagodnego Wolframa von Eschenbach, wpadli w słuszny gniew i w najgwałtowniejszych, najbezwzględniejszych pieśniach jego mistrzostwo zmiażdżyli. Heinrich Schreiber i Johannes Bitterolf, odzierając pieśni Heinricha von Ofterdingen z fałszywej ich wspaniałości, wykazali całą nędzę lichej postaci, która się za ową wspaniałością kryła; ale Walther von der Vogelweide i Reinhard von Zwekhstein posunęli się dalej. C i mówili, że bezczelne poczynania Heinricha zasługują na srogą zemstę i chcieli jej na nim dokonać z mieczem w dłoni.

Heinrich von Ofterdingen zobaczył więc, że jego mistrzostwo zostało starte na proch i że nawet jego życiu zagraża niebezpieczeństwo. Wściekły i zrozpaczony wzywał szlachetnego landgrafa Hermanna, aby ochronił jego życie, a nawet domagał się jeszcze więcej: aby rozstrzygnięcie sporu o mistrzostwo w śpiewie powierzono najsłynniejszemu śpiewakowi tej epoki, mistrzowi Klingsohrowi. „Sprawa — powiedział landgraf — sprawa pomiędzy wami, panie, i mistrzami zaszła już tak daleko, że chodzi o coś innego, niż o mistrzostwo w śpiewie. Waszymi szalonymi pieśniami obraziliście mnie. Obraziliście ciężko i urocze damy mojego dworu. Wasza walka toczy się już więc nie tylko o mistrzostwo, lecz również o mój honor i honor dam. Jednakże wszystko ma być załatwione podczas zawodów śpiewaczych i zezwalam, aby wasz mistrz Klingsohr rozstrzygnął walkę osobiście. Jeden z moich mistrzów — los go wyznaczy — zmierzy się z wami, a temat pieśni możecie sobie obaj wybrać. — Ale za wami stać będzie kat z obnażonym mieczem i ten, kto przegra, zostanie zaraz ścięty. — Idźcie, postarajcie się, ażeby mistrz Klingsohr w ciągu roku przybył na Wartburg i rozstrzygnął tę walkę na śmierć i życie." — Heinrich von Ofterdingen umknął i w ten sposób na Wartburgu znów przywrócono teraz spokój.

Pieśni, które mistrzowie odśpiewali przeciwko Heinrichowi von Ofterdingen, zostały wówczas nazwane Wojną na Wartburgu.

E.T.A. Hoffmann
Walka śpiewaków
(Die Serapionsbrüder — II,
Dzieła, część szósta)
Przełożył *Zbigniew Krawczykowski*

... Jest to pragnienie miłości, tej najprawdziwszej, wyrosłej na gruncie najpełniejszej zmysłowości — takiej, która we wstrętnej n o w o c z e s n e j zmysłowości nie może znaleźć zadowolenia (...) Jakże niedorzeczni wydają mi się krytycy, zaprawieni na dzisiejszym wyuzdaniu, którzy mojemu *Tannhäuserowi* chcą narzucić jakąś specyficznie chrześcijańską tendencję, *eine impotent verhimmelnde*. Poemat swej własnej niemocy widzą jedynie w poemacie tego, którego nie mogą pojąć. Cała moja natura, wszystkie moje pragnienia dążyły do jednego celu: do najwyższego pragnienia miłości. Opisałem tu dokładnie nastrój, w którym powróciła mi z przestrogą postać Tannhäusera i popchnęła do ukończenia dzieła. Napisałem sobie w nim wyrok śmierci: nie mogłem mieć nadziei życia ze strony nowoczesnego świata sztuki.

Richard Wagner o *Tannhäuserze*
(Z listu do Gaillarda)

Muzykę do Tannhäusera
komponowałem i pisałem
w rozdzierającym,
rozbujałym podnieceniu,
które wprawiało mi krew i nerwy
w gorączkowe wrzenie.

Richard Wagner
(cyt. za: Guy de Pourtalès *Wagner, historia artysty*)

Pomiędzy ziemią a niebem miłości

Bohdan Pociej

1. WĘDROWIEC I PIELGRZYM

Ideą przewodnią i tematem naczelnym *Holendra tułacza* (owej zapowiedzi dopiero prawdziwego Wagnera) jest romantyczna wędrówka w swym stadium skrajnym, fatalistycznym: bohaterem jest tu ktoś skazany na ciągłą, nieustanną tułaczkę, z odległą i mglistą możliwością wybawienia.

W Tannhäuserze (otwierającym Wagnerowską wielkość) romantyczny wędrowiec-tułacz przeobraża się w pielgrzyma. Pielgrzymka — jako szczególna forma wędrówki — jest również motywem romantycznym — w literaturze, muzyce i w życiu „codziennym", na sposób romantyczny przeżywanym. Jednakże — jest ona w romantyzmie motywem wtórnym, przejętym mianowicie ze średniowiecza, owego średniowiecza przez romantyków idealizowanego (co nie znaczy bynajmniej — fałszowanego!) i stylizowanego. Średniowiecza legendy rycerskiej i wiary.

Pielgrzymka jest formą wędrówki u-celowionej. A cel tu równoznaczny jest z sensem, z u-sensowieniem. U celu zaś jest wartość najwyższa, pielgrzymuje się wszak do ziem, miejsc, przybytków i przedmiotów świętych. Sens pielgrzymki jest w istocie sakralny. A poprzez pielgrzymkę, poprzez jej długotrwałe, wieloletnie nieraz trudy, dokonuje się oczyszczenie pielgrzyma. Pielgrzymka jest formą pokuty. Na oczyszczonego zaś spływa łaska. *Der Gnade Heil ward dem Büsser beschieden, nun geht er ein in der Seligen Frieden* — śpiewa Chór Pielgrzymów w zakończeniu *Tannhäusera*. Ów chór — ze swoim podniosłym tematem (to jeden z najznakomitszych, najbardziej natchnionych pomysłów melodycznych muzycznego romantyzmu!) jest w dramacie jakby zwornikiem, osią, ośrodkiem skupiającym, filarem — na podobieństwo jednego filaru w specyficznych konstrukcjach gotyckiej architektury podtrzymującego całą rozległą salę. I jest coś w tym chórze z ducha starego chorału luterańskiego: potęga wiary czystej, niezłomność kroczenia naprzód, do jednego, nadziemskiego Celu. W szczególności zaś kojarzy się ów chór z XV-wiecznym hymnem duchowym protestantów: *Ein festen Burg ist unser Gott*...

O samej zaś pielgrzymce opowiada się w dramacie dwukrotnie: aluzyjnie i symbolicznie — wstępem orkiestrowym do III aktu; oraz dosłownie — w dramatycznym opowiadaniu Tannhäusera.

Tak więc w owej wielkiej operze romantycznej Wagnera (drugiej „operze romantycznej" po *Holendrze*; trzecią będzie *Lohengrin*) mamy — po raz pierwszy chyba w historii na tak szeroką skalę — przeobrażenie i jakby usakralizowanie romantycznego motywu wędrówki. Nie jest już ona, jak u Schuberta, czystą „radością Młynarza", ani też — przeciwnie — „drogą, z której nie ma powrotu". Nie jest błądzeniem bez celu; ani też ucieczką z miejsca, gdzie jest źle... Nie jest bowiem odchodzeniem lecz przybliżaniem.

Wydawać by się więc mogło, że Wagner (skoro zgodzimy się, że temat wędrówki dotyczy nie tylko sztuki, ale i rdzenia osobowości twórcy, że każdy twórca romantyczny jest w jakimś sensie Wędrowcem) zrzuca w *Tannhäuserze* kostium Wędrowca i przywdziewa surowy i skromny ubiór Pielgrzyma. W istocie nie wyrzeknie się on nigdy romantycznej wędrówki, wzbogaca ją tylko i wznosi na wyższe stopnie. A sam jego stosunek do wiary i religii — pielgrzymka jest wszak symbolem wiary czystej — jest złożony, niejednoznaczny i kapryśny.

Droga religijna Wagnera (gdyż ten zdumiewający twórca posuwa się naprzód kilkoma drogami naraz — drogą dramatu i tragedii drogą siły, drogą legendy i drogą religii także) przypomina łuk lub linię paraboliczną.

U progu wielkiej drogi jest fascynacja religią chrześcijańską (rzec by można, iż Wagner czuje się tu jeszcze chrześcijaninem...) Jest to fascynacja przede wszystkim tym, co w religii chrześcijańskiej z natury dramatyczne; tym, co stwarza możliwość wzniosłego konfliktu, nieustannego napięcia między idealnym celem a niedoskonałym dążeniem, między zbawieniem a upadkiem, między światłem i lotnością ducha a mrokiem i ciężarem ciała.

I fascynacja ta odradza się, wzbogacona, pogłębiona, przy końcu drogi: w *Parsifalu*. Lecz teraz jest to urzeczenie dogłębne i całkowite obrzędem - nabożeństwem - misterium wyłonionym, przesubtelnionym z wątków średniowiecznych, celtyckich, germańskich legend. Dramatyczny ruch wydarzeń zwiera się jakby wszystek wokół świętej Czary — Graala; ukonkretnione w symbolu Sacrum materializuje się na scenie; to, co święte (przedmiot sakralny) utożsamia się z tym, co teatralne.

Sam pomysł, pra-pomysł misterium o św. Graalu zrodził się już być może w atmosferze pracy nad *Tannhäuserem*. W każdym razie jeszcze przed skomponowaniem dramatu zaznajomił się Wagner z eposem Wolframa von Eschenbach o *Parsifalu*. Wyraźną zaś zapowiedź — w treści dramatycznej i w muzyce samej — tego najpełniejszego misterium mamy już w *Lohengrinie*: wszak bohater dramatu okazuje się... synem Parsifala, przybywającym z tajemniczej krainy świętego Graala. Tak więc Sacrum — to co święte, sfera sakralna — rysuje się tu już na horyzoncie scenicznym (jest natomiast całkiem wyraźne w samej muzyce).

Lecz po *Lohengrinie* oddala się jakby Wagner od religii chrześcijańskiej. Wciąga go pogańskość — mitologia germańska w *Pierścieniu Nibelungów*; przyciąga w jakimś sensie buddyzm i hinduizm (zeuropeizowany zresztą przez Schopenhauera); fascynuje pesymistyczna „religia" miłości fatalnej, namięt-

ności śmiertelnej (*Tristan i Izolda*). Przemierza więc Wagner mroczne, dzikie, leśne i skaliste obszary przedhistorycznej Germanii; odwiedza siedzibę bogów — Walhallę; płynie po Renie; żegluje — wraz z Izoldą — z Irlandii do Kornwalii... I raz tylko, wśród tych dramatycznych, pełnych napięć i gwałtownych starć wędrówek, zapragnie odświeżenia — w zdrowej, pogodnej atmosferze XVI-wiecznego mieszczaństwa z Norymbergi.

Może więc całą jego drogę twórczą — a także i życie wyjątkowo ściśle z twórczością splecione — pojmować należy jako szczególny stan wędrówki: między Wędrowcem romantycznym a średniowiecznym (średniowiecze było w świadomości romantyków przede wszystkim krainą utraconej religijności czystej) Pielgrzymem. Pielgrzym zrazu wspomaga Wędrowca, idą razem ręka w rękę, są właściwie tym samym. Później się rozchodzą, rozmijają, są sobie niechętni, nieprzyjaźni, walczą, ścierają się ze sobą. Wreszcie łączą się znowu w harmonii idealnej, w najwyższej syntezie.

Pisał Wagner na temat związku sztuki z religią:

Można by powiedzieć, że tam, gdzie religia staje się sztuczna, zadanie ratowania ziarna religii przypada sztuce, gdyż symbole mityczne, w których prawdziwość we właściwym znaczeniu pierwsza każe wierzyć, sztuka ujmuje według ich wartości obrazowej, ażeby przez idealne przedstawienie ich dać poznać ukrytą w nich głęboką prawdę. (Cyt. za: Z. Jachimecki *Wagner*, PWM, Kraków 1973).

Temat wędrówki religijnej, wędrówki mistycznej jest wspólny dla *Tannhäusera, Lohengrina, Parsifala*. W *Tannhäuserze* — jest to forma wędrówki najprostsza, najbardziej oczywista: pielgrzymka do miejsca świętego, jeden kierunek dążenia do Sacrum. W *Lohengrinie* — wędrówka od miejsca świętego i ponowny doń powrót — symbol drogi podwójnej, którą odbywa wysłannik Sacrum. W *Parsifalu* wreszcie — najbardziej ubogaconym w symbole religijne — wędrówka (błądzenie) wokół Sacrum, ruch okalający i przybliżający, symbol czasu świętego i świętej przestrzeni.

2. WENUS I ELŻBIETA

Cała moja natura, wszystkie moje pragnienia dążyły do jednego celu: do najwyższego pragnienia miłości (Wagner o *Tannhäuserze*).

Wiara — skupiona w Chórze Pielgrzymów — jest filarem dramatu. Napięcie dramatyczne powstaje natomiast między dwoma biegunami, symbolizowanymi przez postacie kobiece: Wenus i Elżbietę. Postacie owe wyznaczają zarazem dwa kręgi, dwa światy miłości. Wenus — bóstwo pogańskie znakomicie egzystujące w świadomości i fantazji artystycznej rycerskiego średniowiecza — i jej podziemne królestwo, to miłość ziemska, z natury grzeszna, rozkosz jedynie mająca na celu, rozkosz najpełniejszą, najbardziej wyrafinowaną (dziś powiedzielibyśmy: erotyzm).

Elżbieta — to miłość duchowa, czysta, przesublimowana, której celem jest zespolenie dusz.

Z jednej strony więc namiętność, która, ukazując złudne miraże wyżyn, w istocie prowadzi do upadku. Z drugiej — miłość, która zbawia (w ostatnich słowach Tannhäuser nazywa Elżbietę „świętą": *Heilige Elisabeth bitte für mich*), która otwiera niebo.

Stary rozziew między „ciałem" a „duchem", opozycyjny dualizm głęboko odczuwany, boleśnie i dramatycznie przeżywany przez różnych ludzi, różne grupy i społeczności na przestrzeni wieków, od Greków epoki klasycznej począwszy. Platon czuł ów konflikt całym sobą i dał — w *Fajdrosie i Uczcie* zwłaszcza — jego najwspanialszą, nieprześcignioną, literacko i poetycko wyłożoną teorię. Teorię konfliktu między namiętnością a miłością i teorię stopni miłości, drogi wzwyż, sublimacji — od zmysłowości do idei. Od pozorów i złudzeń cielesności do jedynej, najprawdziwszej rzeczywistości ducha.

Tę platońską drogę odbywa również, w jakimś sensie, średniowieczny rycerz-minnesinger Tannhäuser. Lecz, w przeciwieństwie do sokratejskiego, harmonijnego wzorca (z *Uczty*), droga to kręta, nierówna, poszarpana, z pułapkami i zasadzkami, droga dramatyczna i tragiczna. Tannhäuser — ten Wagnerowski — jest rozdarty między „ciałem" a „duchem", o jego duszę toczy się walka; on sam zaś dąży do pełni: pełni miłości, która jest tożsama z pełnią życia. I pragnie — podobnie jak Faust — rzeczy z natury niemożliwej: zespolenia najsilniejszej rozkoszy cielesnej z najwyższym wzlotem ducha.

To pragnienie — namiętne, szaleńcze, zuchwałe — wiedzie do katastrofy, do klęski: odtrącony przez społeczeństwo i Kościół, w podwójnym sensie skazany (bo raz przez rycerstwo, które skazuje go na pielgrzymkę; następnie zaś przez papieża, który skazuje go na wieczne potępienie), Tannhäuser przegrywa życie: nadludzki, długotrwały trud pokutnej pielgrzymki okazuje się daremny. W akcie skrajnej rozpaczy wzywa tę, która go do klęski przywiodła; tak, jakby chciał fatalistycznego zamknięcia kręgu, powrotu w nizinne królestwo rozkoszy, unicestwienia przez miłość upadłą (ziemską). Lecz od ostatecznego duchowego samobójstwa, od skoku w otchłań „ciemnego" erotyzmu ratują Tannhäusera dwie jasne, opiekuńcze siły — czuwające zresztą nad nim stale: Wolfram von Eschenbach

Gabriel Max: Tannhäuser.

i dusza Elżbiety. Ostatnia scena — w której tragedia się wypełnia — to dramatyczna walka o duszę bohatera. Ponosząc klęskę tu na ziemi, Tannhäuser zyskuje życie wieczne: zbawia go „wieczysta kobiecość". Jak w finale *Fausta: Das Ewig' Weibliche zieht uns hinan.*

W legendzie o Tannhäuserze (należy on bowiem do tych charakterystycznych dla średniowiecza postaci historycznych, które przędą wokół siebie legendę), tak genialnie przez Wagnera rozbudowanej i udramatyzowanej, widzieć można wcielenie starej idei walki, która toczy się nieustannie w człowieku, nieodłączna od jego natury: walki między duchem a ciałem o duszę czyli istotę człowieczeństwa. Bowiem ciało i duch, najściślej z człowiekiem związane, równocześnie ciągną go gdzieś poza niego, każde w swoją stronę. Istota cielesności i istota duchowości są poza człowiekiem; pierwsza jest jakby pod nim i ściąga go w dół, druga — ponad nim i porywa go w górę. Ciało więc — cielesność w swej istocie, swej przemijalności i rozkładalności, w swej nieuchronnej śmiertelności — to upadek, brak, czyli zło. Ciągnie ono człowieka nieustannie do poziomu zwierzęcego; i niżej jeszcze — do sfery wegetacji roślinnej i pokładów materii nieożywionej. Duch zaś przeciwnie, to nieustanny ruch ku górze, błyskawicznie wzlatujący, ale i wznoszący się, kroczący cierpliwie po stopniach dobra ku Dobru Najwyższemu.

Dualistyczna koncepcja człowieka w swych źródłach pogańska, wschodnia, a także manichejska, przezwyciężona została, zdawałoby się, przez chrześcijaństwo, przez chrześcijańską wizję miłości. W istocie jednak trwa ona przez całe średniowiecze, wrośnięta niejako w chrześcijańską mentalność (czym bowiem jest tutaj np. asceza religijna, jak nie przezwyciężaniem zła cielesnego przez dobro duchowe?). I żywa jest po dziś dzień. Koncepcja dualistyczna jest bowiem realnością, podczas gdy wizja jedności, harmonii totalnej ciała i ducha — jedynie stanem idealnym.

3. POŚREDNICTWO MUZYKI

Jaka jest muzyka *Tannhäusera*? Scharakteryzowano ją wszechstronnie. Przeanalizowano wszystkie jej wspaniałości, jak również i słabości. Wskazano na różne wpływy i zapożyczenia: z Webera przede wszystkim, z historycznej wielkiej opery francuskiej (Meyerbeer). Wagner, młody Wagner, nie potrafił tu jeszcze jakby wyeliminować pewnych słabych stron (słabych — z punktu widzenia tradycji opery jako rzeczy scenicznej do śpiewania) swego genialnego talentu: mianowicie braku t.zw. naturalnej, potoczystej, żywiołowej inwencji melodycznej w śpiewie solowym. Ilekroć więc przychodzi mu — wymaga tego bowiem akcja opery — napisać pieśń lub arię, tylekroć miejsca takie sprawiają zazwyczaj wrażenie zapożyczonych, wziętych skądinąd.

Można, oczywiście, patrzeć dziś na muzykę *Tannhäusera* jako na manifestację talentu zapowiadającego się dopiero geniusza. Nas jednak będzie tu interesować sprawa inna: mianowicie pośrednictwo muzyki w konflikcie między „niebem" a „ziemią" miłości.

Konflikt ów bowiem jest opowiadany, przedstawiany i wyrażany muzyką. A w scenie centralnej dramatu — turnieju minnesingerów na Wartburgu — muzyka—śpiew staje się również przedmiotem scenicznej akcji. Dzięki pięknościom samej muzyki spór między erotyzmem a miłością traci jakby ostrość, surowość, jednoznaczność. Kontrast dwóch światów — wzniosłego świata chrześcijańskiej, religijnej ascezy i wyrzeczenia oraz pełnego bajecznego, zmysłowego przepychu królestwa Wenus — tak znakomicie

pokazany już w Uwerturze, staje się kontrastem przede wszystkim estetycznym, kontrastem między różnymi, równie wartościowymi jakościami muzyki, a nie kontrastem między poziomami wartości.

Równie bowiem piękna jest muzyka Chóru Pielgrzymów — surowa, archaizowana, majestatycznie nastrajająca, jak i muzyka Bachanalii w grocie Wenus — orgiastyczna, różnobarwna, pełna pysznych i odkrywczych efektów kolorystycznych. Równie piękna jest namiętna pieśń Tannhäusera na cześć Wenus, jak i subtelna, jasna, modlitwa Elżbiety. A „równie piękna" znaczy tutaj: równie gorąca, żarliwa, w równy sposób poruszająca.

Natomiast w charakterystyce muzycznej świata rycerstwa, w oprawie owego turnieju na Wartburgu (który Wagner poznał ze średniowiecznego opisu i miniatury), czujemy pewien dystans, zewnętrzność (z wyjątkiem może partii Wolframa), pewną teatralność właśnie. Może dlatego, że muzyka (śpiew) wchodzi tu na scenę jako przedmiot teatralny, jako coś, co się również przedstawia.

Czy rzeczywiście Wagner w swojej historii o Tannhäuserze przeznaczył muzyce taką mediatorską i łagodzącą rolę?

Rola taka wynika z samej istoty muzyki. Z istoty muzyki jako „mowy uczuć" (A taką bezpośrednią „mową" zaczyna być już muzyka w czasach Monteverdiego; kończy zaś swoją wspaniałą i podniosłą rolę w pierwszej połowie naszego stulecia).

Istotę muzyki (muzyki jako sztuki) pojmować można bowiem jako pewne dążenie czy też pewną intencję: dążenie do uduchowienia tego, co zmysłowe, do przeduchowienia tego, co cielesne. Jako dążenie do przeduchowienia samej siebie, własnej muzycznej zmysłowości.

Erotyzm (w *Tannhäuserze* — królestwo Wenus) jest największą może siłą cielesności. Przy całym swym ciążeniu w dół, przy całej swej ułudzie i beznadziejności, zawiera on w sobie wszakże przebłysk nadziei: tęsknotę, głębinową, utajoną, do miłości.

W jakimś momencie, w jakimś punkcie duchowego rozwoju człowieka erotyzm odkrył muzykę; odkrył bezpośrednio, bez pośrednictwa słów poezji, odkrył jej substancję, materię gotową już jakby do przyjęcia uczuć (w naszej zachodniej kulturze stało się to już może w twórczości Monteverdiego, twórcy nowej, nowożytnej muzyki: tu narodziła się też muzyka romantyczna, to, co romantyczne w samej czystej muzyce). A odkrywszy muzykę, erotyzm — ów pierwotny prąd biologicznej energii w człowieku — zapragnął jej dla siebie. Zapragnął — jako pośredniczki a także pocieszycielki w swej palącej tęsknocie do miłości. Zapragnął muzyki jako swego własnego usprawiedliwienia, odkupienia w tym, co e s t e t y c z n e.

I odtąd, od czasów madrygałów z przełomu XVI wieku, trwa ów przedziwny związek między tym, co w człowieku erotyczne i tęskniące do miłości a muzyką samą. Muzyka przejmuje w siebie erotyzm. To, co w nim delikatne i czułe — przesubtelnia w piękno melodii harmonii i barwy dźwięku. Erotyczne napięcia zaś, nie tyle ucisza i łagodzi, ile przetwarza je w napięcia czysto muzyczne. Natomiast wszystko, co w erotyzmie brutalne, niskie i zamykające się przed miłością — do muzyki, muzyki jako „mowy uczuć", muzyki romantycznej — nie ma dostępu.

Dramat Wagnerowskiego Tannhäusera porusza nas podwójnie, jakby w dwóch płaszczyznach.

Poprzez refleksję nad legendą bohatera i tkwiącą u jej podłoża ideą manichejskiego dualizmu.

Poprzez swoje dzianie się w muzyce (scena, to, co t e a t r a l n e, winno tu być niejako projekcją tego, co m u z y c z n e).

Te dwie płaszczyzny poruszenia dążą do syntezy. Gdy zaś refleksję zespoli się z przeżyciem muzycznym i właściwym zrozumieniem muzyki — wówczas pojmiemy, że akt zbawienia i odkupienia Tannhäusera dokonuje się nie tylko za sprawą czystej miłości Elżbiety i żarliwej przyjaźni Wolframa. Dokonuje się on również — i przede wszystkim może — za sprawą muzyki samej. Muzyki, dzięki której tajemniczemu wpływowi miłość ziemska, pozorna, zdolna jest przemienić się w miłość niebiańską, rzeczywistą.

Bohdan Pociej

Richard Wagner należy do tych kilku uniwersalnych geniuszy nowoczesnej kultury europejskiej, którzy stali się wielkimi zdobywcami ducha wśród społeczeństw zachodniego świata. Napięcie i głębia jego twórczego umysłu przypomina najwspanialszych artystów Odrodzenia: Leonarda da Vinci, Michała Anioła. Nazwisko jego godne jest stać w jednym szeregu obok Shakespeare'a i Goethego. Dzieło jego życia było doskonałym wyrazem życia epoki. Przeglądała się ona w nim jak w zwierciadle, odbijającym jej rozmarzenie romantyczne, dającym poznać jej pragnienia i nadzieje. Przed oczyma dwóch pokoleń XIX stulecia rozgrywała się bujna akcja życia i twórczości Wagnera. Twórczość ta poruszyła Europę wzdłuż i wszerz, zachwyciła ją czarem i bogactwem środków muzycznych, dotarła aż do najgłębszych zagadek bytu, przypomniała prastare prawdy, które miały wyprowadzić człowieka z padołu cierpień i namiętności ku słonecznej sferze wyzwolenia.

Zdzisław Jachimecki
Wagner — życie i twórczość
PWM, 1958

Richard Wagner -syn romantycznej epoki i jego bayreuthskie festiwale

Józef Kański

Richard Wagner był niewątpliwie w dziejach muzyki i teatru muzycznego jednym z twórców najgenialniejszych. Trudno jednak znaleźć artystę, którego działalność budziłaby z jednej strony tak gorące zachwyty i bałwochwalczy niemal entuzjazm, z drugiej zaś równie namiętne protesty i głosy oburzenia.

Inna zresztą sprawa, że za życia Wagnera ataki jego wrogów przysparzały mu bodaj więcej jeszcze popularności, niż zachwyty wielbicieli. Toteż Guy de Pourtalès w przedmowie do swojej książki o Wagnerze stwierdza lakonicznie:

W roku śmierci Wagnera biografię poświęconej mu literatury oceniano na około 10.000 pozycji. Dziś należałoby niewątpliwie tę cyfrę podwoić lub potroić. Może dorównują jej, względnie ją przewyższają, jedynie biografie Napoleona i Szekspira.

Kimże był ten, który takie wywołał zamieszanie w artystycznym świecie ubiegłego stulecia i który w pewnym momencie stał się nieomal hegemonem europejskiej muzyki.

Jako człowiek był jednostką z pewnością nieprzeciętną, ale raczej od strony negatywnej. Nadmiernie przewrażliwiony, chorobliwy wręcz egoista, nie liczący się z niczym ani z nikim przy realizacji swych dążeń, kapryśny i niestały, niebywale wymagający w stosunku do swego otoczenia, nie uznający nakazów i norm moralnych — taki to, raczej niezbyt budujący wizerunek przekazują nam relacje najbardziej nawet entuzjastycznych jego biografów.

Natomiast jako artysta był Wagner niewątpliwie genialnym nowatorem — odkrywcą. Jego to właśnie twórczość stanowi punkt zwrotny i zarazem kres możliwości rozwojowych romantycznej harmonii. On też wzbogacił wspaniale dziedzictwo Berlioza i Liszta w dziedzinie instrumentacji orkiestrowej i wyzwolił ostatecznie melodię z klasycznych reguł okresowej budowy. Przede wszystkim zaś — stał się wielkim reformatorem gatunku operowego, tworząc nową, pełniejszą i bogatszą jego formę nazwaną dramatem muzycznym.

Jednak wszystkie te wspaniałe osiągnięcia twórcze Wagnera nie przyszły od razu, ani też nie narodziły się z niczego. Mówiąc o Wagnerze bowiem zbyt często zapomina się, że wkraczał on w świat muzyki w czasie, gdy dzieła Rossiniego i Aubera były najświeższą nowością, że kształcił swój smak na operach Donizettiego, Spontiniego i Meyerbeera, że wreszcie swego *Holendra tułacza* pisał w Paryżu wówczas, gdy miasto to rozbrzmiewało sławą Franciszka Liszta i gdy geniusz

Wagner jako Zygfryd. Karykatura współczesna.

Chopina znajdował się u szczytu świetności. Wszystko to musiało wpływać i wpływało w ogromnym stopniu na styl twórczości Wagnera w pierwszych jej etapach — a także i później.

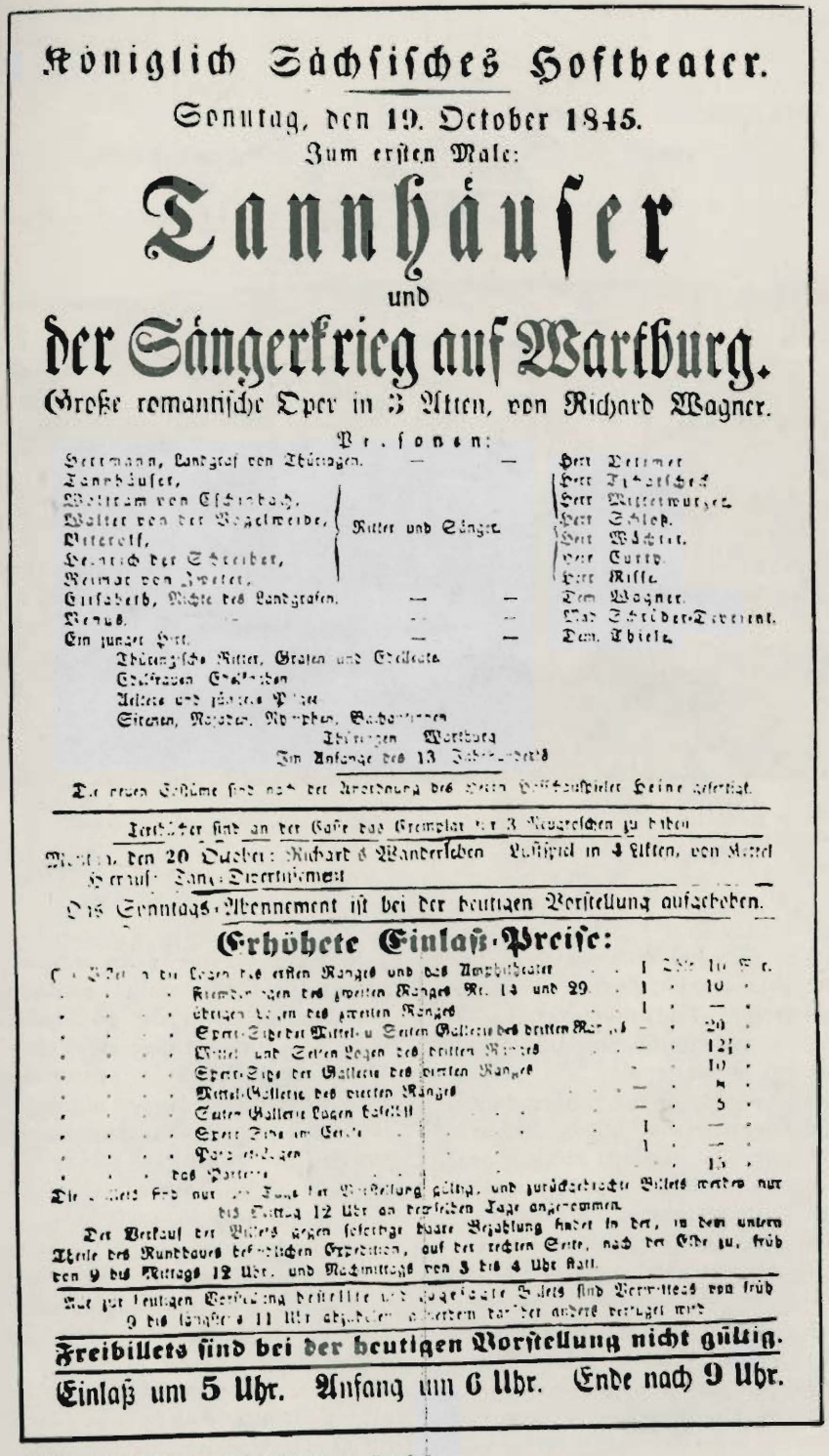
Wyrastając ponad swoich współczesnych, nie przestał przecież być dzieckiem epoki i dziedzictwa stworzonych przez nią wartości. Na tym zaś, jak potrafił owe wartości przekształcać, rozwijać i tworzyć nowe, polega właśnie jego wielkość. Innymi słowy — wielkość twórcy i jego rola w całokształcie rozwoju sztuki mierzy się dystansem pomiędzy punktem, w jakim swoją dziedzinę zastał, a tym, do jakiego ją doprowadził, dochodząc kresu swej drogi. W twórczości Richarda Wagnera zaś postęp ów zaznacza się tak wyraziście, jak u żadnego bodaj kompozytora: każde kolejne dzieło — *Rienzi, Holender tułacz, Tannhäuser, Lohengrin* — stanowi kolejny, dalszy etap rozwoju, otwierając stopniowo nowe światy melodii, harmonii, kolorystyki orkiestrowej, a nade wszystko wiodąc do rzeczy najważniejszej — skrystalizowania nowych praw estetyki dramatu muzycznego.

Ale przemiana nie mogła się dokonać od razu. Na drodze od *Rienziego* i *Holendra tułacza* do *Lohengrina* i *Pierścienia Nibelunga*, przejść musiał Wagner jeszcze przez etap pośredni, który wyznaczało — następne jego dzieło.

Ach, Paryżu! Stolico cierpień i radości... błogosławione męki, któreś mi zadał, gdyż wydają wspaniałe owoce. Tak pisał Wagner we wrześniu 1842 roku. Istotnie — przedsięwzięta w młodzieńczym zapale podróż „po złote runo" do Paryża — ówczesnej stolicy muzykalnego świata, przyniosła kompozytorowi same gorzkie rozczarowania i niepowodzenia. Nie udało mu się wywalczyć w tym kapryśnym mieście sławy i powodzenia. Nie udało się nawet wprowadzić *Rienziego* na scenę paryskiej Opery; musiał tedy Wagner borykać się z niedostatkiem graniczącym z nędzą, imając się poniżających w jego pojęciu prac — głównie dokonywania łatwych aranżacji z popularnych oper na użytek paryskich wydawców, którzy nie chcieli słyszeć o jego własnych operach... Lecz zarazem właśnie podczas pobytu w Paryżu zdołał Wagner stworzyć *Holendra tułacza* i dzięki dostarczonej przez przyjaciół lekturze skrystalizować w swym umyśle zarys następnej opery. *„Tannhäuser"* — pisze Guy do Pourtalès — *jest pierwszym prawdziwym wizerunkiem własnym, jaki udało mu się stworzyć, symbolem wewnętrznej walki pomiędzy zmysłowym szałem a odrazą do pospolitych rozkoszy, poniżających człowieka. Dochodzi do wniosku, na podobieństwo Schopenhauera, który w przyszłości stanie się jego przewodnikiem duchowym, że jedyną rzeczywistością jest cierpienie.*

Istotnie *Tannhäuser* jest nie tylko narodową operą osnutą na tle dawnych niemieckich ludowych legend, ale zarazem swoistym „wyznaniem wiary" samego kompozytora. Odtąd niejednokrotnie będzie Wagner w dziełach swoich rozstrzygał lub bodaj próbował rozstrzygać własne niepokoje, duchowe rozterki i problemy etyczno-moralne. Również tak istotna dla światopoglądu Wagnera idea wybawienia splamionego grzechami bohatera przez wierną i czystą miłość kobiety, idea zarysowana już w *Holendrze*, właśnie w *Tannhäuserze* występuje z całą wyrazistością.

Celowo unikaliśmy dotąd podawania szczegółów biografii Wagnera, wśród których mnogości czytelnik mógłby się zagubić, a które przeważnie odległe tylko i pośrednie miały znaczenie dla jego twórczości. Wystarczy powiedzieć, że Richard Wagner urodził się w Lipsku 22 maja 1813 roku — nota bene ochrzczony został w tym samym kościele św. Tomasza, w którym niegdyś kantorem był wielki Bach; że od



Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1845.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Hermann, Landgraf von Thüringen. — — Herr Dettmer
Tannhäuser, Herr Tichatschek
Wolfram von Eschenbach, Herr Mitterwurzer
Walther von der Vogelweide, Herr Schloß.
Biterolf, Herr Wächter.
Heinrich der Schreiber, Herr Curio.
Reimar von Zweter, Herr Risse.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen. — — Dem. Wagner.
Venus. — — Mad. Schröder-Devrient.
Ein junger Hirt. — — Dem. Thiele.

Ritter und Sänger

Thüringische Ritter, Grafen und Edelknaben.
Edelfrauen Edelknaben
Ältere und jüngere Pilger
Sirenen, Najaden, Nymphen, Bacchantinnen
Thüringen Wartburg
Im Anfange des 13 Jahrhunderts

Die neuen Costüme sind nach der Angabe des ersten Hoftheaterdichters Heine gefertigt.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 3 Neugroschen zu haben.

Montag, den 20 October: Richard & Wanderleben. Lustspiel in 4 Akten, von Mosel.
Hierauf: Tanz-Divertissement.

Das Sonntags-Abonnement ist bei der heutigen Vorstellung aufgehoben.

Erhöhete Einlaß-Preise:

Fremden-Logen des ersten Ranges und des Amphitheater	1	Thlr. 10 Ngr.
Fremden-Logen des zweiten Ranges Nr. 14 und 29	1	" 10 "
übrigen Logen des zweiten Ranges	1	" — "
Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	—	" 20 "
Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges	—	" 12½ "
Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges	—	" 10 "
Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	" 8 "
Seiten-Gallerie Logen beleiht	—	" 5 "
Sperr-Sitze im Cercle	1	" — "
Parquet-Logen	1	" — "
das Parterre		" 15 "

Die Billets sind nur für die Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in den unteren Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Nur für heutigen Vorstellung bestellte und abgeholte Billets sind Vormittags von früh 9 bis längstens 11 Uhr abzuholen, widrigenfalls darüber anderweit verfügt wird.

Freibillets sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Afisz prapremiery *Tannhäusera* w Dreźnie.

Teatr w Bayreuth.

dziecka wzrastał w środowisku teatralno-aktorskim, gdyż aktorem był jego ojczym, Ludwik Geyer, i aktorstwu poświęciły się trzy jego siostry; że następnie jego studia muzyczne były raczej nieregularne i fragmentaryczne, odbywane pod kierunkiem pedagogów, których nazwiska nic już nam dzisiaj nie mówią. Z wielką natomiast intensywnością kształcił się sam, studiując, a nawet przepisując partytury Webera i przede wszystkim uwielbianego swego mistrza — Beethovena.

W młodzieńczych tych latach żywił Wagner przekonania postępowe, a nawet rewolucyjne. Ogromne wrażenie wywarły na nim wieści o wybuchu powstania w Polsce przeciwko rosyjskim zaborcom.

Brał też Wagner żywy udział w uroczystym powitaniu oddziałów polskich uchodzących po upadku powstania przez Lipsk do Francji. Wspomnienie tego wieczoru odzwierciedliło się nieco później w jednym z jego symfonicznych utworów — w uwerturze koncertowej noszącej tytuł *Polonia*.

Wcześnie wstąpił Wagner w życie: wcześnie się ożenił — zresztą dość niefortunnie — z aktorką Minną Planer, wcześnie też rozpoczął samodzielną pracę artystyczną, najpierw jako kierownik chóru w Würzburgu, a później jako kapelmistrz w Magdeburgu i w Rydze. Stamtąd zaś postanowił wyruszyć — jak już wspomnieliśmy — „po złote runo", czyli do walki o sławę i sukcesy w największym muzycznym centrum — w Paryżu. Zamierzonych sukcesów jednak nie odniósł.

Później przez całych sześć lat działa Wagner w Dreźnie jako kapelmistrz operowy. Tam właśnie w 1842 roku wchodzi na scenę jego *Rienzi* a następnie *Holender tułacz*, tam również powstają *Tannhäuser* i *Lohengrin*; zaś po rewolucji 1849 roku Wagner, ścigany przez policję jako jej uczestnik, uchodzi za granicę i osiada w Szwajcarii. Pisze teraz szereg prac teoretycznych, tworzy pierwsze dwie części gigantycznej tetralogii *Pierścień Nibelun-*

Widownia teatru w Bayreuth.

ga, a następnie gorącemu swemu uczuciu do żony bogatego genewskiego kupca, Matyldy Wesendonk, wystawia wspaniały pomnik w postaci genialnego dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*. Jednak nazbyt zażyła przyjaźń z panią Wesendonk stała się przyczyną ostatecznego rozejścia się Wagnera z żoną. Wystawienie *Tannhäusera* w Paryżu w 1861 roku kończy się klęską, a powrót do Niemiec, po uzyskaniu amnestii, zamienia się w ucieczkę od miasta do miasta przed ścigającymi kompozytora wierzycielami.

Przełomowym momentem było dla Wagnera zetknięcie się ze świeżo ukoronowanym królem Bawarii, Ludwikiem II, młodym romantykiem i fantastą, który oczarowany potężną indywidualnością kompozytora postanowił wziąć go pod swoją opiekę, umożliwiając mu w warunkach całkowitego spokoju i swobody dokończenie *Pierścienia* oraz rozpoczętych *Śpiewaków norymberskich*. Głośny skandal, jaki wywołał Wagner, odbijając żonę (Cosimę, córkę Liszta) swemu serdecznemu przyjacielowi, Hansowi Bülowowi, odsunął odeń Ludwika II, niebawem jednak znów odzyskał kompozytor królewską życzliwość i — co najważniejsze — ujrzał ukoronowanie swych marzeń, gdy po przezwyciężeniu rozlicznych przeszkód ufundowano w Bayreuth ze społecznych składek teatr, przeznaczony specjalnie do wykonywania jego dzieł, których realizacja na scenach zwykłych ówczesnych teatrów była niemożliwa. Tam też pod batutą Hansa Richera wykonano po raz pierwszy cały cykl *Pierścienia Nibelunga*, a w 6 lat później — *Parsifala*. W pół roku po premierze tego ostatniego swego dzieła Wagner zmarł podczas pobytu w Wenecji (1883).

* * *

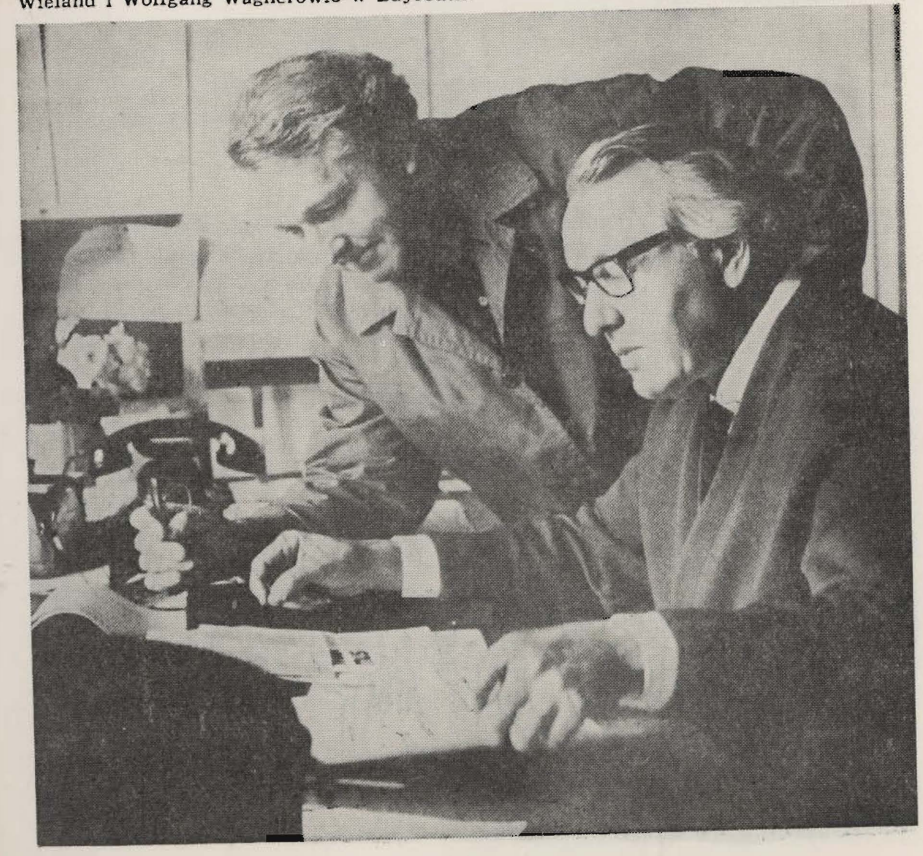
W wielkiej rodzinie europejskich festiwali muzycznych Festiwale Wagnerowskie w Bayreuth zajmują miejsce szczególne. Są przede wszystkim najstarsze: stosunkowo niedługo święcić będą stulecie swego istnienia. Ponadto — jedyny to z pewnością festiwal, zainicjowany przez samego twórcę (i kontynuowany po dzień dzisiejszy przez jego bezpośrednich potomków), którego dziełom służy. Festiwal oczywiście monograficzny, co już samo nadaje mu cechę wyróżniającą: organizowany z niewątpliwym rozmachem i obrosły całą masą zwyczajów i konwencji nigdzie nie zapisanych, ale utrwalonych tradycją i pilnie przestrzeganych przez świadomych rzeczy bywalców.

Niejednokrotnie też dostarczały Festiwale w Bayreuth owym bywalcom i znawcom niezapomnianych artystycznych przeżyć. Dyrygowali tu przecież wagnerowskimi przedstawieniami poczynając od 1876 roku najwięksi mistrzowie batuty, m.in. Hans Richter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini, Victor de Sabata, Hans Knappertsbusch, Herbert von Karajan, Karl Böhm, czy ostatnio Lorin Maazel oraz Pierre Boulez. Olśniewała słuchaczy w tych przedstawieniach sztuka najświetniejszych śpiewaczek i śpiewaków: legendarnej Lilli Lehmann, Ellen Gulbranson, Emmy Destinn, Aleksandra Kipnisa, Maxa Lorenza, Auritza Melehiora, Kirsten Flagstad, Sigrid Onegin, Fridy Leider, Wolfganga Windgassena, fenomenalnej Birgit Nilsson i wielu, wielu innych.

Stają się ponadto Festiwale w Bayreuth — z czego mało kto u nas zdaje sobie sprawę — swoistym ośrodkiem twórczej pracy nad kształtowaniem oblicza nowoczesnego teatru muzycznego, zwłaszcza od roku 1951, kiedy do głosu doszła potężna artystyczna indywidualność Wielanda Wagnera (wnuka wielkiego kompozytora), którego rewolucyjne naówczas inscenizacje Wagnerowskich dzieł odbiły się szerokim

Bayreuth. Antoni Wicherek i Hanna Lisowska w rozmowie z Wolfgangiem Wagnerem.

Wieland i Wolfgang Wagnerowie w Bayreuth.



echem w świecie i wywierać poczęły określony wpływ na tę dziedzinę sztuki także poza granicami. Oglądane w Bayreuth przedstawienia, a bardziej jeszcze udział w odbywających się od pewnego czasu równolegle (podczas t.zw. *Festiwalowych Spotkań Młodzieży)* seminariach i sympozjach, niejednokrotnie skłaniają do głębszych refleksji oraz do rewidowania różnych utartych od lat przekonań i poglądów w tej dziedzinie.

A do tego wszystkiego dodajmy jeszcze osobliwą artystyczną atmosferę, jaka wydaje się otaczać zawsze to pełne uroku, wśród łagodnych wzgórz dawnej Frankonii położone miasto, które stało się nie tylko bezpieczną przystanią i terenem najświetniejszych triumfów Richarda Wagnera, ale m.in. także siedzibą znanego poety Jean Paula i miejscem wiecznego spoczynku Franciszka Liszta...

Józef Kański

O BAYREUTH

Ilekroć pomyślę o tym mieście Bayreuth, które nagle wobec całego świata wynoszę do takiego znaczenia, widzę, że zbliżamy się do dzieła pod każdym względem owocnego, którego oddziaływanie rozciąga się przed nami w bezkres.

Richard Wagner

Gdyby Teatr z Bayreuth znajdował się we Francji, nie potrzebowałby dzieł tak wielkich, jak Wagnerowskie, aby ludzie i cały świat pielgrzymowali do niego i entuzjazmowali się tak idealną koncepcją i jej realizacją.

Johannes Brahms

Muszę powiedzieć, że każdy, kto wierzy w cywilizacyjną siłę sztuki, musi wywieźć z Bayreuth pokrzepiające wrażenie, ujrzawszy to wspaniałe artystyczne przedsięwzięcie, które dzięki swej wartości wewnętrznej i swojej sile oddziaływania stanie się kamieniem milowym w historii sztuki.

Piotr Czajkowski

Bayreuth to cudowna góra magnetyczna, która przyciąga do swoich zboczy okręty i żeglarzy.

Franz Liszt

Niewątpliwie sztuka Wagnera nie jest sztuką dnia codziennego i z pewnością współczesnemu człowiekowi, walczącemu ciężko o swą egzystencję, nie jest łatwo rozkoszować się z pełną uwagą nieskróconym przedstawieniem Wagnerowskim w Operze swojego miasta. Ale po to właśnie Wagner powołał do życia Bayreuth; bowiem, jak mówił, nie chciał wydawać swoich dzieł na łup codzienności sceny operowej. Wysoka moralność i wiecznotrwała wartość jego dzieł są dla mnie czymś bezspornym.

Arnold Schönberg

W każdym razie wzniosłemu geniuszowi Wagnera udało się uczynić teatr, określony teatr, j e g o teatr, miejscem poświęconym, domem misteriów, wywyższonym ponad wszystkie zwyczajne teatralne jestestwa — przedsięwzięcie, o które już Goethe rozbił się tak doszczętnie.

Tomasz Mann

Zmysł inscenizatorski Wagnera i jego marzenie o festiwalach w Bayreuth to najwspanialsze zjawiska, jakie zrodził wiek 19 w dziedzinie teatru.

Konstanty S. Stanisławski

Tannhäuser w Bayreuth w r. 1972. Inscenizacja: Götz Friedrich.

Tannhäuser

Treść opery

Akt I

Wnętrze góry Wenus (Hörselberg koło Eisenach). Według romantycznych wyobrażeń schroniła się tu bogini miłości, Wenus, po upadku bogów mitologii klasycznej. Wśród bachanalii i rozpasanych, szalonych tańców, otoczona syrenami i kuszącymi najadami, bogini spoczywa na posłaniu z liści. Obok niej, z głową opartą o jej kolana, leży uwiedziony czarami bogini rycerz Tannhäuser, który ocknąwszy się przed chwilą wodzi dokoła sennym, zamglonym wzrokiem. Gdy Wenus zapytuje go o przyczynę zmieszania i niepokoju, Tannhäuser odpowiada, że śnił właśnie o swej ojczyźnie, za którą ogarnęła go nieprzeparta tęsknota. Wenus za wszelką cenę chciałaby go zatrzymać, przypomina mu wszystko, co uczyniła dla niego w czasie jego pobytu u niej. Spełniając rozkaz bogini Tannhäuser śpiewa pieśń na cześć zmysłowej miłości, po chwili jednak budzi się w nim długo tłumiony bunt i żal. Nie jest mu chyba sądzone takie spokojne i bezczynne życie po wieczne czasy. Tęskni za walką i cierpieniem, nawet za śmiercią, prosi więc boginię, aby mu zwróciła wolność. Chwilę trwa pomiędzy nimi kłótnia, Wenus uwodzi go namiętnie, Tannhäuser zaś zaklina się, że nawet gdy odejdzie, zawsze będzie opiewał jej doskonałość. Bogini widząc, iż prośby jej nie odnoszą skutku, najpierw grozi mu, że nigdy już nie będzie mógł do niej powrócić, w końcu jednak błaga go w rozpaczy: „Wróć do mnie, kiedy będziesz szukał ratunku". Ale Tannhäuser odpowiada „Mój ratunek to Maria". Na dźwięk tego imienia znika góra Wenus i — w scenie następnej — Tannhäuser znajduje się już w zielonej dolinie u stóp Hörselbergu.

Jest wiosna. Pasterz pilnujący trzody gra na flecie. Grupa śpiewających pielgrzymów przechodzi przez scenę. Tannhäuser pada na kolana przed świętym obrazem. Gdy pogrąża się w modlitwie, pielgrzymi i pasterz znikają.

W dolinie zjawia się landgraf Hermann w towarzystwie kilku swych minnesingerów i myśliwych. Na widok klęczącego, zatopionego w modłach rycerza, w którym poznają Heinricha Tannhäusera, ogarnia ich zdumienie; niegdyś należał on do ich grona, opuścił ich jednak po jakiejś sprzeczce i ślad po nim zaginął. Zapytują go, czy przybył jako przyjaciel, czy też jako wróg. Tannhäuser odpowiada wymijająco, dając im do zrozumienia, że nie zabawi wśród nich długo; wszyscy namawiają go więc usilnie, ażeby z nimi pozostał. Tannhäuser jednak wyraża zgodę dopiero wówczas, gdy Wolfram von Eschenbach, dawniej najlepszy jego przyjaciel, uzyskawszy przyzwolenie landgrafa, opowiada mu o miłości, jaką wzniecił ongiś swym śpiewem w sercu Elżbiety,

siostrzenicy landgrafa. Dolina wypełnia się myśliwymi. Wśród wesołej wrzawy całe towarzystwo udaje się na Wartburg, zamek landgrafa.

A k t II

Sala koncertowa na Wartburgu. Do sali wkracza promieniejąca szczęściem Elżbieta. Pieśnią swą wita miejsce, gdzie Tannhäuser święcił niegdyś triumfy i dokąd obecnie powrócił.

Wolfram wprowadza do sali Tannhäusera i zachęca go, aby zbliżył się do Elżbiety. Zmieszana dziewica usiłuje nie dopuścić go do siebie, ale wkrótce oboje wyznają sobie gorącą, namiętną miłość. Wolfram, który od dłuższego czasu potajemnie kocha Elżbietę, widzi teraz, że pierzchły już wszystkie jego nadzieje.

Przybywa landgraf. Na widok siostrzenicy ogarnia go radość, gdyż od chwili zniknięcia Tannhäusera nie przestąpiła ona progów tej sali. Elżbieta nie umie znaleźć słów, które by mogły wyrazić jej szczęście, ale landgraf i tak domyśla się wszystkiego. Łagodnie zapewnia Elżbietę, że tajemnicę tę zachowa tylko dla siebie. Właśnie za chwilę ma się rozpocząć turniej śpiewaczy, na który została zaproszona szlachta z całego kraju, a któremu ona ma przewodniczyć.

Goście zbierają się. Po przyjaznych powitaniach wszyscy zajmują miejsca, zaś landgraf ogłasza temat turnieju. Ten, kto potrafi najpiękniej wyrazić i pochwalić istotę miłości, zostanie zwycięzcą, a Elżbieta osobiście wręczy mu nagrodę w takiej postaci, w jakiej sam zażąda.

Zawody zaczyna Wolfram. Opiewa on świętą miłość jako czystą i wzniosłą, zyskując ogólny poklask. Tannhäuser, który w czasie jego śpiewu siedział z obojętnym wyrazem twarzy, nagle zrywa się z miejsca. Nie chce mieć nic wspólnego z uczuciem tak bezsilnym. Podniecony wspomnieniem o Wenus śpiewa hymn pochwalny na cześć miłości zmysłowej. W ten sposób wychodzi na jaw jego pobyt u bogini Wenus. Wszyscy są tym głęboko oburzeni. Żony rycerzy, za wyjątkiem Elżbiety, opuszczają salę. Rycerze dobywają mieczy. Elżbieta rzuca się pomiędzy skłóconych z wołaniem, że nikt nie może Tannhäusera pozbawić prawa do skruchy i do przebaczenia. Zebranych ogarnia zdumienie, że dostojna dziewica może się wstawiać za takim człowiekiem. Tannhäuser wzruszony jej orędownictwem pada pełen skruchy na kolana. Po rozważeniu licznych argumentów za i przeciw landgraf proponuje rozwiązanie zatargu. W jego kraju zatrzymała się właśnie grupa pielgrzymów, aby odpocząć w drodze do Rzymu. Tannhäuser winien udać się tam razem z nimi; gdy jednak papież nie udzieli mu rozgrzeszenia, nie wolno mu już nigdy powrócić pod groźbą kary śmierci. Słychać śpiew nadciągających pielgrzymów. Z pełnym entuzjazmu okrzykiem: „Do Rzymu! Do Rzymu!" Tannhäuser przyłącza się do nich.

A k t III

Posępna jesień. Dolina w okolicy Wartburga. Elżbieta pogrążona w modlitwie klęczy przed wizerunkiem Świętej Dziewicy. Wolfram, który spotyka ją tu często, modli się o spełnienie jej nadziei, o powrót oczyszczonego od grzechów Tannhäusera. W tym momencie słychać śpiew powracających pielgrzymów. Elżbieta i Wolfram przyglądają się im z niepokojem i trwogą. Nie ma wśród nich Tannhäusera. Elżbieta zatapia się znowu w modlitwie i błaga Dziewicę, aby przyjęła ją do nieba, gdzie będzie mogła wstawić się za Tannhäuserem. Gdy podnosi się z klęczek, wierny Wolfram chce odprowadzić ją do zamku, Elżbieta jednak odmawia mu i powoli, samotnie oddala się. Niepocieszony Wolfram ujmuje lirę i śpiewając o tęsknocie Elżbiety do śmierci, prosi gwiazdę wieczorną, ażeby ulatującą jej duszę pozdrowiła od tego, kto ją zawsze kochał.

Ukazuje się postać w łachmanach — jest to Tannhäuser. Wolfram z początku nie poznaje go, ale Tannhäuser poznaje przyjaciela. Gdy Wolfram wypytuje go o pielgrzymkę do Rzymu, Tannhäuser zrazu odwraca się rozgoryczony, ale ostatecznie opowiada mu, jak udał się w wielkim pośpiechu, biczując się po drodze, do Rzymu i jak papież tysiącom ludzi udzielał przebaczenia; ale gdy usłyszał o pobycie Tannhäusera we wnętrzu góry Wenus, odmówił mu absolucji — chyba że jego kij pielgrzymi okryłby się liśćmi i pąkami kwiatów. Tannhäuser powraca więc w najwyższej rozpaczy, ażeby szukać schronienia u Wenus. Oburzony Wolfram robi wszystko, ażeby odwieść go od tego zamiaru, lecz w tym momencie niebo rozpłomienia się i na wezwanie Tannhäusera pojawia się w różowej poświacie Wenus, która wita go serdecznie. Tannhäuser powziął nieodwołalną decyzję. Wolfram nie znajduje sposobu na powstrzymanie go od tego kroku, aż wreszcie pada imię Elżbiety. Nagle różowe światło blednie, niebo ciemnieje. Wenus, pozbawiona po raz drugi swojej zdobyczy, znika.

Zbliża się kondukt pogrzebowy. Elżbieta, szlachetna męczennica, rozstała się z tym światem. Pogrążony w głębokim bólu podąża za jej trumną landgraf w otoczeniu śpiewaków. Uświadamiając sobie, że śmierć Elżbiety jest ofiarą złożoną dla jego zbawienia, Tannhäuser załamuje się i woła ze skruchą: „Święta Elżbieto, wstaw się za mną!"

Słychać śpiew pielgrzymów. Niosą oni kij pielgrzymi, na którym widać zielone, rozkwitające listki. Stał się cud. Ponad głowami zjednoczonych przez śmierć ludzi rozbrzmiewa głośno śpiew: „Los świata dzierży w swoich dłoniach Bóg"...

O. F.

Tannhäuser

Sujet de l'opéra

Acte I

L'intérieur du Venusberg (Hörselberg près d'Eisenach). C'est là que l'imagination romantique a placé le lieu où Vénus, déesse de l'amour, est venue se réfugier après la chute des dieux de la mythologie classique. Dans un tourbillon de danses bachiques et débauchées, la déesse repose sur un lit de feuilles, entourée de syrènes et de naïades séduisantes. A ses piéds, la tête sur les genoux de la déesse, le chevalier Tannhäuser reste étendu, ensorcelé par les charmes de Vénus. Il ouvre les yeux, en promenant autour de lui un regard inquiet et lourd de sommeil. Lorsque Vénus lui démande la cause de ce trouble, Tannhäuser répond qu'il vient de rêver à sa patrie et que son rêve l'a laissé en proie à une poignante nostalgie. Vénus veut le retenir à tout prix; elle lui rappelle tout ce qu'elle a fait pour son amant pendant son séjour au Vénusberg. En s'inclinant devant l'ordre de la déesse, Tannhäuser chante un hymne en l'honneur de l'amour sensuel, mais bientôt il a un mouvement de révolte et de regret. Il n'est pourtant pas destiné à mener éternellement cette vie oisive et désoeuvrée. Il veut lutter et souffrir, même mourir, s'il le faut, il supplie donc sa maîtresse de lui rendre sa liberté. Pendant un moment ils discutent, Vénus tâche de le séduire à tout prix, tandis que Tannhäuser lui jure de ne jamais cesser de chanter les louanges de sa beauté, même s'il la quittait. Voyant que ses prières n'aboutissent à rien, Vénus d'abord le menace en lui défendant de jamais revenir à elle, puis elle supplie désespérément: «Reviens à moi, lorsque tu cherchera ton salut!» Mais Tannhäuser répond: «Mon salut — c'est Marie!» A ce nom, tout Venusberg disparaît et — dans la scène suivante — nous voyons Tannhäuser dans la vallée verte aux pieds de Hörselberg.

C'est le printemps. Un berger gardant son troupeau joue de la flûte. Un groupe de pélerins traverse la scène en chantant. Tannhäuser tombe à genoux devant le tableau saint. Il s'abime dans la prière, tandis queles pélerins et le berger disparaissent.

Le landgrave Hermann, accompagné de ménestrels et de chasseurs apparaît dans la vallée. Dans le chevalier agenouillé et plongé dans la prière, tous reconnaissent Heinrich Tannhäuser; ils le contemplent avec étonnement: jadis, il appartenait à leur société, mais ils les a quittés après une dispute et personne ne l'a plus revu. Ils lui demandent s'il arrive en ami ou en ennemi. Tannhäuser donne une réponse évasive en leur faisant comprendre qu'il ne restera pas longtemps; tout le monde insiste pour qu'il reste. Mais Tannhäuser y consent seulement après que Wolfram von Eschenbach, son ancien ami, lui raconte, avec la permission du landgrave, l'amour que Tannhäuser a éveillé par son chant dans le coeur d'Elisabeth, la nièce du landgrave. La vallée se remplit de chasseurs. Joyeusement, toute la société se rend à Wartburg, château du landgrave.

Acte II

Salle des ménestrels à Wartburg. Elisabeth, rayonnante de bonheur, fait son apparition. Son chant salue le lieu, où jadis Tannhäuser a remporté son triomphe et où il revient maintenant.

Wolfram introduit Tannhäuser et l'encourage à s'approcher d'Elisabeth. La jeune fille, confuse, essaye de l'éviter, mais bientôt tous les deux déclarent mutuellement leur amour passionné. Wolfram, qui depuis longtemps aime Elisabeth en secret, voit disparaître toutes ses espérances.

Arrive le landgrave. La vue de sa nièce le remplit de joie, car depuis la disparition de Tannhäuser la jeune fille n'a pas mis les pieds dans cette salle. Elisabeth ne sait comment exprimer son bonheur, mais son oncle devine ce qu'elle éprouve. Doucement il rassure la jeune fille en lui promettant de garder le secret. Tout à l'heure un concours de chant aura lieu. Toute la noblesse du pays y est invitée. Elisabeth a eté choisie pour présider au concours.

Les invités se rassemblent. Après une joyeuse bienvenue, tout le monde prend place, tandis que le landgrave annonce le sujet du tournoi. Celui qui saura le mieux exprimer et louer la vraie nature de l'amour sera le vainqueur et Elisabeth lui remettra le prix qu'il pourra choisir à son gré.

Wolfram ouvre le concours. Il chante l'éloge d'un amour sacré pur et élevé, en gagnant les applaudissements de l'assistance. Tannhäuser, qui pendant sa production reste assis, avec un air indifférent, se lève brusquement. Il ne veut rien savoir d'un amour aussi faible et impuissant. Excité par le souvenir de Vénus, il chante un hymne en honneur de l'amour charnel. De cette manière on découvre le secret de son séjour chez la déesse. Le public est indigné. Les dames quittent la salle, à l'exception d'Elisabeth. Les chevaliers sortent leurs épées. Elisabeth, éperdue, se jette pour les séparer en s'écriant qu'on ne peut pas priver Tannhäuser du droit au repentir et au pardon. Les invités sont stupéfaits de voir la noble demoiselle défendre un homme indigne d'elle. Tannhäuser, profondément ému, tombe à genoux, plein de remords. Après avoir écouté de nombreux arguments, le landgrave propose une solution de ce fâcheux incident. Un groupe de pélerins vient d'arriver dans son pays pour s'y reposer avant de repartir pour Rome. Tannhäuser doit les rejoindre et faire route avec eux. Toutefois, si le pape ne lui accorde pas son absolution, il lui est interdit de jamais revenir, sous peine de mort. On entend le chant des pélerins. Tannhäuser se joint à eux en clamant avec enthousiasme: «A Rome! A Rome!»

Acte III

Un automne triste et lugubre. La vallée de Wartburg. Elisabeth plongée dans la prière, reste agenouillée aux pieds de la Sainte

Vierge. Wolfram, qui souvent la voit ici, prie à son tour pour que son espoir se réalise et pour que Tannhäuser revienne, purifié de ses péchés. A ce moment on entend le chant des pélerins qui reviennet de Rome. Elisabeth et Wolfram les regardent, émus. Tannhäuser n'est pas parmi eux. Elisabeth tombe à genoux et prie la Vierge Marie de la prendre au ciel, où elle pourra intercéder pour le salut de Tannhäuser. Lorsqu'elle se lève, le fidèle Wolfram veut la reconduire au château, mais Elisabeth refuse et s'éloigne lentement, toute seule. Wolfram, désolé, prend sa lyre et chante la tristesse de la jeune fille et son désir de mourir, en suppliant l'étoile du soir d'accueillir cette âme pure qui s'envole vers l'éternité.

Soudain, une figure en haillons apparaît sur la scène — c'est Tannhäuser. Tout d'abord, Wolfram ne le reconnait pas, mais Tannhäuser reconnait son ami. Lorsque Wolfram le questionne sur son pélerinage à Rome, il refuse de répondre, mais finalement il raconte qu'après avoir en toute hâte fait le trajet, en subissant toute sorte de châtiments comme pénitence, il arriva à Rome. Le pape qui accordait son pardon à des milliers de pélerins, après avoir appris que Tannhäuser a séjourné à l'intérieur du Venusberg, lui refusa l'absolution, à moins qu'entre les mains du pécheur son bâton de pélerin ne se couvrit de feuilles et de fleurs. En proie à un poignant désespoir, Tannhäuser se décide à chercher refuge chez Vénus. Wolfram, indigné, fait tout son possible pour qu'il renonce à cette idée insensée, mais à ce moment le ciel s'enflamme et Vénus, baignée d'une lueur rose, se présente à l'appel de son amant, en le saluant amoureusement. Tannhäuser a pris une décision irrévocable. Wolfram ne voit aucun moyen de le retenir, mais au cours de la discussion le nom d'Elisabeth vient d'être prononcé. La lueur rose pâlit, le ciel prend des teintes foncées. Vénus disparaît, pour la deuxième fois privée de sa proie.

Un convoi funèbre avance lentement. Elisabeth, noble martyre, vient de quitter ce monde. Plongé dans la douleur, le landgrave suit la civière, entouré de ménestrels. Tannhäuser se rend compte qu'Elisabeth est morte en se sacrifiant pour son salut. Il s'écrie, contrit: «Sainte Elisabeth, priez pour moi!» et expire.

Le chant des pélerins se fait entendre. Ils portent le bâton de pélerin couvert de feuilles et de fleurs. Miracle! Au-dessus des deux êtres, réunis dans la mort, on entend un chant puissant: «Dieu veille sur le monde entier...»

RICHARD WAGNER

TANNHÄUSER

i

TURNIEJ ŚPIEWAKÓW NA WARTBURGU

Opera w trzech aktach

Libretto: Richard Wagner

Przekład: Mirosław Łebkowski, Stanisław Werner

Konsultacja muzyczna: Jerzy Gaczek

Kierownictwo muzyczne ANTONI WICHEREK

Reżyseria OTTO FRITZ (Austria)

Scenografia ANNELIS CORRODI (Szwajcaria)

Choreografia WITOLD GRUCA

Przygotowanie połączonych chórów HENRYK WOJNAROWSKI

Osoby

Hermann	— Marek Dąbrowski, Edmund Kossowski, Jerzy Ostapiuk
Tannhäuser	— Wacław Domieniecki, Stanisław Romański (gościnnie), Roman Węgrzyn
Wolfram von Eschenbach	— Jerzy Artysz, Andrzej Hiolski, Zdzisław Klimek, Jan Czekay
Walther von der Vogelweide	— Józef Sojka, Lesław Wacławik
Bitterolf	— Włodzimierz Denysenko, Leonard Mróz
Heinrich der Schreiber	— Kazimierz Dłuha, Jan Góralski
Reinmar von Zweter	— Władysław Jurek, Edward Pawlak, Władysław Skoraczewski
Elżbieta	— Bożena Betley, Krystyna Jamroz, Hanna Lisowska, Hanna Rumowska-Machnikowska
Wenus	— Aleksandra Imalska (gościnnie), Maria Olkisz, Krystyna Szczepańska, Krystyna Szostek-Radkowa
Młody pasterz	— Urszula Borzdyńska,

* * *

Partie solowe w scenach baletowych wykonują:

Tannhäuser	— Zbigniew Juchnowski, Zygmunt Sidło
Kupidyn	— Krzysztof Szymański, Przemysław Sokólski
Leda	— Grażyna Dubielecka, Ewa Głowacka
Łabędź	— Miłosz Andrzejczak, Ryszard Węgrzynek

ORKIESTRA, CHÓR I BALET TEATRU WIELKIEGO

Chór męski

Centralnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego

Chór dziecięcy

Centralnego Zespołu Artystycznego ZHP

Statyści

Premiera 17 lutego 1974 r.

Program ilustrują projekty kostiumów ANNELIES CORRODI
Zdjęcia archiwalne polskich wykonawców ról Wagnerowskich pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie oraz z archiwum Redakcji Wydawnictw Teatru Wielkiego
Reprodukcje zdjęć wykonał *Stefan Deptuszewski*
Streszczenie libretta z języka niemieckiego przełożyła *Stefania Golańska*
Streszczenie libretta na język francuski przełożyła *Renata Sobańska*

Redakcja
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt okładki
STANISŁAW TOEPFER

Projekt obwoluty
i opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ZBIGNIEW CELINSKI

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

WDA-1. Zam. 9/74. Nakł. 12.000 R-55

TEATR WIELKI

Kierownik artystyczny
ANTONI WICHEREK

Dyrektor
ZDZISŁAW ŚLIWIŃSKI

RICHARD WAGNER

TANNHÄUSER

i

TURNIEJ ŚPIEWAKÓW NA WARTBURGU

TANNHÄUSER und der SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG

OPERA W TRZECH AKTACH

Libretto
RICHARD WAGNER

Przekład tekstu
MIROSŁAW ŁEBKOWSKI I STANISŁAW WERNER

Konsultacja muzyczna
JERZY GACZEK

Kierownictwo muzyczne
ANTONI WICHEREK

Reżyseria
OTTO FRITZ
(AUSTRIA)

Scenografia
ANNELIES CORRODI
(SZWAJCARIA)

Choreografia
WITOLD GRUCA

Przygotowanie połączonych chórów
HENRYK WOJNAROWSKI

PREMIERA 17 LUTEGO 1974
WARSZAWA

OSOBY

Hermann, landgraf Turyngii	*Marek Dąbrowski* *Edmund Kossowski* *Jerzy Ostapiuk*
Tannhäuser	*Wacław Domieniecki* *Stanisław Romański* (gościnnie) *Roman Węgrzyn*
Wolfram von Eschenbach	*Jerzy Artysz* *Jan Czekay* *Andrzej Hiolski* *Zdzisław Klimek*
Walther von der Vogelweide	*Józef Sojka* *Lesław Wacławik*
Biterolf	*Włodzimierz Denysenko* *Leonard Mróz*
Heinrich der Schreiber	*Kazimierz Dłuha* *Jan Góralski*
Reinmar von Zweter	*Władysław Jurek* *Edward Pawlak* *Władysław Skoraczewski*
Elżbieta, siostrzenica landgrafa	*Bożena Betley* *Krystyna Jamroz* *Hanna Lisowska* *Hanna Rumowska-Machnikowska*
Wenus	*Aleksandra Imalska* (gościnnie) *Maria Olkisz* *Krystyna Szczepańska*
Młody pasterz	*Jolanta Radkówna* (Centr. Zesp. Art. ZHP) *Barbara Wysokińska* (Centr. Zesp. Art. ZHP)

Rycerze, hrabiowie, szlachta, pielgrzymi
syreny, najady, nimfy, bachantki

W scenach baletowych występują

w akcie I

Tannhäuser	— *Zbigniew Juchnowski, Zygmunt Sidło*
Kupidyn	— *Krzysztof Szymański, Przemysław Sokólski*
Leda	— *Grażyna Dubielecka, Ewa Głowacka*
Łabędź	— *Miłosz Andrzejczak, Ryszard Węgrzynek*
Nimfa	— *Irena Mrozińska, Zofia Rudnicka*

oraz *Zespół baletowy*

w akcie III

Nimfy, gracje — *Zespół baletowy*

Miejsce akcji

Akt I — Wnętrze góry Hörselberg koło Eisenach
Dolina pod Wartburgiem

Akt II — Na Wartburgu

Akt III — Dolina pod Wartburgiem

Czas akcji

Początek XIII wieku

ORKIESTRA, CHÓR I BALET TEATRU WIELKIEGO

CHÓR MĘSKI
CENTRALNEGO ZESPOŁU ARTYSTYCZNEGO WP
Kierownik chóru — *Lucjan Mazurek*

CHÓR DZIECIĘCY
CENTRALNEGO ZESPOŁU ARTYSTYCZNEGO ZHP
Dyrektor i kierownik artystyczny — *Władysław Skoraczewski*

Statyści

Dyryguje
ANTONI WICHEREK
ANTONI WIT

Kierownik wokalny
Jerzy Czaplicki

Asystent dyrygenta
Andrzej Straszyński

Reżyserzy asystenci
Donka Madej, Piotr Widlicki

Przygotowanie solistów
Jerzy Gaczek, Ewa Cwieczkowska, Helena Christienko, Alina Liwska

Przygotowanie chóru Teatru Wielkiego
Henryk Wojnarowski, Jerzy Kościelny, Lech Gorywoda

Asystent choreografa
Zygmunt Sidło

Scenografowie asystenci
Ewa Mikułowska, Maria Karnkowska

Inspicjenci

Jadwiga Bursztynowicz, Bogumił Skorski, Franciszek Tutak, Zygmunt Wojtiuk

Suflerzy

Magdalena Grabarkiewicz, Barbara Rakowska, Romuald Walter, Edward Wejsis

Kierownik grupy statystów

Bolesław Osik

•

Światło

mgr inż. *Jerzy Bojar*

Kierownictwo działu sceny

Bogusław Synkiewicz

Brygadier sceny

Stanisław Marciniak

WDA-1. Zam. 233. 3000. W-81