

ZDZISŁAW JACHIMECKI

RYSZARD
WAGNER

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ



NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA KRAKÓW LUBLIN ŁÓDŹ POZNAŃ WILNO ZAKOPANE



WAGNER WEDŁUG FOTOGRAFJI Z R. 1865.

RYSZARD WAGNER

ZDZISŁAW JACHIMECKI

RYSZARD WAGNER



NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA KRAKÓW LUBLIN ŁÓDŹ POZNAŃ WILNO
THE POLISH BOOK IMPORTING COMPANY INC. NEW YORK



12749

78:92
muzyka

WSTĘP.

Dość długo czekałem na dzień, w którym nareszcie jest mi danem ogłosić drugą moją książkę o Wagnerze. Pierwsza ukazała się przed jedenastu laty (w 1911 roku) jako XII tom wydawnictwa »Nauka i Sztuka«. Owocem fanatycznego wprost entuzjazmu dla sztuki Wagnera, pracą mało w rzemiośle literackim doświadczonego muzykologa, jedną z pierwszych prób na polu polskiego piśmiennictwa muzyczno-estetycznego, tem tylko była w istocie ta książka, która dzięki wspaniałemu wykonaniu typograficznemu i świetnie przez redakcję »Nauki i Sztuki« dobranym ilustracjom z obrazów Mackarta, Rackhama i Leeke'a, stała się przypadkiem jedną z najbogatszych i najpiękniejszych publikacyj całej, jaka istnieje, literatury wagnerowskiej. Kiedy dzisiaj pomyślę o młodzieńczej tej pracy (pisałem ją w 1906-7 r.), przypomina mi się poetyczna przedmowa Musseta do drugiego wydania pierwszych jego poezyj:

»Ce livre est toute ma jeunesse;
Je l'ai fait sans presque y songer«...

W czasie pisania jej znano w Polsce dzieła Wagnera przeważnie tylko z pierwszej epoki jego twórczości i to zaledwie we Lwowie i w Warszawie. Do r. 1911 poznano cały »Pierścień Nibelunga« ale daleko było do tego, ażeby inteligentja polska, lub choćby sfery melomanów zdawały sobie jasno sprawę ze znaczenia Wagnera dla kultury

europejskiej. Książką moją, której braki sam dobrze oceniałem, pragnąłem zachęcić czytelnika do poznania Wagnera, jego muzyki, jego dramatów, jego idei filozoficznych i wskazań estetycznych. Propaganda wagnerowska była więc jej celem. Wyniknęło z tego powodu trochę jednostronne traktowanie przedmiotu, niemethodyczne pod względem historycznym przedstawienie twórczości Wagnera, określanie jej przy pomocy superlatywów, które były wprawdzie najszczerzym wyrazem zapatrywań osobistych, ale nie ujmowały przedmiotu w sposób rzeczowy. Pragnąc w przystępny sposób wprowadzić czytelnika w sferę ducha Wagnera, nie podałem w książce ścisłych rozbiórów harmonji, form i stylu dzieł Wagnera, tak, że książka ta zaledwie informowała, ale nie uczyła.

Nikt z polskich literatów muzycznych nie uzupełnił w tych jedenastu latach braków w naszej wagnerologii. Wojna i ciężąca nad nami zhora satrapji niemieckiej odwracała umysły od tematów, w których idący na podobój ludzkości germanizm wyczytywał wyrocznie swojego wojowniczego ducha i odbierał błogosławieństwo dla krwawych swoich czynów. W dzień ogólnej mobilizacji niemieckiej, pamiętnego dnia 1 sierpnia 1914 r. grano w teatrze wagnerowskim w Bayreuth »Zygryda«. — W czasie kucia miecza w pierwszym akcie powstała na widowni cała publiczność. Entuzjam jej po pieśniach Zygryda do świeżo wykutej broni, przeszedł wszystko, co zapisały kroniki teatralne. Każdy obecny tam rezerwista armji cesarskiej uczuł się nagle równym nieuleknionemu bohaterowi i przypasywał »Nothung« do walki z całym światem. Wagner stał się dla niego wiodącą do boju Walkirją. Przypadek tak zrządził. Wojujące Niemcy brały z dzieł Wagnera za hasła to, co im odpowiadało w tych dniach tragicznych. Nie pamiętano wtedy o wzniosłem misterjum Wagnera, które było labędzim śpiewem jego życia i ostatniem credo jego idei, zapomniano zupełnie o »Parsifalu«. Gdyby

na zielonem wzgórzu bayreuckiem pojawił się tego dnia wagnerowski bohater miłości i współczucia, kto wie, czy pruski »Lieutenant der Reserve« nie byłby czuł się w obowiązku gwizdać! Więc nie przez przyzmat zdarzeń z lat 1914-18 należy nam patrzeć na sztukę potężnego geniusza.

Mam w każdym razie wielką ulgę, że mogę sam uzupełnić te braki, jakie dawały się odczuwać w polskiej literaturze wagnerowskiej. Uzupełniałem je w tym czasie dwukrotnie także w moich wykładach uniwersyteckich o Wagnerze. Zdaje mi się, że książka, z którą teraz występuję, przedstawia twórczość Wagnera w należytem oświeceniu. Z dawniejszą nie ma ona — po za kilkoma drobnymi szczegółami — wiele wspólności, zarówno pod względem analizy muzycznej, jak egzegezy dramatycznej. Pomimo przeogromnego bogactwa literatury wagnerowskiej we wszystkich możliwych językach, ośmielałem się twierdzić, że może niema w niej drugiej książki, któraby, tak jak ta, przedstawiała genialną produkcję Wagnera, poświęcając każdej stronie jej równie baczną uwagę. Monografie wagnerowskie oddawały pierwszeństwo już to kwestjom biografji, już dramaturgji, czy muzyce lub ideologii Wagnera, nie mogąc doprowadzić do harmonji w methodycznie naukowem traktowaniu tych składowych części twórczości Wagnera. H. St. Chamberlain zaledwie musnął poezję i muzykę w dziełach Wagnera, H. Lichtenberger wniknął głęboko tylko w myśl filozoficzną i poetycką i w estetykę Wagnera, które to kwestje niemal zupełnie pominął G. Adler, zajmujący się w swojej pracy na pierwszym miejscu historyczną oceną muzyki Wagnera. E. Schuré pozostawił na boku wiele ważnych szczegółów z twórczości artystycznej Wagnera, a Max Koch nawet nie pokusił się o omawianie muzyki Wagnera, gdyż kompozytor sam nie chciał raz mówić o muzyce, usprawiedliwiając to tem, że »muzyką staje się właśnie to, co nie daje się wypowiedzieć«. Zdaniem tem możnaby się zaslaniać, gdyby Wagner nie

był napisał bodaj studjum o Beethovenie, gdzie dowiódł, że jednak o muzyce da się mówić, nota bene jeżeli ma się coś do powiedzenia. Ostatnia monografia wagnerowska, wszechstronnie i ściśle ujmująca przedmiot, czeska książka Zdenka Nejedlý'ego (1916) doprowadza twórczość Wagnera tylko do połowy życia kompozytora. Jest to wogóle najpokazniejszy plon literatury wagnerowskiej z czasu wojny. Niemal wszystkie inne większe monografie były w pierwszym rzędzie biografjami, opierającymi się na dziele Glasenappa. Ale i pod tym względem nie zadawały one, oprócz dzieła Ashtona, wymagań metody psychologiczno-biograficznej i nie we wszystkim przyczyniały się do wyświetlenia problemów twórczości Wagnera.

Stawiając sobie bardzo rozległe cele, nie mogłem w książce tej rozwijać bardzo specjalnych zagadnień szczególnie w zakresie egzegezy muzycznej. Musiałem się streszczać, chociaż na każdym niemal kroku wylania się w dziełach Wagnera jakiś szczegół, wymagający uwzględnienia. Niedawno ogłoszona praca S. Anheissera: »Das Vorspiel zu »Tristan und Isolde« und seine Motive, ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners« (Zeitschrift für Musikwissenschaft, III Jahrg., 5 Heft) wskazuje jak łatwo można zadrukować 47 stron wielkiego formatu o studium nastu taktach muzyki, jeżeli się tylko chce dzieło na dwoje każdą szybkę nut... Na tak ścisłą naukowość nie było naturalnie miejsca w tej książce.

W trzydziestu dziewięciu latach, które dzielą nas od śmierci Wagnera wpływ jego sztuki zakreślił linję, pnącą się w górę w ciągu pierwszych dwudziestu lat mniej więcej. Daje się on łatwo zauważyć przedewszystkiem w Niemczech, gdzie jakby na komendę wystąpił szereg kompozytorów, którzy za przykładem genialnego muzyka-poety odczuli w sobie powołanie poetyckie, ażeby do własnych tylko librett pisać muzykę. Sporadyczne w dawnych epokach historii muzyki wypadki, gdzie kompozytor był swoim

librecistą (n. p. Benedetto Ferrari w »Armidzie«, lub Vittorio Loreti w »La Galatea«, obie opery w r. 1639) mnożą się w operze niemieckiej po śmierci Wagnera. — I tak w roku 1884 wystawił Felix Weingartner »Sakuntalę«, w r. 1886 »Malawikę«, Wilhelm Kienzl w tym samym roku »Urwasi«, Aleksander Ritter w r. 1890 »Wem die Krone?«, w r. 1895 »Der faule Hans«, a Ryszard Strauss rozpoczął swoją działalność operową »Guntramem« w r. 1894. Nie skończyło się na samem przejęciu się przykładem wagnerowskiego dualizmu twórczego. Poetyzujących kompozytorów przeniknęła także tak głęboko ideologia dramatów Wagnera, że w dalszym ciągu snuli ideę wybawienia przez miłość, odziedziczoną po Sencie i Parsifalu. W szeregu tych »Erlösungs-Opern« poznajemy w bohaterach rysy różnych postaci wagnerowskich. »Guntram« Straussa jest kombinacją z Tannhäusera, Zygryda i Parsifala, co razem z niesłychanie wyraźnymi reminiscencjami z muzyki »Trystana i Izoldy« wskazuje dobitnie, jak dalece ciążył duch sztuki Wagnera na talencie Straussa.

Szczyt nasilenia wpływu Wagnera objawia się w Niemczech około r. 1900. August Bungert utworzył kilkuczęściowy cykl dramatów muzycznych p. t. »Homerische Welt«, dla których planuje także specjalny teatr w malowniczym położeniu nad Renem. W latach 1898-1903 wykonano z tego cyklu »Cyrce«, »Nausikaa« i »Powrót Odyssa« w operze drezdeńskiej. Dzisiaj mało kto pamięta nazwisko tego zupełnie pozbawionego indywidualności epigona Wagnera. W operach Maxa Schillinga: »Ingwelde« (1894) »Der Pfeifertag« (1899) i »Molsch« (1906) mamy do czynienia z wierzchnim wzorowaniem się na stylu wagnerowskim pod względem rodzaju recytatywnego ariosa, techniki motywów przewodnich, harmonizacji i symfonicznego opracowania części orkiestralnej, której koloryt jest powtórzeniem barw orkiestry »Pierścienia«. Kompozytorzy niemieccy, nie mogąc zdobyć się na oryginalne, charakterystyczne pomysły

w wokalne części dramatów muzycznych oddali w nich stanowcze pierwszeństwo orkiestrze, której wirtuozowską technikę posiadli ze studjum partytur Wagnera. Na groźny dla stylu dramatycznego przerost części instrumentalnej narzeka słuchacz wszystkich nowoczesnych oper niemieckich. Przerost ten wykazują między innymi także obie wcześniejsze opery Hansa Pfitznera, »Der arme Heinrich« (1895) i »Die Rose vom Liebesgarten« (1901). Twórczość dramatyczno-muzyczna syna mistrza, Zygryda Wagnera (1899 »Der Bärenhäuter«, 1901 »Herzog Wildfang«, 1904 »Der Kobold«, 1905 »Bruder Lustig«, 1908 »Sternengeböt« i i.) była zastosowaniem stylu wagnerowskiego do rodzaju opery ludowej o tematach baśniowych z domieszką epizodów wesółych i z wieloma motywami symbolicznymi. Wszystkie wysiłki poetycko-muzyczne Zygryda Wagnera były dowodem, że genjusz, a nawet talent nie jest rzeczą dziedziczną.

Do grupy wagneryzujących operzystów należy dalej: Juljusz Bittner (Bergsee, Der Musikant, Die rote Gred, wszystkie do własnych tekstów), Ludwik Thuille (Lobentanz), a w granicach opery komicznej: Hugo Wolf (Der Corregidor), Leon Blech i Eugenjusz d'Albert (we wcześniejszych swoich operach). Z całej plejady epigonów niemieckich Wagnera, których tu nie staram się wyliczać, własną nutę potrafił znaleźć jedynie Engelbert Humperdinck w pierwszej swojej baśni muzycznej »Jaś i Małgosia« (1893), gdzie w niezmiernie szczęśliwy sposób przystosował dramatyczno-muzyczne postulaty Wagnera do dziedziny powiastki.

Wpływowi muzycznego genjuszu Wagnera poddały się także wszystkie niemal rodzaje czystej muzyki instrumentalnej, przede wszystkim formy symfoniczne. Wystarczy wspomnieć nazwisko Antoniego Brucknera z pośród kompozytorów niemieckich, z francuskich zaś Cezara Francka (szczególnie utwór »Les Eolides«, 1876 r. z reminiscen-

cjami z »Trystana«), ażeby zdać sobie sprawę z tego, ile nowoczesna muzyka symfoniczna wchłonęła w siebie pierwiastków wagnerowskich.

W wysokim stopniu oddziaływał Wagner także na kompozytorów krajów romańskich. We Francji starano się wprowadzić kłaść wały ochronne przed zalewem przez jego sztukę, której potęgę dobrze odczuwano, ale wysiłki te nie przydały się na wiele. Jakie rozmiary przybrał wpływ Wagnera we Francji o tem można przekonać się z jednej strony z ankiety Morlanda w piśmie »Mercure de France« (styczeń 1903) »Sur l'influence de la musique allemande en France«, z drugiej strony bodaj z opery Vincent d'Indy'ego »Fervaał« (1897), której napisane przez kompozytora »libretto i muzyka przypomina, niby jakaś transpozycja, bezpośrednio Pierścień Nibelunga i Trystana«, co stwierdza Alfred Bruneau w swojej »Historji muzyki francuskiej«. Hasło do otrząśnięcia się z tego groźnego dla ducha narodowej kultury francuskiej wpływu dał Claude Debussy, który w roku 1902 przeciwstawił germańskiemu w swym duchu arcydziełom Wagnera, romańskiego: »Pelleasa i Melizandę«.

Styl wagnerowski we Włoszech reprezentują: Umberto Giordano, Alberto Franchetti i przede wszystkim Antonio Smareglia (najważniejsze opery »Nozze Istriane« 1895 i »La Falena« 1897).

Nawet znaczna ilość tych oper, które klasyfikuje się jako t. zw. sztukę narodową, czeską lub rosyjską, wykazuje wiele powinowactwa z duchem i środkami technicznymi sztuki Wagnera. Należą do nich także piękne opery Smetany. W Polsce przeszedł wpływ Wagnera bez silniejszego echa.

Widoczny w całej kulturze europejskiej wpływ Wagnera jest sam przez się najlepszą miarą potęgi i znaczenia jego genjuszu dla ludzkości. Wagner sam przeczuwał, że sztuka jego porwie za sobą słabsze talenty i w piśmie

»Über das Dichten und Komponieren« przestrzegał słowami: »Kto pójdzie moim torem, niech się ma na ostrożności! Bez nowych pomysłów nie wiele da się osiągnąć!« Nie mógł jednak myśleć, ażeby sztuka jego aż do tego stopnia zaciężyła nad produkcją następnego po nim pokolenia. Słuszność więc miał Piotr Cornelius, kompozytor »Cyrulika z Bagdadu«, który patrząc z entuzjazmem na »Trystana i Izoldę«, pragnął jednak w dziełach swoich uniezależnić się od Wagnera i w te słowa ujął swoje hasło przewodnie: »moja sztuka musi być wesola, prosta, uszczęśliwiająca«... i słuszność także miał Hugo Wolf, kiedy pytał: »czy w czasach naszych nie możemy już więcej śmiać się z całego serca i być wesolymi? Niech świat zbawia ten, kto czuje w sobie do tego powołanie! Wagner dokonał w swojej sztuce i przez swoją sztukę tak potężnego dzieła zbawienia, że nareszcie możemy radować się nim i niepotrzebujemy już więcej szturmować nieba, które on dla nas zdobył!«...

Jakiemikolwiek torami pójdzie w przyszłości ewolucja muzyki dramatycznej, dzisiaj jest rzeczą pewną, że nazwisko Wagnera będzie przez długie lata jaśniało blaskiem jednego z najwspanialszych genjuszów, jakie wydała ludzkość. Zaiste, mówiąc słowami Platona: »nowego Prometeusza zesłali nam (w nim) Nieśmiertelni i teraz dopiero zapalili nam jasno buchający ogień!«...

Pisałem w Krakowie w jesieni i zimie 1921-22 r.

Zdzisław Jachimecki.

P. S. Na tem miejscu pragnę złożyć wyrazy podziękowania p. Drowi Władysławowi Anczycowi za przyjacielską pomoc w korekcie książki i czuwanie nad jej drukiem.

I.

Ryszard Wagner w latach dzieciennych i młodzieńczych.

1813—1833.

Ryszard Wagner należy do tych kilku uniwersalnych genjuszów 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 epoki. Przeglądała się ona w nim jak w zwierciadle, odbijającym jej rozmarzenie romantyczne, dającym jej poznać jej pragnienia i nadzieje. Przed oczyma dwóch pokoleń XIX-go 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, przypomniła prastare prawdy, które miały wyprowadzić człowieka z padole cierpień i namiętności ku słonecznej sferze wyzwolenia.

Do pełnego rozeznania się w twórczości Wagnera konieczną jest dokładna znajomość jego życia. Bardzo liczne węzły łączą osobiste jego przeżycia z dziełami artystycznymi. Częstość utożsamiał się Wagner z jednym

lub drugim ze swoich bohaterów dramatycznych, zawsze niemal kazał im mówić nie tylko w ich własnym — lecz i w swoim imieniu. Tworzył ich na podstawie zupełnie subiektywnych potrzeb, daleki od wszelkiego starania o przedmiotowość dramatyczną. Żył wreszcie jakby na widoku publicznym, zajmując często osobą swoją opinię i nie obawiał się, kiedy do zaciśnięcia domowego należącej sprawy, dotyczącej jego osoby, stawiały się własnością publiczną.

Trzy razy przedstawiał Wagner bieg swego życia w pismach autobiograficznych. Pierwszy raz zrobił to mając lat trzydzieści, na progu działalności kapelmistrzowskiej przy operze drezdeńskiej, w artykule p. t. *Autobiographische Skizze*, umieszczonym w piśmie H. Laubego »*Zeitschrift für die elegante Welt*« w r. 1843. Artykuł ten postawił Wagner w r. 1871 na czele zbiorowego wydawnictwa swoich »*Gesammelte Schriften und Dichtungen*« (10 tomów). W r. 1852 zwrócił się Wagner w dłuższym piśmie p. t. *Eine Mittheilung an meine Freunde* do wyznawców swojej sztuki, ażeby zaznajomić ich z wypadkami swojego życia, wprowadzić ich w dokonane już dzieła artystyczne i podzielić się planami przyszłych. Wyznania te są bardzo cennym źródłem do poznania artystycznych intencji Wagnera i psychologii jego twórczości po rok 1852. Nakoniec między r. 1870—74 podyktował Wagner drugiej swojej żonie bardzo obszerny opis życia, sięgający do r. 1864. Ażeby uchronić od zagłady jedyny rękopis, wydał Wagner tę autobiografię drukiem w 15 egzemplarzach p. t. *Mein Leben* i rozdał je najbardziej zaufanym przyjaciółom. W r. 1911 ukazała się ona w ogólnie dostępnym wydawnictwie.

Równie ważnym materiałem źródłowym do określenia życiorysu Wagnera jest jego przebogata korespondencja, obejmująca kilkanaście tomów. Praca dra Wilhelma Altmanna: »*R. W. Briefe nach Zeitfolge und Inhalt*«, podająca treść 3143 listów nie ma tytułu do dzieła wyczer-

pującego temat, kiedy już po jej ukazaniu się (1905 r.) ogłoszono wiele nieznanych przedtem listów Wagnera, między niemi tak ważne, jak do pani Matyldy Wesendonk.

Oficjalnym biografem Wagnera został Carl Fr. Glasenapp, który już w r. 1876-79, więc za życia mistrza, ogłosił dwa pierwsze tomy wielkiego dzieła »*Das Leben Richard Wagners*«. Definitywne wydanie pracy tej w latach 1895-1911 objęło sześć wielkich tomów. Oficjalny charakter biografii tej, imponującej niesłychanym bogactwem materiału i sumiennością, musiał odbić się na niej ujemnie. Mówi ona prawdę, ale nie całą prawdę o Wagnerze, przemilcza z rozmysłu niektóre nader ważne epizody z życia Wagnera, o których mistrz sam w *Mein Leben* nie chciał mówić i oświeć fakty jedynie w korzystny dla Wagnera sposób. Jest ona w każdym razie fundamentalnym dziełem dla studjum biografii Wagnera.

Na tych źródłach opiera się podany w tej książce rys życia Wagnera.

W metryce chrztu, odbytego dnia 16 sierpnia 1813 w kościele protestanckim św. Tomasza w Lipsku, wpisano, że Ryszard Wilhelm Wagner przyszedł na świat 22 maja tegoż roku z matki Janiny z domu Bertz i ojca Fryderyka Wagnera, aktuarjusza policji miejskiej w Lipsku. Przyszły twórca Walkirii witał światło dzienne wśród grzmotu dział, rozlegającego się na polach walki pod Bautzen, jednej z ostatnich, jeszcze zwycięskich, ale już pyrrusowych walk Napoleona. Dokładnie w pół roku od dnia urodzin Ryszarda, umarł Fryderyk Wagner wskutek febry nerwowej, której nabawił się, jak wielu innych mieszkańców Lipska, po morderczej bitwie narodów. Nie znał więc, nie pamiętał Wagner swojego ojca, nie mógł wzbudzić ku niemu w sercu żadnych uczuć synowskich: wdzięczności i przywiązania. Ale myśl o wczesnie odumarłym ojcu wraca kilka razy w dziełach Wagnera i przybiera formę pogrobowego sieroctwa Trystana i Zygryda i wczesnego sie-

roctwa Parsifala. Nie został pewnie w domu Wagnerów żaden portret lub miniatura Fryderyka, tak, że kiedy Zygfryd z Pierścienia Nibelunga, marząc o rodzicach mówi: »jak też wyglądał mój ojciec«, zdaje się powtarzać pytanie samego Wagnera.

Obarczona siedmiorgiem dzieci wdowa po Fryderyku wyszła w rok drugi raz za mąż, za Ludwika Geyera. Był to 33-letni wtedy malarz, poeta i aktor w jednej osobie, zażyły od pewnego czasu przyjaciel rodziny. W ocenie wartości moralnej ojca i ojczyzna jest Wagner w autobiografii bardzo sprawiedliwy. Ojciec nie miał być wolnym od namiętności nadszkarowania aktorkom i z tego powodu musiało między nim a matką dochodzić do nieporozumień. »Już w czasie kiedy aktuarjusz policji — pisze Wagner — spędzał wieczory w teatrze, zastępował znakomity aktor po największej części jego stanowisko w łonie jego rodziny i zdaje się, że często musiał — słusznie czy niesłusznie — na lekkomyślność ojca narzekającą matkę uspokajać. Jak głęboką potrzebę zadowolenia się w sympatycznych stosunkach rodzinnych miał ten bezdomny, ciężko w życiu wypróbowany i z miejsca na miejsce rzucany artysta, dowiódł tego tem, że stał się najtroskliwszym ojcem siedmiorga sierot«. Kiedy Wagner — na szczycie chwały już — zamieszkał w pałacu, który polecił wznieść sobie w Bayreuth, dając mu nazwę »Wahnfried«, (Wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dies Haus von mir genannt) upamiętnił Geyera w symbolicznym witrażu nad głównym wejściem. Witraż ten przedstawiał sępa (Geyer) w otoczeniu siedmiu gwiazd.

Nie brakło domysłów, że Geyer był nie ojczymem, ale ojcem Wagnera. Wskazywano, że po nim to, artyście wszechstronnym z bożej łaski, odziedziczył Ryszard uniwersalny swój genjusz. Glasenapp umieścił w pierwszym tomie biografii Wagnera portret matki jego i Geyera. Wagner aż do czternastego roku życia nosił nazwisko ojczyzna

które wpisywano do jego świadectw szkolnych. Może też przypuszczał, [że nie temu, któremu ślub z matką ojcostwo przyznawał, lecz jego przyjacielowi życie zawdzięczał. Wprawdzie Glasenapp cofa się w przedstawieniu rodu Wagnerów aż do trzeciej generacji wstecz, ale czy nie było rzeczą bardzo dla tej sprawy charakterystyczną dowodzenie urbi et orbi ze strony rodziny Wagnera, że Geyer był stanowczo aryjskiego pochodzenia, kiedy przed kilkunastu laty kolportowano w prasie żydowskiej wiadomość, że Wagner był tylko po matce Niemcem?

Zakorzenione jeszcze za życia Fryderyka Wagnera zamilowanie do teatru spotęgowało się pośród starszego rodzeństwa Ryszarda z chwilą, kiedy aktor stał się podporą domu. W r. 1817 dwie siostry Wagnera, Luiza i Rozalja, debiutowały jako aktorki, a niedługo potem poszła na scenę, dzieckiem jeszcze będąc, trzecia ich siostra, Klara. W tem otoczeniu musiał Ryszard nasiąkać wpływami świata aktorskiego, wpływami tej specyficznej psychologii ludzi związanych z teatrem, którzy na bardzo wiele spraw codziennych patrzą pod nieco odmiennym kątem od reszty społeczeństwa i bardzo często starzejąc się, są tylko kapryśnymi dziećmi. Mały Ryszard stał się także takim typowym dzieckiem teatralnym o wcześniej rozwiniętej wrażliwości, skłonności do fantazjowania, ambicji zwracania na siebie uwagi i pragnieniu hałaśliwego uznania.

Za Geyerem, który został zaangażowany do teatru w Drēźnie, przeniosła się rodzina Wagnerów do stolicy saskiej. Niedługo pożył Geyer. Wyczerpany nadmierną pracą aktora, używanego do najróżnorodniejszych zadań, malarza, który upamiętnił się portretami koronowanych nawet głów i poety, zamknął Geyer powieki w r. 1821. »Chciał coś zrobić z Ryszarda«, przeczuwał w żywym bardzo dziecku naturę artysty, ale myślał, że będzie mala-

rzem; od teatru pragnął go powstrzymać i dopiero na łożu śmierci, słysząc jak Ryszard bez metodycznej nauki brzdąkał na fortepianie zapytał: »czy on nie ma przypadkiem talentu do muzyki?«. I po śmierci Geyera nie myślano o rozwinięciu tego talentu Ryszarda. Siostry uczyły się systematycznie gry na fortepianie, Ryszard przysłuchiwał się im jedynie. Powoli zaczął się objawiać pociąg do muzyki. Wcześniej wzbudził w nim Wolny Strzelec K. M. Webera ogromne upodobanie. Pierwsze wyjątki z niego poznał Wagner nie w operze lecz dzięki orkiestrze pułku huzarów w Eisleben (1822) i grze siostr na fortepianie. Webera pamiętał z częstych odwiedzin jego w domu rodziców. W szkicu autobiograficznym pisał Wagner, że patrzył na niego zawsze ze świętym lękiem.

Długo jeszcze nie było mowy o muzycznym powołaniu Ryszarda. Wobec obowiązku nauki w szkole ludowej i w pierwszych klasach gimnazjum, do której Ryszard w pewnych okresach mało się przykładał, nie wiele czasu było na muzykowanie. Chłopiec robił to raczej ukradkiem niż jawnie. W drugiej gimnazjalnej wystąpił Wagner jako poeta. Napisał wiersz na śmierć kolegi. Bombastyczny poemat został wydany drukiem, po dokonanej na nim rewizji jednego z życzliwych nauczycieli Ryszarda.

Z dość dokładnego opisu dzieciństwa w *Mein Leben*, należącego do najszczerzych kart autobiografii Wagnera, można się przekonać jak bardzo nerwową była organizacja chłopca. Wrażenia, odnoszone z romantycznych sztuk teatralnych, stworzyły w nim stan takiej nadwrażliwości, że miewał częste halucynacje ożywiania się sprzętów i innych nadzwyczajnych historii. Przedwcześnie, zdaje się, rozbudziła się natura Wagnera pod względem erotycznym. Wyłącznie niemal kobiece otoczenie, w jakim wzrastał, strojące się siostry aktorki i ich koleżanki, które przed malcem nie kępowały się zbyt w zabiegach toaletowych, wszystko to podniecało bardzo zmysły

Wagnera. Ze szczerością Rousseau'a przyznaje się Wagner do tego, że »dyskretniejsze części garderoby jego siostr wywoływały w nim delikatne dreszczyki emocji, dotykając ich powodowało w nim silne bicie serca«. Cała ta kolorowość teatralnego aparatu siostr, lśniąca jedwabie, miękkie tony aksamitów ich sukien, jaskrawość szminek nastroiły oczy Wagnera w odpowiedni sposób, przyzwyczaiły je do pożądania wrażeń barwnych, jakie dają tkaniny. Hiperestezja wzroku i dotyku została Wagnerowi na całe życie. Barwa pokoju, w którym pracował, odcień i gatunek aksamitnych lub jedwabnych szlafroczków, stały się dla jego nerwów i siły twórczej zasadnicze warunki.

Już w niższych klasach gimnazjum okazywał Wagner znaczne zdolności filologiczne i literackie. Był dobrym łacinnikiem i grekiem, sam poduczył się po angielsku i po debiucie poetyckim zaczął wprawiać się w rzemiosło literackie, pisząc wiersze na wskazane przez nauczycieli tematy. Nakoniec po ponownym zamieszkaniu w Lipsku napisał piętnastoletni Wagner w roku 1818 pięcioaktową tragedję p. t. »Leubald«, nieco monstualną warjację z motywów Hamleta, Króla Leara, Makbeta, Götza z Berlichingen itd. Lektura tej tragedji przed rodziną, z której — poza jedną siostrą — nikt nie wiedział o powstającym dziele Ryszarda, miała okupić sromotną klęskę na świadectwie szkolnem Ryszarda. Ale zamiast uznania pożałowano tylko, wyśmiano niefortunnego literata. Jedyną pociechą była dla Wagnera myśl, że tragedia jego nie była jeszcze wyposażona w muzykę i dlatego chybiła efektu. Nie napisał jej Wagner, ale miał silne w duszy postanowienie utworzenia tej muzyki. W międzyczasie bowiem stał się muzykiem nawskróś w swoim płomiennem sercu, na razie jako kompozytor tylko in potentia.

Manuskrypt chłopięcego dramatu Wagnera zdołała odnaleść Angielka Mrs Marry Burrel, która ku wielkiemu

zmarwieniu rodziny Wagnera zdobyła także na wiele lat przed właściwą publikacją autobiografię Wagnera »Mein Leben«. Ona też pierwsza podała pełniejszą wiadomość o Leubaldzie, w drukowanej jako rękopis pracy swojej p. t. »R. Wagner. His life and works from 1813 to 1834«. (Londyn 1905). W autobiografii daje Wagner dramatowi temu tytuł »Leubald und Adelaide«, rękopis jego jednak nie uwzględnia imienia kobiecego w tytule. W »Autobiographische Skizze« ironizował Wagner na temat 42 trupów ludzi, występujących w tragedji i ogromnej ilości duchów, pojawiających się potem celem powiązania końca z końcem akcji. W istocie spis osób wykazuje tylko 21 postaci (niemal co prawda) i tylko jeden duch zjawia się na scenie. Z podanych przez dra Jul. Kappa w rozprawce o Leubaldzie (Musik, r. X, zeszyt 20, str. 101) wyjątków widać wielką nieporadność Wagnera w wersyfikacji białej czy to rymowanej poezji, w pełni zaś objawia się w dramacie ten duch romantyzmu, z którego będą poczęte niemal wszystkie dzieła Wagnera.

Systematyczna nauka muzyki Ryszarda rozpoczęła się dopiero w dwunastym roku życia. Ale owoce pracy Wagnera nad opanowaniem techniki fortepianowej nie były wielkie. Kiedy marzenie jego: grania uwertury do »Wolnego strzelca« spełniło się, Ryszard nie miał już dalszego celu w ćwiczeniach palców do pokonania tercji, oktav i nieskazitelnych pasażów. Zostawiał to innym. Nie aspirował nigdy o laury odtwórcy na fortepianie. Postanowienie zostania muzykiem zrodziło się w Wagnerze, jak należy wnosić, z dwóch przyczyn. Jedną z nich była sama natura jego dualistycznego talentu, w którym dzieło dramatyczne kielkowało odrazu, obleczone w puch muzycznej inspiracji, kojarząc się z dźwiękiem jako nieodłącznym czynnikiem wyrazu artystycznego. Drugą zaś stwarzała wola panowania nad ludźmi, głęboko u Wagnera zakorzeniona. Nie chciał być cesarzem ani królem, ale chciał pa-

nować tak, jak panuje każdy kapelmistrz nad posłuszną mu orkiestrą, chciał jednym ruchem ręki przyzywać do czynu zbiorowe ciało wykonawców muzycznych i tak stworzoną syntezą fenomenów akustycznych działać na tłum słuchaczy.

Już w tej poronionej tragedji piątoklasisty i zamiarze dotworzenia do niej muzyki objawia się właściwy genjusz Wagnera w stanie embrjonalnym. Już tu zdawało się spełniać prorocze słowo ulubionego przez Wagnera koryfeusza romantyzmu niemieckiego, E. Th. A. Hoffmanna, wypowiedziane w roku urodzenia Wagnera i do tego w Bayreuth, gdzie później miał stać idealny teatr wagnerowski: »Dotychczas rzucał słoneczny bóg talent poetycki prawicą, talent muzyczny lewicą dwóm tak daleko od siebie stojącym ludziom, że ciągle jeszcze czekamy na przyjście męża, któryby prawdziwą operę napisał sam jako poeta i kompozytor«.

Talent muzyczny Wagnera dojrzewał, chłonąc wrażenia z symfonji Beethovena, z oper Mozarta. Beethoven oczarował go zarówno duchem [swoich dzieł, z kultem odtwarzanych na koncertach w Gewandhausie w Lipsku, jak tajemniczym, "demonicznym wyrazem twarzy, otaczającą go legendarnością jego trybu życia i znaną w świecie tragedją głuchoty. Musiał się czuć Wagner bliskim duchem Webera i Beethovena, kiedy przychodzące do Lipska wiadomości o śmierci pierwszego w Londynie, drugiego we Wiedniu tak silnie, jak wiemy, wstrząsnęły nim. Wraz z głębokimi wrażeniami, płynącymi z ich dzieł zaczęły jaśnieć przed nim wysokie ideały artystyczne. Młodzieniec, co do niedawna za arcydzieło uważał utwór Ypsilanti-Walzer, zaczął myśleć o tworzeniu dzieł godnych uwielbianych mistrzów.

Była do tego potrzebna praca, usilna i długa. W domu nie chciano się pogodzić z myślą, że Ryszard miałby zostać artystą, kiedy nauczyciele wskazywali mu szanowny

zawód filologa. Musiał ukrywać przed oczyma matki i stryja, że pracuje nad teorią muzyki. Zrazu uczył się sam z pożyzonego podręcznika »Methode des Generalbasses« Logiera, potem zaczął brać lekcje u jednego z członków orkiestry Gewandhausu, G. Müllera. Było to w r. 1829. Polegająca na suchych, nieublaganych regulach nauka teorii muzyki, przedewszystkiem harmonji, nużyła bujny umysł Wagnera. »Muzyka była dla mnie czemś demonicznym, jakąś mistycznie wzniosłą potwornością; zdawała mi się ona zupełnie zniekształcać wszystko polegające na prawidłach« pisze Wagner w *Mein Leben*. Nie z tą cudowną łatwością jak genjusz muzyczny Mozarta w troskliwej pielęgnacji ojca, nie w ten sposób w jaki do jedynie możliwego zawodu muzyka przystosowywano od pieluch niemal umysł Beethovena, nie z tą naturalnością z jaką wykwitwały genjusze Schuberta i Chopina, puszcza swe pędy muzykalność Wagnera. Jakaś tytaniczna wola ducha Wagnera dobywa muzykalność z przebogatych pokładów jego genialnej natury. Nie objawiła się ona samorzutnie w taniej muzykalności ucha. Wagner nie zdradzał w młodości zdolności muzycznych.

Zostawiwszy na boku wszelkie ambicje na polu wykonawczem zmierzał Wagner prostą drogą do właściwego celu. Z gorączkowym zapalem przyswaja sobie tajemnice techniki komponowania, zrazu w stylu homofonicznym. Obok studjum teorii kopjuje utwory wszelkiego rodzaju, robi wyciągi fortepianowe z partytur, analizuje chciwie słuchem aliaże dźwięków orkiestry. I zaledwie posiadał nieco pewności w pisaniu nut, raczej w mechanicznem ustawianiu ich obok siebie, niż w pełnem myśli ich łączeniu, tworzy naprzód sonatę na fortepian w *d-moll*. Tak blisko zżył się z muzyką Beethovena, że zapragnął doświadczyć, czy podola opanowaniu klasycznej formy sonaty. Utworem tym uprzedził znacznie tok przyszłych studjów muzycznych. — Tak w tej kompozycji, jak w następnej

zaraz scenie pasterskiej na kilka głosów wokalnych z akompanjamentem orkiestry i kwartecie smyczkowym *D-dur* okazał się Wagner anarchizującym autodydakta. Sam szukał dla siebie drogi w świecie sztuki. Szukał jej w dzień jasny, bo w muzyce Webera i Beethovena miał przecie w zenicie swojego uwielbienia stojące słońce.

Chociaż marzeniami kompozytorskimi pod niebo się wznosił, doznał Wagner sromotnego zawodu, kiedy w czasie odwiedzin siostry i szwagra w Magdeburgu, usłyszał z ust dyrygenta Kühnleina surowy sąd o swoich pracach. Kühnlein nawracał Wagnera do sztuki Mozarta, chciał go odstręczyć od Beethovena, a zwłaszcza od Webera. Wagner jednak poznał właśnie jeden z ostatnich genialnych kwartetów Beethovena w *Es-dur* i tylko utrwalił się jeszcze jako wyznawca wielkiego mistrza. Było to prawdziwem dobrodziejstwem Opatrzności dla genjuszu Wagnera, że kiedy młodość zaczęła rzeźbić żywot cały kompozytora dłużej była między innemi IX symfonja Beethovena. Stosunek Wagnera do nieśmiertelnej kompozycji upamiętnił się także dokonany przez niego pierwszym, jaki istniał, wyciągiem fortepianowym partytury. Wyciąg ten przesłał Wagner firmie nakładowej Schotta w Moguncji z propozycją wydania. Do sztychowania tego wyciągu nie przyszło jednak.

W czasie pilnej nauki teorii muzyki i pierwszych prób kompozytorskich, w których szedł torem muzyki absolutnej, trzymał się Wagner zdala od teatru. Ale kiedy w roku 1830 siostra jego, Rozalja, otrzymała *engagement*, które ułatwiło mu chodzenie na przedstawienia, bez nadwyrażania pustej i tak kieszeni, wraca Wagnerowi dawna namiętność do teatru. Chodzi na wszystko co daje dramat i opera niemiecka. Był to przeważnie t. zw. wielki repertuar Shakespeare'a i Schillera, a w operze repertuar romantyczny, z Marschnerem na czele. Nie mogły zamknąć się także uszy Wagnera przed pięknem dźwiękowym,

jakie roztaczało się na przedstawieniach włoskiej trupy operowej, która przyjechała z Drezna do Lipska. Buntuje się już wprawdzie w Wagnerze uczucie patriotyzmu niemieckiego, zaprawionego w nim zawsze znacznym czynnikiem szowinizmu, przeciwko temu upodobaniu melodyki i bel canta włoskiego, silniejszemu od wszelkich wyrozumowanych względów, ale mimo to wrażenie oper włoskich na Wagnerze jest wtedy bardzo intensywne. Młody muzyk nie zdawał sobie ani wtedy ani później sprawy z tego, jak bardzo wpłynął na niego Wilhelm Tell Rossini'ego, o którym wyrażał się z nieukrywaną niechęcią. Przez twardą oponę poczucia niemieckości przesiąkały do umysłu Wagnera także w znacznym stopniu soki muzyczne Spontini'ego (Westalka) i Auber'a (Niema z Portici).

Na własną rękę uzupełniał Wagner coraz bardziej zaniedbywaną w szkole naukę. Pochłonięty w całości myślą o zawodzie kompozytorskim przez pół roku nie pojawił się w klasie. Przypadek jednak zrzucił, że mógł pogłębić wiadomości z historii ogólnej — na razie — prowadząc korektę dzieła Beckera Weltgeschichte, które wydawał szwagier Wagnera, Brockhaus. Zarabiał tą pracą ośm groszy za arkusz. Ślęczał właśnie nad rozdziałem o rewolucji francuskiej, kiedy do Lipska przysłała wiadomość o wybuchu rewolucji lipcowej w Paryżu, o detronizacji króla, wjeździe Lafayette'a. Na podnieceną wskutek lektury wyobraźnię Wagnera podziałała wiadomość ta w sposób wyzywający. Odrazu stał się Wagner rewolucjonistą, bodaj teoretycznym. Jawnie przyznał się do tego już w Autobiographische Skizze. Był wtedy tego zdania, że »każdy z biedą dążący do osiągnięcia czegoś człowiek powinien się zajmować wyłącznie polityką«. Dobrze czuł się jedynie w gronie literatów politycznych. I znowuż z całą namiętnością oddaje się myślom i dyskusjom rewolucyjnym, podporządkowuje im nawet zamiary artystyczne i jeżeli snuje jakieś plany muzyczne,

to o tendencjach politycznych. Naszkicował wtedy uwersturę p.t. »Friedrich und Freiheit«. W ten sposób chciał Wagner uświetnić dźwiękami dane przez nowego współregenta Saksonji przyrzeczenie wolności konstytucyjnej.

Wychowany w skromnych stosunkach mieszczańskich miał Wagner demokratyczne poglądy na świat. W czasie rozruchów socjalnych w Lipsku, które były echem rewolucji lipcowej uświadomił sobie Wagner po raz pierwszy w życiu potęgę mas roboczych i już zaczął marzyć o jakimś radykalnym przewrocie porządku społecznego. Przez trzydzieści lat przeszło snuje się w życiu Wagnera idea rewolucyjna, objawiająca się w praktyczny sposób w działaniu rewolucyjnym i w artystycznym ujęciu w szeregu dzieł. Zaprowadziła go ona wreszcie aż w objęcia komunizmu marxowskiego. Co prawda rewolucyjność i wiara w komunistyczne zbawienie świata nie przeszkodzi kiedyś Wagnerowi przyjąć ofiarowanej mu pomocy i przyjaźni króla Ludwika II.

Do wianka namiętności, jakie w pierwszych miesiącach studjów uniwersyteckich opanowały Wagnera, przybyło jeszcze nałogowe granie w karty. Nie był to sport, ani uprawianie hazardu dla jakichś specjalnych emocji, ale środek do zdobycia kilku talarów celem spłacenia długów, jakie zaczęły ciążyć nad Wagnerem. Potrzeba i brak pieniędzy, lekkomyślność w ich wydawaniu, a w następstwie tego długi, nękały Wagnera na każdym kroku życia, aż do okresu opieki królewskiej. Środki, jakich się Wagner chwycił, ażeby ulżyć sobie w ciężkiej niekiedy, ale niezrządkiem bezgranicznymi kaprysami wywołanej doli, bywały także w rażącej niezgodzie z etyką mieszczańską i delikatnym w tych sprawach kodeksem gentlemanstwa.

Tak jak pewne, niepokojące otoczenie Wagnera, objawy z okresu jego dojrzewania, minęły bez zgubnych jakichś śladów dla niego, tak też przejściami tylko miały być

wybryki z czasów, kiedy Wagner z młodzieńca stawał się mężczyzną. Rodzina już zwątpiła w jego dobrą przyszłość. Nie nie pomagały prośby i rady matki i szwagra. Wagner przez czas dłuższy pracował rzetelnie całymi nocami na tytuł hulaki i nicponia. Bogaty jego temperament kipiał namiętnością do kart tak długo, aż wena jednego wieczoru przyniosła mu sporą wygraną, którą mógł wyrównać dług, nawet u matki. Od tej chwili nałóg do kart zniknął, jakby ręką odjął. W *Mein Leben* opowiada o tem Wagner z ogromnem zadowoleniem.

To co powstało w tym okresie wyszumienia się, nie zapisało się nawet w pamięci Wagnera w sposób wyrazisty. Była to uwertura na orkiestrę w *C-dur* i sonata na fortepian na cztery ręce. Dalsza dopiero kompozycja, uwertura w *B-dur* miała stanowić ważniejsze zdarzenie w życiu Wagnera. Wykonano ją na koncercie teatralnym w Boże Narodzenie 1830 r. Wagner przesłał ją anonimowo kierownikowi orkiestry i niepoznany jako autor słuchał jej odtworzenia na próbie i na koncercie. Chociaż duchowa jej treść wywodziła się z IX symfonji Beethovena, niemniej wartość jej odpowiedziała chyba tylko pierwszej tragedji Wagnera »Leubald und Adelaide«. Publiczność przyjęła z lekceważącym pobyłaniem utwór nieporadnego autora, który w każdym piątym takcie umieścił symboliczne uderzenie w kotły, czem do śmiechu pobudził słuchaczy. Tymczasem zamiarem było Wagnera nastroić ich na ton bardzo poważny, w tematy technął Wagner myśli o potężnej — jak mu się zdawało — sile. Dla ułatwienia dyrygentowi zadania zorjentowania się w skomplikowanej, wedle niego, budowie dzieła, napisał Wagner partyturę trzema różnemi atramentami.

Dla pocieszenia utworzył Wagner niebawem uwerturę do »Narzeczonej z Messyny« Schillera, ale chociaż uważał ją za udatniejszą od tamtej, nie śmiał z nią wystąpić publicznie. W ukryciu też aż do r. 1916, pozostało siedem

pieśni Wagnera z roku 1831, do słów z pierwszej części Fausta Goethe'go. Są to utwory nie przypominające w niczem indywidualności Wagnera i po za pewną reminiscencją z Schuberta w pieśni Małgorzaty »Meine Ruh ist hin«, należące stylem swym do XVIII wieku, kiedy pieśń robiła pierwsze niepewne jeszcze kroki. Osiemnastoletni Wagner nie miał ani w przybliżeniu tego poczucia formy pieśni i tkwiących w rodzaju tym artystycznych możliwości, co Schubert, w tym samym wieku piszący pierwsze arcydzieła swojej liryki, ani tej samodzielności w traktowaniu pieśni, jaką podziwiamy w trzech pieśniach berlińskich osiemnastoletniego Moniuszki w r. 1837.

Dopiero po tych licznych przedsięwzięciach kompozytorskich nastąpiła gruntowna nauka kompozycji u Teodora Weinliga¹ (Wagner nazywa go Weinlich), kantora przy kościele św. Tomasza w Lipsku. Dla nauczyciela, zrutynizowanego w metodzie nauczania i przez to kostniejącego w konserwatyzmie, uczeń, mający wygórowane pojęcie o swoich zdolnościach i z dumą patrzący na napisane przez siebie utwory, jest częstokroć skaraniem bożem. Był też i Wagner zrazu takim dopuszczeniem dla Weinliga, do którego wymagań nie mógł się za żadną cenę nagiąć. Już mieli się rozejść, zacny nauczyciel i genialny uczeń, ale cierpliwość Weinliga zwyciężyła. W tym naprężonym okresie nauki kontrapunktu urządził Weinlig rodzaj konkursu między sobą i uczniem. Kazał Wagnerowi przyjść rano o 7 na lekcję, mającą trwać do południa. Dał mu temat do fugi i sumiennie przeszedł z nim takt za taktem plan jej budowy. Wypracowanie miało nastąpić w domu. Kiedy Wagner zjawił się z gotowem zadaniem, Weinlig pokazał mu także swój elaborat, co zbliżyło ucznia do nauczyciela. Od tego czasu nauka szła już gładko, a kiedy Wagner przedstawił Weinligowi jakąś kunsztowną fugę podwójną, stary kantor uznał, że niczego już więcej nie nauczy Wagnera i na pożegnanie tak mu

powiedział: »nigdy pewnie nie będzie pan pisał fug i kanonów, ale to czego się pan u mnie nauczył, to jest samodzielność. Stoi pan na własnych nogach i ma pan świadomość, że kiedy pan będzie potrzebował tego, podoła pan rzeczy najwyszukańszej«.

Temperament twórczy Wagnera, którego rdzeniem był żywioł dramatyczny, nie miał najmniejszej potrzeby zużywać się na kalkulację środków imitacyjnych w fugach. Mimo to rychło po kursie kontrapunktu u Weinliga prze mogła w Wagnerze fałszywa ambicja popisania się techniką polifoniczną nad głosem inspiracji. Objawiło się to w drugiej uwerturze w *C-dur*, zakończonej szerokim fugatem. Wykonano ją na jednym z koncertów towarzystwa *Euterpe*, już pod dyrekcją samego Wagnera. Kompozytor czekał na zdanie matki, która miała zdrowy, instynktownie trafny sąd o muzyce. Zamiast uznania za tę pracę usłyszał pochwały, skierowane ku uwerturze Beethovena do »Egmonta«, gdyż »ten rodzaj muzyki więcej przecież porzywa niż taka głupia fuga«.

Dwie jeszcze inne uwertury napisał Wagner w r. 1831. Jedną w *d-moll* grano w Gewandhausie; drugą przeznaczył Wagner na przygrywkę do dramatu Raupacha »Król Enzo«, dlatego teatr lipski był jej miejscem wykonania. Uwertura ta była pierwszą poważniejszą próbą Wagnera na polu muzyki o wyrazie dramatycznym. Estetyka Wagnera w odniesieniu do tej formy została zadecydowana przez dwa szczególnie dzieła, mianowicie przez uwerturę do *Don Juana* Mozarta i III Leonorę Beethovena. Poznajemy ją dokładnie z niedługiego artykułu Wagnera p. t. »Über die Ouvertüre«, napisanego na wiele lat przed wypracowaniem teorii o dramacie muzycznym, a nawet przed genialnymi przygrywkami do »Tannhäusera« i »Lohengrina«. Po rzuceniu oka na historję uwertury operowej i wykazaniu wartości wspomnianych uwertur Mozarta i Beethovena, tak określił Wagner zadanie uwertury

dramatycznej: »w tem pojęciu uwertury zadanie jej najwyższe polegać powinno na tem, żeby oddać charakterystyczną ideę dramatu istotnemi środkami samodzielnej muzyki i doprowadzić do takiego zakończenia, któreby w dający się przeczuć sposób odpowiadało rozwiązaniu akcji scenicznej«. Oto kwintesencja teorii Wagnera, która w podświadomy jeszcze sposób musiała na dnie duszy kompozytora zarysowywać się już w okresie pisania »Króla Enzia«.

Z innych utworów Wagnera, napisanych w r. 1831 i 1832 wymienić należy: sonatę fortepianową w *B-dur*, utrzymaną na życzenie Weinliga w najprymitywniejszych granicach harmonicznym i tematycznym (wydaną też staraniem Weinliga u Breitkopfa i Haertla); fantazję *fis-moll* op. 3 na fortepian, którą znamionuje jeden rys charakterystyczny dla muzyki »Trystana i Izoldy«; polonez i pierwszy projekt uwertury p. t.: »Polonia«. Chociaż dopiero w cztery lata później wykończył Wagner partyturę tej kompozycji, wypada mi zająć się omówieniem jej na tem miejscu.

Podobnie silny oddźwięk w duszy Wagnera jak rewolucja lipcowa wywołało w nim powstanie polskie 1831 r. Z najżywszem przejęciem śledził postępy wojsk polskich. Tak o tem pisał potem w *Mein Leben*: »polska walka o wolność przeciwko przemocy rosyjskiej napędlą mnie rychło rosnącym entuzjazmem. Zwycięstwa, jakie Polacy odnieśli w krótkim przeciągu czasu w maju, doprowadziły mnie do stanu podziwu i ekstazy: zdawało mi się, że przez jakiś cud został świat na nowo stworzony. Natomiast było wrażenie wiadomości o walce pod Ostrołęką takie, jakby świat przepadł ponownie. Zdziwiło mnie, kiedy poruszając jedną z tych wiadomości pośród moich kolegów w knajpie, spotykałem się z brutalnem lub złośliwem wysmiewaniem się: strasznie ujemna strona niemieckiego charakteru narodowego objawiła mi się wtedy. Zasadniczo zabijano tu

każdy rodzaj entuzjazmu i wprowadzano na tor pedantycznej brawury, odznaczającej się jedynie suchością i afektowanym brakiem możliwości odczuwania... Nieopisane było moje podniecenie, kiedy przez Lipsk przechodziły pierwsze oddziały resztek armji polskiej, zmierzające do Francji i niezapomniane wrażenie pierwszej grupy tych nieszczęśliwych, zakwaterowanych w zajeździe »pod zieloną tarczę« na Fleischergasse. Podczas kiedy tu uległem wielkiemu przygnębieniu, to za to niebawem wpadłem w stan entuzjastycznego zachwytu, kiedy zobaczyłem tego wieczoru we foyer Gewandhausu... grupę bohaterskich postaci, złożoną z kilku najwykwintniejszych przewodców powstania polskiego. Przedewszystkiem pociągała mnie niezmiernie silna postać i męska fizjognomja hrabiego Wincentego Tyszkiewicza, który w spokojnem, wykwintnem zachowaniu się łączył nieznaną mi całkiem przedtem pewność siebie i obojętność. Zachwyciło mnie zobaczenie tego właśnie męża w domu mojego szwagra Brockhausu i spotkanie go tam przez dłuższy czas w charakterze prawie zadomowionej osoby... Kolo hrabiego Wincentego Tyszkiewicza, który był dla nas wszystkich przewodnią gwiazdą tego małego świata polskiego, gromadziło się przez czas dłuższy kilku innych zamożnych emigrantów... Tak nadszedł trzeci maja 1832. Osiemnastu przebywających jeszcze w Lipsku Polaków zebrało się na ucztę w jednej z restauracji w okolicy miasta: tam miano uczcić ten pamięci polskiej tak drogi dzień ustanowienia konstytucji. Zaproszeni byli tylko kierownicy komitetu polskiego w Lipsku i dzięki szczególnym względom i miłości i ja. Był to niezapomniane wzruszający dzień. Zamówiona z miasta dęta orkiestra grała nieustannie polskie pieśni ludowe, w których za przewodem Litwina Zana uczestniczyło towarzystwo z radością lub smutkiem. Szczególnie ładna pieśń o trzecim maju wzbudzała wstrząsający entuzjazm. Łzy i śmiech spotęgowały się do niesłychanego zgiełku, aż nakoniec roz-

łożono się grupami na trawnikach ogrodu i potworzono rozrzucone pary miłosne; w namiętnych ich rozmowach miłosnych hasłem było niewyczerpujące się słowo »ojczyzna« (Oiczisna pisze Wagner), dopóki zasłona wielkodusznego upojenia nie otuliła wszystkiego w cieniach nocy. — Sen tej nocy przeistoczył się we mnie potem w formę kompozycji orkiestralnej w rodzaju uwertury pod tytułem *Polonia*«.

Na podstawie tego komentarza dopiero można dobrze zrozumieć znaczenie uwertury Wagnera. Przez długie lata partytura jej leżała gdzieś w takim ukryciu, że sam Wagner nie wiedział o jej istnieniu. Na dwa dopiero lata przed śmiercią, więc w r. 1881 dostał ją do rąk i pragnąc odświeżyć sobie wspomnienia młodzieńcze, polecił sporządzić głosy i kierował wykonaniem jej w Palermo, gdzie spędzał zimę w tym roku. Potem zamknięto ją w archiwum Wahnfriedu, nie pozwalając nikomu zobaczyć jej. W r. 1906 robiłem usilne starania o uzyskanie przywileju poznania *Polonji* na miejscu w Bayreuth, wszakże nadaremnie. W r. 1907 nareszcie wydano ją razem z trzema innemi młodzieńczemi uwerturami Wagnera. Wysokiej wartości artystycznej nie można przypisać *Polonji*, jest to bowiem utwór o surowych jeszcze rysach, działa silnie, ale tylko prymitywną siłą hucznej instrumentacji. Powiązanie wszakże tematów jest zręczne, uderzające są kontrasty nastrojowe, jest bardzo dużo werwy rytmicznej i potęgowania wyrazu. Zaczyna kompozycję dłuższe *adagio sostenuto* w *c-moll*, w którym pełna melancholji melodja (przypominająca temat arji Holendra tułacza z pierwszego aktu) jest ponurym obrazem znekanej nieszczęściami Polski. Przelatuje nad nim temat pieśni »trzeci maj, trzeci maj, daj nam Boże trzeci maj«, poczem instrumenty drewniane wypłakują dalszy ciąg *adagia*. Ku końcowi tego ustępu wypływa z orkiestry motyw ostatniego skrawka mazurka Dąbrowskiego »Jeszcze Polska nie zginęła«.

miana rytmiczna tego motywu staje się materialem do rozbudowania jędrnego allegro-molto, którego układ przypomina silnie III Leonorę Beethovena. Wyraz muzyczny pnie się tutaj, potężnieje, aż w kulminacyjnym punkcie przerywa się nagle pęd rytmu i następuje emocjonująca pauza generalna. Drugą część allegra stanowi przytoczona bez zmian i w całości melodia pieśni patriotycznej »Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemie i Litwa czeka przechodnia«. Wraca jeszcze w lekkim allegretto temat pieśni o trzecim maja, przechodzącej następnie w motyw mazurka Dąbrowskiego. Kodę tworzy kilkudziesięciotaktowe presto, mające może być ilustracją tego nastroju, jaki zapanał na końcu pamiętnej dla Wagnera libacji. Podobnie jak na architekturę utworu tak i na charakter instrumentacji Polonii wpłynęły w wybitny sposób symfoniczne przykłady Beethovenowskie. Oryginalnych rysów na tem polu, na którym później miał Wagner dojść do mistrzostwa, oznaczającego epokę w historii muzyki, nie wykazuje partytura Polonii. Partytura ta ukazała się drukiem w czasach najzawziętszych represyj rządu pruskiego nad należącymi do tego państwa ziemiami Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Z za grobu zdawał się wtedy duch Wagnera przypominać rodakom swoim te uczucia, jakie ku Polsce żywili najwybrańsi ludzie Niemiec z r. 1831. Ale w Niemczech Wilhelma II nie było już miejsca dla idealizmu, lub choćby tylko uczciwości politycznej tych czasów, które wydały poezję polonofilskie Lenaua i innych literatów niemieckich, lub Polonję Wagnera.

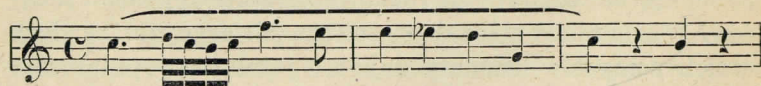
Inny jeszcze temat polski znalazł się na drodze kariery artystycznej Wagnera i chociaż nie miał zostać urzeczywistnionym zasługuje na wspomnienie. Zamieszkał w r. 1833 w Lipsku młody wtedy, bardzo utalentowany literat, Henryk Laube. Poznajomiwszy się z Wagnerem zaproponował mu dostarczenie libretta do opery p. t.: Kościuszkę. Miał zamiar dać je Meyerbeerowi w Pa-

ryżu, dokąd się wybierał, ale po korzystnem wrażeniu, jakie na nim zrobiła symfonia Wagnera, wolął mieć do czynienia z młodym, obiecującym muzykiem w Lipsku, niż z nieznanym sobie potentatem paryskim. Mówi Wagner w *Mein Leben*, że »miał już wtedy własne i pewne, instynktowne uczucie jak należy pisać libretto operowe«. Laubemu wystarczyło sporządzenie akcji dramatu z bogatej w czyny historii życia Kościuszki; w akcji tej wyrażałoby się także nieszczęście całego narodu. Nie miało w operze brakować także milej Polki, mającej stosunek miłosny z Rosjaninem, przez co wchodził w grę sam przez się tragiczny konflikt erotycznego rodzaju. Ale Wagnerowi nie odpowiedziała ta propozycja dramatyczna, uważał ją bowiem jedynie za nieporozumienie Laubego co do charakteru akcji dramatu. Nie miał jakoś odwagi powiedzieć tego Laubemu, który napisał już jeden akt libretta i dopiero w liście z Würzburga doniósł mu o rezygnacji ze wspólnej pracy. Laube, jak twierdził Wagner, zniósł bez goryczy to małe upokorzenie, ale nigdy nie mógł — podobno — darować Wagnerowi, że sam pisał sobie libretta. I inni literaci nie mogli tego Wagnerowi przebaczyć.

Jasne jest dla nas zupełnie, dlaczego Wagner nie mógł nagiąć się do napisania tej opery. Temat jej historyczny tak świeży, że był w pamięci i na ustach wszystkich współczesnych, nie odpowiadał romantycznie nastrojonemu umysłowi Wagnera. Wyłączał on zawsze historycyzm ze sfery swoich pomysłów dramatycznych, a jeżeli raz w pragnieniu stworzenia wielkiej opery uległ tematowi historycznemu, to miał na swoje usprawiedliwienie to, że historyczność tej opery, mianowicie Rieni'ego, miała w sobie więcej już legendarności niż prawdy stwierdzonej. Sama natura Wagnera założyła protest przeciwko współpracy z innym dramaturgiem. Kto wie, jaką stratę mógł ponieść genjusz Wagnera po takiej pierwszej próbie. Instynkt mówił mu już, któredy ma dażyć jako muzyk dramatyczny. Przeni-

kało już Wagnera pragnienie Waltera ze Stolzing, dumnego jego bohatera ze Śpiewaków norymberskich: »do własnych słów mieć własny ton«... Był to wprost kategoryczny imperatyw konstrukcji organicznej geniuszu Wagnera. Możemy żałować, że nie posiadamy Kościuszki Laubego-Wagnera, ale wielka misja artystyczna Wagnera nie poniosła na tem straty, że go nie napisał.

Młodzieńczy okres życia Wagnera, będący w części okresem nauki kompozytorskiej i pierwszych — przed właściwym twórczym powołaniem — prac artystycznych, kończy się w r. 1833, w dwudziestym roku Ryszarda, dziełem poważnem w treści muzycznej i rozmiarach, mianowicie czteroczęściową symfonią w *C-dur*. Gruntowna analiza symfonii Oskara Eichberga (Berlin 1887) wprowadza nas w ducha i formę tej muzyki, nieznanej zresztą wskutek niewydania partytury i niedostępności jej obecnym pokoleniom. Panował w niej jeszcze niepodzielnie wpływ Beethovena ale tu i ówdzie można już odnaleźć znamienne rysy inwencji wagnerowskiej. Jednym z takich reprezentatywnych — jakby — gestów melodyki Wagnera jest pełne wyrazu i plastyki *gruppetto*, wiążące dwa interwały motywu we wstępujących melodjach. W symfonii pojawia się ten czynnik melodjotwórczy Wagnera w tym oto patetycznym motywie:



W muzyce dramatycznej Wagnera będzie się *gruppetto* pojawiało bardzo często, jako właściwy Wagnerowi środek muzycznego podkreślenia żarliwych uczuć bohaterów, lub równolegle do wskazanych przez niego ruchów w grze. I tak odezwie się ono w temacie modlitwy Rienzi'ego, kiedy trybun ludu klęcząc przed krzyżem załamie

blagalnie ręce, potem będzie najistotniejszym czynnikiem motywicznym w zakończeniu wielkiej sceny miłosnej w drugim akcie Trystana i Izoldy, kiedy kochankowie splatają się w namiętnych uściskach, będzie dźwięcznem zobrazowaniem tkliwych pieszczot Brunhildy, wyprawiającej Zygfrйда »do nowych czynów«...

Naczelny temat symfonii nie mówił wiele, ale w budowie dzieła okazał się bardzo przydatnym do różnorodnych kombinacji kontrapunktycznych. Na kilka tygodni przed śmiercią przypomniał sobie Wagner młodzieńczą kompozycję i po wykonaniu jej w Wenecji napisał do »Musikalisches Wochenblatt« artykuł p. t.: »Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes« w formie listu do wydawcy tego pisma, w którym z zadowoleniem przytoczył melodję drugiej części symfonii, ażeby dać dowód »do czego doprowadził przed pięćdziesięcioma laty na punkcie elegijności«. Melodja ta (we wiolonczelach i altówkach):



podobała się stojącemu nad grobem twórcy Parsifala który wtedy już zapomniał, że pisząc ją, zebrał w niej tylko echa wrażeń z muzyki Beethovena, lecz nie własne myśli.

Symfonii tej nie można przypisać znaczenia większego nad to, że pomogła do rozwiązania się języka muzycznego Wagnera celem wypowiedzenia się w pierwszej próbie dramatycznej, do której umysł jego już się wtedy

gotował. Kompozytorem symfonicznym nie miał być Wagner nigdy, ale wartość muzyczna największych jego dramatów polegała w ogromnej mierze na ich symfonicznym właśnie opracowaniu, do czego zaprawiła go szczególnie ta symfonia młodzieńcza utworzona z całą szkolną pedantycznością.

II.

Pierwsze opery: Boginki, Zakaz miłości. Wędrowki artystyczne i małżeństwo. Rienzi.

(1833—1839).

W czasie nie długiej wycieczki do Pragi w r. 1832 napisał Wagner libretto operowe p. t.: »Die Hochzeit« (We-sele). Powstanie tego pomysłu jest zapowiedzią systemu całej przyszłej twórczości Wagnera jako dramaturga. Rdzeń akcji tej wysoce romantycznej opery zawdzięczał Wagner lekturze, gimnazjalnych lat jeszcze sięgającej, książki Büschinga »Ritterzeit und Ritterwesen« (1823), w której zajęła go szczególnie opowieść o »Wierności kobiet«. Chciał ją nawet przerobić na dłuższą nowelę. Büsching mówił o zdarzeniu jakiejś damy średniowiecznej, którą nocą napadł w jej komnacie pewien rycerz, cieszący się jej uczuciem, ale tylko uczuciem. Dama, nie chcąc dać zwyciężyć namiętności nad sumieniem i honorem, broni się dzielnie przed natarczywym intruzem do jej sypialni i w walce przy oknie zrzuca go na kamienie podwórza. Nikt nie odkrył przyczyny jego śmierci, aż w czasie uroczystego pogrzebu padła bez życia przy jego marach szlachetna dama.

Wrażenie tej lektury wywołało w umyśle Wagnera dalszy ferment procesu twórczego. W projektowanej no-

weli chciał rozszerzyć, pogłębić tę akcję wprowadzeniem kilku jeszcze istic hoffmannowskich postaci i przy pomocy pewnego muzyczno-mistycznego nalu. Tajemniczo melancholijny młodzieniec, który jakby w śnie kataleptycznym pogrążony urządził nocny napad na sypialnię narzeczonej przyjaciela i stary muzyk, który grając na organach na mszy żałobnej za nieszczęśliwego młodzieńca, umiera nad klawjaturą w zachwycie mistycznym nad ostatnim akordem swojej muzyki, byli już wytworami nowoczesnej literatury romantycznej, trzymającej silnie duszę Wagnera w swoich objęciach. Projektu noweli Wagner nie zrealizował. Gdyby ten cały pomysł był przeniósł do zamierzonego libretta, byłby mógł stworzyć operę o niezwykle wprost oryginalnych rysach dramatycznych. Po mglistej symboliczności »Euryanty« Webera (tekst H. Chezy'ego) i demonicznym romantyzmie »Roberta Djabla« Meyerbeera (libretto Scribe'a i Delavigne'a) byłby taki hoffmannowsko-mesmeryczny temat prawdziwą rewelacją. Ale Wagner patrzył na operę z innego nieco punktu estetyki. Wedle niego musiało być libretto operowe gęściej zaprawione patosem i tylko takie miało prawo dominować się o muzykę, potęgującą jeszcze stopień jego wyrazu dramatycznego. Porzucił więc to bardziej nowoczesne tło, na jakim miała rozegrać się nowela, wyrzekł się telepatycznych czy magnetycznych wpływów starego muzyka na melancholijnego młodzieńca i całego mistycyzmu muzycznego i wrócił do czasów z opowieści Büschinga. Ubrał ją jednak suto efektownymi dodatkami daleko rozprzestrzeniającej się akcji, wyposażył w cały bogaty, aż barokowy, aparat teatralny, co prawda utrzymany niemal całkowicie w najczarniejszych barwach.

Zawiązkiem akcji jest tu ciągle opowiadanie Büschinga, ale poprzedza je waśń dwóch potężnych rodów rycerskich, godzących się weselem, zawartem między ich dziećmi. Tragiczna śmierć jednego z gości weselnych,

który zapłonął dziką namiętnością ku pannie młodej i okrywająca ją tajemnica, wzbudza u jednej ze stron — pogodzonych właśnie — podejrzenie zasadzki. Sąd boży ma sprawę wyjaśnić. W chwili przygotowań do niego występują u panny młodej pierwsze objawy obłąkania. W ostatniej scenie znajdują ją w kaplicy, bez ducha, na trumnie jej nieszczęśliwej ofiary.

Z wyjątkiem jedynych »Śpiewaków norymberskich« nie były pomysły dramatyczne Wagnera tworem jego własnego natchnienia. Zawdzięczał je wszystkie po kolei obcym źródłom, w przeważnej mierze starym poematom dworskim lub legendom. Umysł jego po takim zapłodnieniu z zewnątrz przetwarzał w sobie temat przyjęty, uzupełniał, przekształcał, techną w nowy twór artystyczny zapas oryginalnych myśli. Ten rodzaj produkcji literacko-dramatycznej Wagnera przypomina Shakespeare'a.

W wyborze imion bohaterów »Wesela« widać wpływ sag północnych i pieśni Ossjana. Postacie Wagnera nazywają się: Hadmar, Harald, Admund, Kadolt, Morald, Arindal. W technice wierszowania niema tu jeszcze przykładów godnych żywszej uwagi, pojawia się zaś tu i ówdzie obok rymu końcówek także asonancja początków wyrazów, aliteracja (Stabreim), n. p.:

Vereint ertönet jetzt aus unserem Munde
des Friedens freundlich froher Gesang!...

Wagner zdeklarował w »Weselu« także pewne znamienne cechy swojego zmysłu teatralnego w odniesieniu do plastyki scenicznej. Jego wizja życia scenicznego zdradza już w tem pierwszym libreccie prawdziwie malarskie nastawienie wzroku. Pod tym względem miał Wagner w dalszej twórczości swojej wykazać ogromną śmiałość pomysłów w szerokiej skali motywów.

Do libretta tego napisał Wagner zaledwie kilka fragmentów muzycznych. Mało można wnioskować z nich

o tem jak mogła wypaść całość opery. Glasenapp uległ jakby zahypnotyzowaniu na widok powtarzającej się w tych fragmentach jednej figury basowej, w której powitał zapowiedź przyszłego »motywu przewodniego«, tego *specificum* muzyki dramatycznej Wagnera. Zjawisku temu, zresztą nie całkiem odosobnionemu w operach współczesnych, także włoskich kompozytorów, nie można jeszcze przypisywać jakiegoś epokowego znaczenia.

Zaledwie skończył Wagner dwudziesty rok, zaczął się w życiu jego dziesięcioletni okres wędrówek artystycznych, z miasta do miasta w Niemczech, później za granicę, do Francji. Wagner przystał już na dobre do zawodu muzyka i chociaż wyobrażał sobie, że jako muzyk będzie tylko kompozytorem, musiał pracować jako muzyk »praktyczny«. Nadawał się na dyrygenta, szczególnie teatralnego. Miał bardzo żywy temperament, suggestywne spojrzenie, energję i decyzję rytmiczną. Czuł scenę na wylot, miał zacięcie na reżysera, a talent ten oddaje nie-
spożyte usługi kierownikowi na miejscu dyrygenta muzycznego.

Karjerę dyrygencką, na razie jako dyrygent chóru, zaczął Wagner w Würzburgu, dokąd wybrał się w r. 1833 głównie dla tego, ażeby jakiś czas mieszkać przy swoim starszym bracie, Albercie Wagnerze, który — jak trzy ich siostry — był także aktorem, śpiewakiem i reżyserem. Ryszard otrzymał odrazu zajęcie korepetytora chórów operowych w teatrze (z placą 10 guldenów miesięcznie) i uczestniczył w wystudjowaniu i wystawieniu szeregu oper ówczesnego repertuaru jak: Zampy, Herolda; Roznosiciela wody, Cherubini'ego; Wolnego strzelca, Webera; Fidelia Beethovena; Fra Diavolo, Auber'a; wreszcie Roberta Djabła, Meyerbeera.

Codzienna praca w operze nie odebrała Wagnerowi wszystkiego czasu. Zostawało go jeszcze немало dla produkcji artystycznej. W ciągu kilku miesięcy pobytu w Würz-

burgu powstała pierwsza kompletna opera Wagnera p. t.: »Die Feen« (Boginki). Temat, który Wagner opracował w librecie tej opery, pośrednio wskazał mu ulubiony jego autor E. Th. A. Hoffmann w dialogu »Der Dichter und der Komponist«, gdzie wymienił pisma włoskiego komedjopisarza Carla Gozzi'ego jako nieprzebrane źródło tematów operowych. Tej radzie Hoffmanna zaufał Wagner i zabrał się do lektury »Fiabe drammatiche« weneckiego pisarza fantastycznego. Nie wiemy czy poznał je w oryginale czy w przekładzie. (Czy wtedy znał już język włoski, można bardzo wątpić). Gozzi cieszył się uznaniem Goethe'go i Schillera. Wagner trafił przypadkiem na opowiadanie — favola teatrale tragicomica, — które już w r. 1806 zostało prze-
robione na libretto dla kompozytora berlińskiego Him-
mela. Była to »La donna serpente« (Die Frau als Schlange). O istnieniu tej, wcześniejszej od swojej, opery nie wiedział Wagner.

Nie tylko Hoffmann zdecydował o tym wyborze Wagnera, ale przede wszystkim może momentem najglówniejszym był kierunek ówczesnej opery niemieckiej, fantastyczny romantyzm oper Webera i Marschnera. Wagner idzie ślepo w tym kierunku w pierwszym okresie twórczości dramatycznej i właściwie pozostaje mu wiernym do końca, jedynie pogłębiając cudowność, nierealność akcji swoich dramatów myślami o znaczeniu filozoficznym. Skłonność do głoszenia pewnych hasel etycznych objawiła się już w Boginkach. Pierwszy postulat etyczny Wagnera odnosi się do problemu, który będzie naczelnym motywem we wszystkich jego dramatach i doczeka się najróżnorodniejszej interpretacji. Łatwo już odgadnąć, że chodzi tu o sprawy miłości między kobietą i mężczyzną. Jest to kamień węgielny sztuki Wagnera, właściwe jej źródło i cel. Wszystko inne w dramatach Wagnera spadnie do roli akcesorjów i łączników dramatycznych. Zanim jeszcze z własnego przeżycia poznał co to jest uczucie miłosne,

pospieszył Wagner z napisaniem poglądu etycznego na ten temat, mianowicie, że miłość prawdziwa polega na całkowitem zaufaniu i nie ulegającej zamąceniu wierze w ukochany przedmiot. Teorja ta jest w Boginkach powodem warunku, który potem przypomni się w Lohengrinie. Do Arindala mówi boginka Ada:

»ja kocham cię, jako ty mnie,
lecz zanim całkiem będę twą, niejedno jeszcze musisz przejść.
Nie wolno ci przez osiem lat zapytać, kto zacz jestem ja!»

Świat baśni czarodziejskiej otwiera się w Boginkach, świat dobrze znany najstarszym operom z siedemnastego wieku, w których widza miała olśniewać cudowność zmian sceny, ludzi i rzeczy. W »Mitteilung an meine Freunde« podał Wagner w krótkich słowach treść »Boginek«. Dla lepszego zorientowania się w librecie wypada jednak poznać obszerniejsze, choć także niezupełnie wyczerpujące streszczenie Wagnera z Mein Leben. Oto co pisał tam Wagner: »imiona moich bohaterów wybrałem sobie podług różnych poezji Ossjana i tym podobnych poematów. Mój książę nazywał się Arindal. Kocha go boginka Ada, zatrzymująca go, zdala od jego kraju, w swoim czarodziejskiem państwie, aż odnajdują go jego wierni towarzysze, ażeby wiadomością o upadku ojczyzny i opanowaniu stolicy przez nieprzyjaciół zmusić go do powrotu. Kochająca nimfa sama wysyła go do ojczyzny, gdyż wyrocznia przeznaczyła jej poddać ukochanego najtwardszym próbom, których zwycięskie przejście jedynie ma umożliwić jej zrzucenie z siebie natury nieśmiertelnej boginki, ażeby mogła jako kochająca kobieta podzielić los śmiertelnego człowieka. Królówicz wraca do zniszczonego kraju, złamany; w chwili największego przygnębienia przychodzi doń żona, Ada, ażeby czynami najbardziej niepojętej okropności umyślnie wstrząsnąć jego wiarą w nią. Pod wpływem strachów wszelkiego rodzaju popada Arindal w obłąkanie; zdaje mu się,

że uwiodła go jakaś zła czarodziejka i stara się uchylić od niszczącej siły tego czaru rzuceniem przekleństwa na Adę. Wściekła z bólu pada nieszczęśliwa nimfa, wyjawia na wieki straconemu królówiczowi wspólny ich los i to, że za karę jest skazana na zamienienie się w kamień (w ten sposób zastąpiłem węża u Gozzi'ego). Natychmiast okazuje się, że wszystkie przez nimfę zaczarowane strachy były tylko złudzeniem. Z czarowną szybkością następują po sobie: zwycięstwo nad nieprzyjaciółmi, rozkwit i dobrobyt kraju. Tylko Adę uprowadzają wykonawczynie wyroczni, a Arindal zostaje pogrążony w obłąkaniu. Cierpienia szaleństwa nie wystarczają im. Ażeby uzyskać zupełne jego zniszczenie zjawiają się przed pokutującym przestępcą i wzywają go do pójścia do podziemia, udając, że pokażą mu tam środki celem odczarowania Ady... Wierny domowi królewskiemu czarodziej dał mu cudowną broń i rzeczy, z jakimi udaje się za zdradzieckimi boginkami. Te popadają w zdziwienie i grozę, widząc jak Arindal pokonuje w walkach jednego po drugim potwora podziemia. Ale kiedy zaprowadziły go do grobu, w którym pokazują mu kamień o ludzkim kształcie, nabierają nadziei, że śmiały intruz ulegnie... Arindal chwytą za niezrozumiały dla siebie przedmiot, jaki dał mu czarodziej, za lutnię i wylewa przy jej dźwiękach swe żale za zaczarowaną kochanką, skrucę i niezmierną tęsknotę. Pod wpływem tego czaru mięknie kamień i ukochana zostaje wybawiona, odsłania się wspaniałość świata nimf, a śmiertelny Arindal dowiaduje się, że ich państwo stoi dlań otworem jako wieczyste mieszkanie przy boku Ady«.

Wszystkie te motywy, żywo przypominające historję Armidy i Rinalda, Ruggiera i Alcyny z »Jerozolimy wyzwolonej« Torquata Tassa i myt o Orfeuszu, wzbogacone jeszcze historjami dwóch innych par kochanków, jednej przeciętnie rzeczywistej, drugiej jaskrawo komicznej, stworzyły całość artystyczną zachęcającą do porównania »Fle-

tem czarodziejskim« Mozarta. Jest to zatem teatr cudowności, nie liczący się z żadnymi normami realizmu.

Boginki są pod wieloma względami proroczym zjawiskiem przyszłego rozwoju sztuki Wagnera. Można śledzić na podstawie różnych zawartych w nich momentów akcji tożsamość idei poetyckich Wagnera aż do samego Parsifala. Pojawia się tu już zapowiedź Brunhildy, w zagrzewającej do walki rycerzy siostrze Arindala, Lorze; w cierpieniach moralnych Arindala, który złamał na dwa dni przed upływem ośmioletniego terminu zakaz pytania o osobistość Ady poznajemy ciekawość Elzy, ulegającej pokusom Ortrudy, a potem odnajdujemy tu także znamienne dla ducha libretta Parsifala motywy współczucia dla zwierząt. Osobista zatem nuta Wagnera-poety zaznaczyła się silnie w przerobionej z opowiadania Gozzi'ego operze.

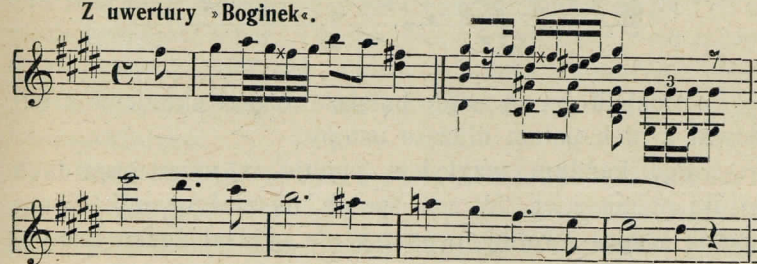
Faktura literacka libretta świadczy o staranności młodego autora na punkcie budowy wiersza. Nie tego jeszcze szło Wagnerowi z rymami. Wolał omijać trudności w wyszukiwaniu końcówek i przeważnie pisał białym wierszem. A kiedy zaczął rymować, to niestety robił to w sposób mało wartościowy, bardzo często przy pomocy form zaimkowych. Słowo było tu tylko kanwą dla pomysłów muzycznych, nie przedstawiało samo w sobie wyższego celu artystycznego. Ale chociaż libretto Wagnera nie mogło jako twór literacki zwrócić na siebie uwagi, to jednak jako libretto miało literackie zalety, jakich wielu librettom współczesnym organicznie brakowało.

Także i obrazy sceniczne w Boginkach noszą na sobie stempel inwencji teatralno-plastycznej Wagnera, względnie ulubionych jego wizji dekoracyjnych. Pierwsza scena, czarowny ogród w państwie nimf, nasuwa porównanie z ogrodem Klingsora w drugim akcie Parsifala, a wskutek feerycznych tańców, jakie się tu zaraz po rozsunięciu zasłon odbywają, przypomina sceny w grocie Wenery w Tannhäu-

serze. Dalej znowu tłem akcji staje się to samo dzikie pustkowie skaliste, wśród którego będzie Wotan prowadził dyskusje z Fryką i Brunhildą.

Wreszcie i muzyka Boginek, na której napisanie poświęcił Wagner jesień 1833 r., chociaż nie może być uważana za dzieło zupełnie samodzielnego umysłu kompozytorskiego, zdradza w wielu epizodach — w sposób niezbitnie wyraźny — pochodzenie swoje z ducha jego geniuszu. Do takich wykładników typowej wagnerowskiej inwencji należą nietylko same tematy, których kontury, stopień spadania lub podnoszenia się i zwroty harmoniczne w analogiczny sposób powtarzają się w następnych także dziełach, ale także sposoby rozbudowania pomysłów w dłuższych ustępach, przyczem niezmiernie ważną rolę gra tu skala natężenia emocjonalnego, a w końcu stosunki barw instrumentalnych między sobą i znamiona techniki orkiestracji. Niektóre z tych czynników muzycznych, za pomocą których można śledzić indywidualność jakiegoś kompozytora, dadzą się traktować na równi z metodą daktyloskopji. Bo czyż dla muzyka, znającego dzieła Wagnera nie są następujące motywy niby odciskami wskazującego palca kompozytora?

Z uwertury »Boginek«.



Po za temi cechami ma uwertura Boginek bardzo wiele z tego żywiołu muzycznego, który jest jakby częścią fizycznej organizacji Wagnera z jej niepoahamowaną ekspansją zmysłową. Odzwierciedleniem jej muzycznym

tak wiernem, że wierniejszego nie można sobie przedstawić, będzie orgastyczna namiętność uwertury do Tannhäusera i żarliwość żądy erotycznej w muzyce Trystana. W uwerturze do Boginek zdaje się mieć muzyka ten sam już oddech podnieconych miłosnem pragnieniem piersi, chociaż technika wyrazu muzycznego Wagnera nie posiadała jeszcze środków tak czułych jak w Tannhäuserze. Wrażenia płyną w niej falami, dłuższymi niż w konwulsyjnych wybuchach uwertury do Tannhäusera, puls ich jest wolniejszy, mniej w tem wszystkiem wyrafinowania, mniej blasku, gdyż w pierwszej tak zakrojonej kompozycji nie mogło to zostać oddane. Pod względem budowy i opracowania motywicznego przedstawia się uwertura bardzo korzystnie, jednolicie i logicznie. Są w niej świetne stopniowania na szerokich płaszczyznach. Szkoła Beethovena wydała znakomite rezultaty. Wagner poszedł tu jednak dalej od Beethovena pod względem modulacyjnym.

W największej mierze wykorzystał Wagner motywicznie następujący frazes z samego początku uwertury:



Podzielił go na najdrobniejsze części składowe i budował z nich potem dłuższe ustępy.

Pod każdym względem panuje w uwerturze duch sztuki niemieckiej. W ten sposób ukształtowanej, w ten sposób wypracowanej uwertury nie napisał żaden kompozytor włoski tej epoki. Wszyscy oni zadawali się pewnymi schematami myśli i formy i idąc przeważnie po linii najmniejszego oporu nie przyczyniali się wiele do wzbogacenia środków muzyki instrumentalnej. Całkowicie jednak nie mógł Wagner — ani osobiście jako młody kompozy-

tor, ani nawet pomimo wszelkich ambicji do niemieckiej samodzielności artystycznej, które mu przyświecały — uwolnić się od wpływów sztuki włoskiej, która dała przecie życie całej muzyce europejskiej od dwóch stuleci wstecz. Widać to w różnych rozśpiewach melodyjnych i w traktowaniu partyj wokalnych opery, niemniej jak w ujęciu scen we właściwe operze włoskiej formy. Kiedy Arindal w duecie z Adą uderza w taką frazę:



to przyznaje się, że uczył się śpiewu na przykładach koloratury włoskiej. Ale niedoświadczenie Wagnera na punkcie techniki śpiewu uniemożliwiło śpiewakowi pełne wykorzystanie tego miejsca, opartego na ostrej samogłosce w wyrazie »Liebe«.

Orkiestrę traktował Wagner w operze przeważnie tylko jako akompanjament. W samoistnej roli występuje ona jedynie w drobnych epizodach, a wtedy są to tylko reminiscencje Webera i Marschnera. Przypomina się także w gitarowych triolkach basów maniera Bellini'ego. Nie obecność tych sposobów, ale raczej brak ich byłby rzeczą zastanawiającą.

Bądź co bądź ta spora partytura przynosiła zaszczyt młodemu kompozytorowi, który miał prawo wystąpić z operą tą przed publicznością niemiecką, jako uczeń szkoły rodzimych romantyków. Liczył na wystawienie Boginek w Würzburgu, gdzie istotnie przyjęto operę dzięki stosunkom, jakie miał brat Wagnera, ale mimo przyrzeczeń robionych mu, nie wprowadzono dzieła na scenę. Nie doczekał się też Wagner wykonania Boginek. Kiedy powstały następne

wielkie, genialne dzieła, nie miał już celu forsować młodszej próby. Dopiero w pięć lat po śmierci mistrza wykonano Boginki w królewskiej operze w Monachjum (1888), ażeby zaspokoić ciekawość tak wielbicieli jak i przeciwników twórcy Parsifala. (Wyciąg fortepianowy Boginek wydał K. Ferd. Heckel w Mannheimie).

Pierwsze wielkie nadzieje i pierwsze bolesne złudzenia i zawody wstrząsnęły sercem Wagnera. Wracal do rodzinnego Lipska w przeświadczeniu, że złudzeń tych nie będzie brakować w późniejszym życiu, ale miał hart w sobie i wiedział, że »nie złamią go zupełnie«. Musiał jednak dać upust obrażonej dumie i ulżył sobie napisaniem artykułu »Die deutsche Oper«, który Laube skwapliwie ogłosił w piśmie swoim »Zeitung für die elegante Welt«. Artykuł ten to pierwszy przykład polemicznego temperamentu Wagnera, pierwsza próba pomagania sobie środkami publicystycznymi, proklamowania hasel, które w czystej formie artystycznej głosiły jego dzieła muzyczno-dramatyczne. Celem tego artykułu było »jeżeli nie uleczenie to przynajmniej należyte oświecenie zamieszania w pojęciach chodzących na głowie znawców muzyki niemieckiej«. »Nie mamy opery niemieckiej — pisał w ferworze entuzjastyczny wielbiciel Webera — a przyczyna jest ta sama, dla której nie mamy także narodowego dramatu (A gdzież Lessing, Goethe, Schiller?) Jesteśmy zanadto duchowi i zanadto uczeni, ażeby stwarzać żywe postacie ludzkie... Włosi w tem mają niezmiernie przed nami pierwszeństwo, że piękno śpiewu jest ich drugą naturą, a ich postacie sceniczne są tak ciepłe pod względem zmysłowym, jak zresztą ubogie na punkcie znaczenia indywidualnego. Wprawdzie w ostatnich dziesiątkach lat robili Włosi z tą ich drugą mową naturalną takie nadużycia, jak Niemcy ze swoją uczonością, mimo to nie zapomnę nigdy tego wrażenia, jakie zrobiła na mnie w ostatnich czasach jedna z oper Bellini'ego, kiedy — przesycony wiecznie allego-

ryzującym natłokiem brzmień orkiestralnych — zacząłem słuchać nareszcie prostego, szlachetnego śpiewu«. Jednem słowem mówił Wagner Niemcom: nie chcecie mojej opery — to nie będziecie mieli wogóle żadnej opery. Ale poza temi osobistymi porachunkami wypowiedział wtedy Wagner niejedną bardzo słuszną myśl, którą później wprowadził w czyn artystyczny. Nad wszystkim zaś górowała myśl unarodowienia muzyki niemieckiej i druga: zdobycia dla swojej sztuki, dla siebie odpowiedniego gruntu.

Ta muza, która złożonym na czole dziecka pocałunkiem powołała go do służby Apollina, tchnęła weń także, jak pisał — ducha wiecznie niespokojnego, pragnącego zmiany«. W lecie 1834 r. dokonała się w umyśle Wagnera nowa ewolucja. »Od abstrakcyjnego mistycyzmu przeszedłem do uwielbienia materji« — pisał Wagner w Autobiographische Skizze z r. 1842. Kompozytor zaczął żyć pełnią życia, okazując coraz więcej skłonności do »zmysłowych rozkoszy i hulanki«. W tym nastroju umysłu wywarła na Wagnerze lektura komedji Shakespeare'a »Miarka za miarkę« tak silne wrażenie, że postanowił przerobić ją na libretto. Plan jego wypracował w ezasie wakacji w lecie 1834 r. w Cieplicach czeskich. Treść libretta nie różni się wiele od oryginału. Jedyne samo zakończenie opery, przy pomocy rewolucji, odbiega silnie od pierwowzoru, dając zarazem świadectwo nurtującej w Wagnerze idei przewrotu społecznego.

Zwrot we Wagnerze dokonał się pod wpływem romansu Laubego »Das junge Europa«, niemniej jak na skutek rozmów prowadzonych z tym reprezentantem radykalnego liberalizmu ówczesnych »młodych Niemiec«. Laube apostołował zagładę starych czasów i obyczajów, przede wszystkim nudnej instytucji małżeństwa, która »jest śmiercią boskiego upojenia miłosnego i używania życia«. »Miarka za miarkę« zjawiała się więc przed Wagnerem, który przejął się zupełnie naukami Laubego,

jak na znak czarodziejski, ażeby podniecić talent jego do nowego wysiłku. W dawniejszej literaturze wagnerowskiej nieraz zdarzało się spotykać z poglądami, wyrażającymi jakby żal, że Wagner sprzeniewierzył się temu kierunkowi romantyczno-idealistycznemu, jaki zapoczątkowały Boginki. Tymczasem leżało w interesie jego sztuki nie petryfikowanie się w jednym rodzaju tematów, w jednej sferze idei, ale śmiałe przechodzenie do coraz to innych pojęć i poglądów. Wagner zwierza się w »Mitteilung an meine Freunde«, że do napisania libretta, któremu dał tytuł »Zakaz miłości« (Liebesverbot) skłonił go idący od postaci bohaterki Shakespeare'a urok. Izabella wyszła jako nowicjuszka z klasztoru, ażeby wyjednać łaskę u bezlitosnego namiestnika Sycylii dla brata Klaudjusza, zasądzonego na śmierć na podstawie drakońskiego prawa za zbrodnię zakazanej miłości z Marjanną, córką rodziny nieprzyjaźnie usposobionej dla namiestnika. Czysta dusza Izabelli znajduje tak trafne argumenty na usprawiedliwienie zbrodni brata, jej uczucie zdobywa się na tak porywającą spowiedź przed zimnym sędzią, że surowy stróż obyczajności, (któremu nieobecny książę dał wszelkie pełnomocnictwa dla gruntownej reformy stanu obyczajności stolicy) sam zapłonął namiętną miłością ku wspaniałej niewieście. Ta nagle rozbudzona namiętność objawia się w ten sposób, że namiestnik przyrzeka uwolnienie zasądzonego brata — w zamian za oddanie się mu pięknej siostry skazanego. Oburzona tym warunkiem, ucieka się Izabella do podstępu, ażeby zdemaskować obłudnego Niemca i uwolnić brata. Obiecuje mu spełnić żądanie jego następnej nocy. Namiestnik uważa za wskazane nie dotrzymać przyrzeczonego ulaskawienia, ażeby nie obciążyć swego sumienia sędziowskiego niedozwolonym afektem. Pozostanie w stosunku do Izabelli prywatnym człowiekiem, który tylko umiał wykorzystać okoliczność. Shakespeare rozwiązał konflikt przez jawne wystąpienie księcia, który dotychczas niespostrze-

żony śledził przebieg sprawy. Wagner natomiast rozwiązał ten węzeł przy pomocy rewolucji. Miejsce akcji przeniósł do stolicy Sycylii, ażeby móżdż użyć południowego temperamentu ludności jako czynnika pomocniczego. — U Wagnera wydaje ten purytański namiestnik edykt, zabraniający surowo zabaw karnawałowych, wina i miłości. Lud tworzy piosenkę, w której daje dosadny wyraz uczuciu, z jakim przyjął ten rozkaz:

»Niemiecki kiep, hej wyśmiać go!
niech w tem odpowiedź naszą ma!
Wyrzućmy go na wiatrów sto,
niech śnieg mu całe szczęście da!«...

Pewien młodzieniec, przyjaciel Klaudjusza, zakochany w Izabelli, podburza ludność do nałożenia karnawałowych masek i przygotowania sztyletów. Namiestnik przychodzi także w masce na schadzkę, ale poznają go i wyśmiewają, brata zaś Izabelli, w samą porę przed czekającym go straceniem, przemocą uwalnia lud z więzienia. Izabella nie wraca więcej do klasztoru, lecz oddaje rękę śmiałemu sprawcy rewolucji. Pochód masek udaje się naprzeciw księcia, o którym wszyscy wiedzą, że nie będzie tak nieodzownym jak jego namiestnik. — To streszczenie Wagnera nie uwydatniło wszystkich różnic formalnych i zmian, dokonanych w librecie w stosunku do komedji. Jedne z nich podyktowane zostały rodzajem opery, wymagającej zastosowania właściwych jej istocie form, drugie dodała od siebie żywa inwencja psychologiczno-literacka Wagnera. Libretto musiało stać na wyższym stopniu patosu od komedji, nie mógł się tu pojawić Pajac i zadawać pytań w soczystym stylu Shakespeare'a, jak to: »czy wasza dostojność zamierza owałaszyć i okapłonić wszystką młodzież naszego miasta?« Ani Izabella badając brata, czy godzien jest jej poświęcenia nie mogłaby wykształcić z gardła takich epitetów, jak: »o, bydlę przeklęte, podły

nedzniku, tchórze wiarolomny«..., gdyż takie terminy nie należały do słownika oper ówczesnych.

Libretto Wagnera było pełne ruchu w kilku scenach, w całości barwne i dawało do dyspozycji kompozytora znakomite środki obrazowania muzycznego. Na ogół jest ono słabym tylko refleksem indywidualnej ideologii Wagnera i z biedą jedynie można podciągać pod nie zasadnicze poglądy późniejszych dramatów. H. St. Chamberlain, który już Boginkom przypisał ideę wyzwolenia przez miłość, dopatruje się w Zakazie miłości zasadniczej idei przewodniej w motywie wybawienia Klau-djusza przez Izabellę, uogólniając ją do następującej formy: wybawienie grzesznego mężczyzny przez niewinną dziewczę. (Das Drama R. Wagner's, str. 38). Jest to interpretacja bardzo sztuczna i niepotrzebna, a w dodatku sprzeciwia się wprost tendencji opery, którą Wagner sam w Autobiographische Skizze określił w taki sposób: »odebrałem treści komedji Shakespeare'a panującą w niej powagę i przekształciłem ją całkiem w duchu »Młodej Europy«. Wolna, otwarta zmysłowość otrzymała tu zwycięstwo zupełnie sama przez się nad purytańską obłudą«. W tym wypadku mamy prawo zaufać raczej samemu Wagnerowi niż jego przesadnemu komentatorowi.

Dwa lata minęło zanim Wagner ukończył partyturę Zakazu miłości. W warunkach, jakie zgóry gotowały katastrofę przedstawienia, gdyż po kilkunastu próbach, doprowadził Wagner do premiery opery dnia 29 marca 1836 r. w Magdeburgu, gdzie podówczas pracował jako dyrygent operowy. Cenzura tamtejsza zniewoliła Wagnera nadać operze inny tytuł. Kompozytor nazwał więc operę »Nowicjuszka z Palermo«. O przebiegu tej premiery napisał Wagner później artykuł p. t.: »Das Liebesverbot; Bericht über eine erste Opernaufführung«, gdzie per longum et latum opowiedział raz jeszcze jej skomplikowaną akcję (Ges. Schriften, Bd. I. 20). Do rehabilitacji dzieła

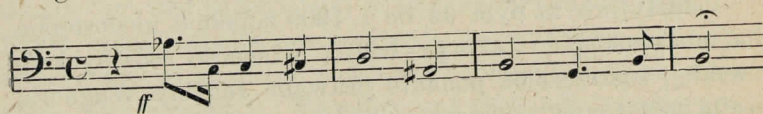
nie doszło ani za życia, ani po śmierci kompozytora. Partytura pozostała rękopisem. W r. 1868 wydostał ją Wagner z ukrycia i ofiarował na gwiazdkę wielkodusznemu swojemu opiekunowi, królowi bawarskiemu, Ludwikowi II. Na karcie tytułowej napisał Wagner następującą dedykację:

»Błądziłem niegdyś, lecz dziś pragnę skruchy;
ten grzech młodości jest mi udręczeniem!
U stóp twoich go kładę — a w pełni otuchy,
że mu twa łaska będzie wybawieniem«.

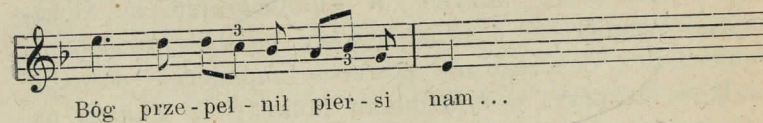
Partytura ta była aż do r. 1909 zupełnie niedostępna dla muzykologów. Jako prywatna własność rodziny królewskiej, zastrzeżona ponadto prawami rodziny Wagnera, nęciła tylko oczy wagnerologów z za szkła witryny w sali Ludwika II w Muzeum narodowym w Monachium. Glasnapp zamieścił z muzyki Zakazu miłości zaledwie okrucy przykładów w biografji Wagnera, Chamberlain (później zięć mistrza) powoływał się w zdaniach swoich w monografji o Wagnerze na znajomość nielicznych fragmentów opery. Pierwszym, który uzyskał przystęp do partytury Zakazu miłości był dr. Edgar Istel. Pracę swoją o młodzieńczej operze Wagnera ogłosił Istel w piśmie berlińskim Musik r. VIII. Na tej podstawie jedynie ma się dzisiaj pojęcie o tej muzyce. W Autobiographische Skizze napisał Wagner, że doświadczywszy na sobie upodobania publiczności, do czego nie potrzeba nadmiernie odważać środków, utworzył w tym duchu muzykę do Zakazu miłości; »nie zadawałem sobie najmniejszego trudu unikania reminiscencyj francuskich i włoskich« — oto jego słowa o stylu tej muzyki. Ale z pośród tych reminiscencyj z Auber'a i Bellini'ego przebijają się także tematy, wróżące o przyszłych dziełach. Nastroj klasztorny oddał Wagner dźwiękami, które potem wrócą w Tannhäuserze w melodji przebaczenia w opowiadaniu o pielgrzymce rzymskiej śpiwaka:



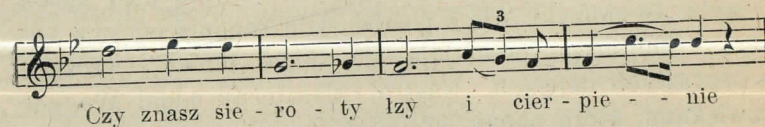
Muzyczna charakterystyka purytańskiego namiestnika przystaje do jego postaci w sposób niezmiernie trafny. Temat ten, bardzo niemiecki w koncepcji, znajdzie później, w pewnej modyfikacji, zastosowanie w drugim akcie Lohengrina.



Niemieckiej swojej krwi nie mógł Wagner zupełnie zaprzeczyć w pomysłach, mających wprowadzić wszelkie znamiona włoskiej melodyjności, ale mimo to zdradzających klimat północny, jak n. p. w arji Izabelli przed Fryderykiem:



lub jeszcze wyraźniej w takiej frazie:



Już Guido Adler w cennej książce o Wagnerze zaznaczył, że Wagner nie osiągnął w naśladownictwie stylu

włoskiego doskonałości (ani nawet miejscami poprawności) mistrzów południowych.

W muzyce »Zakazu miłości« widać znowuż postęp w twórczości Wagnera. Sprawność techniczna wzmogła się znacznie, charakterystyka muzyczna stała się dosadniejszą. Wagner jako wokalista jest w »Zakazie miłości« zwolennikiem włoskiego *bel canto* i koloratury; stwierdził tu praktycznie, że znał już dobrze warunki i naturę głosu ludzkiego, dał niejako żywe przykłady do swojego artykułu p. t.: »Pasticcio« (*Neue Zeitschrift für Musik* 1834, listopad, podpisany pseudonimem *canto spianato*), w którym chwalił i jako jedyną wskazywał: włoską metodę śpiewania. Metoda operowania motywami przewodnimi ma w tej operze Wagnera już dość szerokie zastosowanie, szersze i bardziej celowe nawet, — niż w późniejszym »Rienzi«.

Od końca lipca 1834 r. zajmował Wagner posadę kapelmistrza przy teatrze w Magdeburgu. Dyrektor H. Bethmann prowadził przedsiębiorstwo pod ustawiczną grozą bankructwa, wskutek czego pozycja Wagnera nie miała żadnych trwałych podstaw. Zapal do pracy nie stygl jednak w Wagnerze, a sama świadomość, że spełniły się dawne pragnienia zostania kapelmistrzem, była niemałą podniętą. Wspominając później o tych czasach, pisał Wagner: »Studjowanie i dyrygowanie lekkich, modnych oper francuskich, ich huczne i buńczuczne efekty orkiestralne sprawiały mi częstokroć dziecięcą radość, kiedym mógł z pulpitu dyrygenta na prawo i lewo rozpuszczać te rzeczy«. Sumienność w wykończeniu każdego szczegółu, dążenie do możliwej doskonałości, cechowało już wtedy energicznego kapelmistrza. W Magdeburgu napisał Wagner muzykę do »Zakazu miłości«, prócz tego zaś fragmenty symfonji (*E-dur*) i »Kantatę noworoczną«. Później zaczął wypracowywać nową operę komiczną p. t.: »Szczęśliwa rodzina niedźwiedzi«, ale wnet

z niesmakiem odwrócił się od tego tematu, pociągnięty romansem Bulwera »Rienzi, ostatni trybun«.

Tymczasem jednak pośród zgiełku teatralnego życia, wśród gorączkowej pracy i jeszcze gwałtowniejszej lektury, w pogoni za tematem do interesującego libretta, decyduje się Wagner na krok, o którym po latach mówił:

»Lecz gdybym mógł myśleć dziesięć lat naprzód,
Postąpiłbym jednak mądrzej«.

Dotychczas nie znalazł Wagner stałego celu dla swoich uczuć miłosnych. »Fantastyczne wyuzdanie studenckiego życia niemieckiego obrzydło mu niedługo po dzikiej rozpuście«. (*Mittheilung an meine Freunde*). — W ślady Werthera nie poszedł... Niedługo jednak po zajęciu posady w Magdeburgu zajęła uwagę Wagnera wyłącznie panna Minna Planer, niezwykle piękności artystka tamtejszego teatru. Minna Planer była tem »gotowem, z życia naprzeciw niego idącym zjawiskiem«, kobieta, która wszystkimi zaletami swojej osoby i charakteru rozbudziła w 22-letnim Ryszardzie silne i głębokie — na razie — uczucie. Jej spokojne usposobienie, naturalny, tak bardzo nie teatralny — wdzięk, wyróżniały ją od całego otoczenia; w pół roku po poznaniu się byli już oficjalnie zaręczeni. W »Mein Leben« opisał Wagner szczegółowo jak dokonało się między nimi zbliżenie. Okres narzeczeństwa przedłużał się; brak poważniejszych dochodów nie zachęcał Wagnera do natychmiastowego założenia ogniska rodzinnego. Po rozwiązaniu się trupy magdeburgskiej przebywał Wagner przez czas pewien u rodziny w Lipsku, następnie w Berlinie, (gdzie go zawiodły nadzieje wystawienia »Zakazu miłości«), skąd wreszcie udał się bez planu do Królewca, tam bowiem zaangażowaną została Minna. Mimo, że widoki zajęcia posady dyrektora tamtejszego towarzystwa muzycznego nie były pewne, a żadna inna odpowiednia nie była wolna, młodzi ludzie nie chcieli już dłu-

żej zwlekać i dnia 24 listopada 1836 stanęli przed pastorem. Ale związek ten nie przyniósł obojgu szczęścia. Wagner twierdził później, że ze strony Minny nie doznawał miłości, graniczącej z namiętnym afektem, do czego natura jej nie była wogóle zdolną. Już w rok po ślubie zaczęły między małżeństwem wybuchać nieporozumienia tak zasadnicze, że Minna kilkakrotnie uciekała od męża, który chętnie godził się później na dalsze wspólne pożycie. Z wielką ostrożnością należy przyjmować komentarze Wagnera, pomieszczone w wielkiej autobiografii, do pierwszego jego małżeństwa. Minna przedstawia się w nich zanadto ujemnie. W ten sposób chciał ją Wagner przeciwstawić swojej drugiej żonie. Zarzuty jakie robił Minnie, że nie potrafiła się później dostroić do wysokich jego wzlotów i śmiałych, ale awanturniczo wyglądających aspiracji, że nie szła w parze z jego rozwojem jako artysty, są poniekąd słuszne. W każdym razie wdzięczności za poświęcenia i trudy nie doznała ze strony Wagnera nigdy w równej mierze; nie zasłużyła na koniec na lekceważenie, z jakim odnoszą się do niej różni biografowie Wagnera. Minna była o cztery lata starszą od Ryszarda; takiej przepaści, jaka dzieliła Goethego od Krystyny Vulpius, nie było pomiędzy nimi. Dzieliły ich przedewszystkiem etyczne podstawy ich życia. Mieszczkańska moralność Minny nie mogła godzić się na każdy pomysł rewolucyjnego ducha Wagnera, na każde żądanie powszednie męża, który w śmiałem poczuciu swojej genialności przeceniał należne mu przywileje socjalne i nie miał dość siły do stłumienia swoich nerwowych zachceń i kaprysów. Żądania Wagnera, aby Minna zrozumiała wszystkie jego zamiary, były wygórowane, jeśli zważywszy, że sam kwiat inteligencji europejskiej odmawiał Wagnerowi uznania i długo nie rozumiał go. Minna jako kobieta po niedługim już pożyciu sprzykrzyła się Wagnerowi, odznaczającemu się erotyczną wybujałością; w ślad za tem zaś poszło wszystko, co złożyło się na to nieszczę-

śliwe — a jak Wagner sam mawiał — tragiczne pożycie. Wierna towarzyszka we wszystkich niepowodzeniach męża, prawdziwa samarytanka w latach paryskich, musiała często patrzeć na postępowanie męża, które ją jako żonę raniło, jako kobietę upokarzało, przyprawiało o rozpacz. Ze stosunek Wagnera z panią Matyldą Wesendonk (w Zurychu), któremu zawdzięczamy »Trystana i Izoldę«, był powodem zupełnego rozdzielenia między Wagnerem i Minną, w tem wina samego Wagnera. Kilka lat ostatnich przeżyli małżonkowie zdala od siebie; Wagner częstokroć zmieniał mieszkanie, Minna zaś mieszkała w Dreźnie, gdzie umarła w r. 1866.

W Królewcu Wagnerowie zostali niedługo; kiedy udało się Wagnerowi objąć posadę dyrygenta przy operze, bankructwo dyrektora teatru zmusiło oboje do opuszczenia miasta. Propozycja zostania kapelmistrzem przy teatrze w Rydze była ze wszech miar zachęcająca; ten nowy urząd zapewniał uregulowanie się stosunków, pewniejszy byt Wagnerów. I tu nie miał Wagner za wiele słońca, nadmiaru powodzenia artystycznego i pogody życia. Benefis, na którym wprowadził na scenę tamtejszego teatru »Normę« Belliniego był zdarzeniem ważniejszym dla kieszeni pana kapelmistrza, niż dla zadowolenia artysty. Z okazji tej jednak zwrócił się Wagner do publiczności ryskiej w piśmie »Zuschauer«, gdzie dość szeroko omawiał znaczenie Bellini'ego i wołał: »śpiew, śpiew i jeszcze raz śpiew, Niemcy! Gdyby Bellini uczył się u jakiego bakalarza wiejskiego, nie robiłby takich błędów w swej sztuce, jakie robił w istocie, ale kto wie, czy nie postradałby daru śpiewności, a to byłoby dla niego szkodą znaczącą«. Że Wagner nie pisał tego na wiatr, nie tylko *pro domo sua*, dla reklamowania benefisu, o tem możemy być przekonani; raz już pisał w obronie włoskiej metody śpiewackiej, włoskiej śpiewności, tu to samo powtarzał: nawet nie na długo przed śmiercią, bawiąc w Rzymie i słysząc tam

»Lohengrina«, w którym partję bohatera śpiewał jakiś znakomity tenor o cudnem *bel canto* postawił Wagner ten rodzaj śpiewania »Lohengrina« za wzór krzyczącym śpiewakom niemieckim.

Zajęcia Wagnera jako kapelmistrza, zwłaszcza, że pracował na scenach prowincjonalnych, stały się mu wnet przykre. To, co go zrazu bawiło i podniecało, zaczęło go kępować i męczyć. Coraz lepiej widział, że praca taka tłumi jego indywidualność, że ten nadmiar muzyki obcej zniechęca go do samejże sztuki, lub z czasem może zniechęcić. Obowiązki swoje zaczął wypełniać prawie mechanicznie, od całego personelu teatralnego usuwał się na ubocze, gdzie mógł »zwrócić się do swojego wnętrza, w którym gościło pragnienie wyrwania się z tych ciasnych stosunków«.

Doświadczenia Wagnera na polu opery fantastycznej i romantyczno-komicznej były, jak wiemy, tego rodzaju, że chcąc nareszcie dobić do brzegu upragnionego sukcesu, musiał próbować szczęścia w innym jakimś kierunku. Pozostawała jeszcze wielka opera tragiczna, w której tyle triumfów odnosili różni Meyerbeerzy i Halévyowie. Zaczął patrzeć na każdy temat, jaki mu nasuwała przygodna lektura, niemal na cały świat, »przez okulary wielkiej opery, z pięcioma wielkimi finałami, hymnami, pochodami i szczękiem broni,« pisał później. Dusił się w prowincjonalnych warunkach artystycznych, dusił w atmosferze ogniska rodzinnego w małym domu mieszczkańskim. — Wielka opera miała go z tej mizerji wyprowadzić do światła sławy i szczęścia. Za każdą więc cenę zapragnął napisać takie dzieło »do którego wykonania nadawałyby się tylko najpotężniejsze środki«.

W umyśle Wagnera zarysowała się silnie postać bohatera romansu Edwarda Lytton-Bulwera »Rienzi«. Notariusz rzymski i demagog z czasów awinjońskiej niewoli papieża, »z wielkimi myślami w głowie i w sercu po-

ruszył mu wszystkie nerwy sympatycznym uczuciem miłości», zwierzał się Wagner. Oczarował go ten trybun ludu rewolucyjnym idealizmem swojego postępowania, politycznym sprytem i fanatyzmem, z jakim zmierzał do celu. O ile przerobienie komedji, więc utworu teatralnego, na libretto było niemalym trudem, tem większą trudność przedstawiało przelanie fabuły wielkiej powieści w formę dramatu muzycznego. Bohater romansu Bulwera został przedstawiony z historyczną ścisłością. Żaden szczegół jego charakteru nie został pominięty, lub potraktowany szkiecowo. W operze nie było na to miejsca bezpośrednio w odniesieniu do postaci Rienziego. Wagner musiał traktować go tak, jak rzeźbiarz traktuje pomnik sławnego męża, w pewnej pozie, może trochę sztucznej, ale jak ją zawsze nazywamy »pomnikowej«. Takim też chodzącym i śpiewającym pomnikiem stał się z konieczności Rienzi Wagnera.

Libretto tej wielkiej opery wypracował Wagner w roku 1838 w Rydze i Mitawie, gdzie praca przy mniej niż przeciętnych teatrach szarpała z dnia na dzień siły Wagnera. Miał zamiar ułożyć libretto w ten sposób, ażeby »wszystko co się składa na zewnętrzny i muzyczny blask takiego kolosu teatralnego, zostało tu użyte z niesłychaną rozrzutnością«. W »Mittheilung an meine Freunde« usprawiedliwiał się Wagner z tego operowo-teatralnego stylu, w jakim utrzymany jest Rienzi. Zrobił to w sposób dialektyczny. »Nie zamierzałem pisać tu duetów i tercetów, ale znalazły się one same przez się, gdyż widziałem mój temat właśnie przez pryzmat opery. Nie szukałem w treści żadnego pretekstu do baletu, ale oczyma kompozytora operowego zobaczyłem w niej samą przez się zabawę, jaką Rienzi musiał urządzać ludowi, ażeby w niej pokazać mu jedną drastyczną scenę z historii starożytnej«... Mógł wprowadzić Wagner »nie przywiązywać znaczenia do tego dzieła, którego koncepcję i stronę formalną zawdzięczał chęci upodobnienia się do rodzaju wielkiej opery, wychodzą-

cemu z Paryża w dziełach Auber, Meyerbeera i Halévy'ego... bo w niem nie zamknęło się żadne z moich późniejszych zapatrywań na znaczenie sztuki« (»Muzyka przyszłości«, *Gesammelte Schriften* VII, 119), — ale nie był w możności zmienić faktu, że Rienzi, napisany na kilkanaście lat przed epoką reformatorską Wagnera, musiał mieć formę operową, jeżeli z woli jego miał właśnie być operą.

Niemal równocześnie z Wagnerem pisał znany poeta niemiecki, Juljusz Mosén, tragedję »Rienzi«. Pod względem roboty literackiej nie dorównywa libretto Wagnera poetycznej i silnej sztuce Mosena. Przeprowadzenie porównania obu dzieł i ich stosunku do romansu Bulwera wykracza poza granice tego studjum. Zastanawiającą tylko rzeczą jest przejawienie się idei zjednoczenia Włoch, która wtenczas kielkowała już w umysłach Garibaldi'ego i Cavoura, w temacie średniowiecznym, ujętym przez kilku pisarzy północnych. Idea ta bowiem przyświecała Rienziem. Notariusz papieski, Nicola Lorenzo Gabrini, dążył do wskrzeszenia dawnej świetności Rzymu (stworzenie t. zw. *buono stato*). Prowadzić miała do tego wolność i szczęście ludu. »Niech nowy lud wyrośnie tu, jak jego przodki, wielki, możny« głosi Rienzi. Do walki o należne mu od samej natury prawa prowadzi Rienzi ten lud rzymski, jako jego trybun, jako obrońca wdów i sierót, przeciw zachłannym na wszystkie dobra patrycjuszom. Serce i umysł Rienzi'ego promienieją w operze Wagnera takim blaskiem dobroci, że bohater ten przypomina wiecznie przebaczącego Tytusa Klaudjusza Wespazjana, jakim go na przykład monarchom XVIII stulecia pokazał Metastasio w libreccie, rozliczne razy komponowanej opery p. t. »La clemenza di Tito«. W chwili kiedy junacka swawola Pawła Orsini'ego posunęła się do granic zbrodni, kiedy na rozkaz jego stronnicy jego porwali siostrę Rienzi'ego, Irene, kiedy cały lud miasta dyszał pragnieniem

zemsty, Rienzi płomiennymi słowami zapobiegł rozlewowi krwi. Wobec nieustannych zamachów na jego życie mógł Rienzi jedynie siłą i stanowczością utrzymać się przy władzy. Przebaczenie spiskowcom, których plan został na czas wykryty, było błędem politycznym i nawet pomimo wzniosłego gestu trybuna zemściło się na nim. Wrogowie Rienzi'ego nie mieli wobec niego żadnych skrupułów. Dumni patrycjusze rzymscy, Orsini'owie, Colonnowie i inni baroncelli czyhali na pierwszą sposobność, ażeby zetrzeć na proch nienawistnego plebejusza, który omamił lud zgubnemi dla nich hasłami. Z drugiej strony papież nie mógł pozostać — nawet w Awinjonie — spokojnym wobec tak nadmiernie spotęgowanego autorytetu Rienzi'ego. Zrazu, w operze, popiera go papież. Legat, Raimondo, daje rady trybunowi, jak ma działać. Wagner-protestant nie mógł odmówić sobie przyjemności, ażeby w usta Raimonda nie włożyć rzekomej maksymy jezuickiej: »miej cel wyraźny na oku, a każdy środek, gdy celu dopniesz, niech będzie uświęcon«. Kończy się wreszcie na tem, że papież, ażeby złamać potęgę Rienzi'ego, rzuca na niego klątwę. Środek taki w tych czasach, jak wiemy, nie zawodził. Wszyscy odwracają się od Rienzi'ego. Pozostaje tylko przy nim siostra, Irena, która dla miłości brata porzuciła ukochanego Adrijana Colonnę. Młodzieniec zostaje z nieszczęśliwymi na Kapitolu i ginie wraz z nimi w płomieniach podpalonego zamku.

O ile w »Zakazie miłości« motyw uczucia rodzinnego Izabelli ku Klaudjuszowi, podyktowany pierwotnie przez Shakespeara, nie może być interpretowany w jakiś symboliczny, a osobistości Wagnera właściwy sposób, to w Rienzim miłość Ireny i trybuna ludowego ma wyraźnie cechy prawie Chateaubriandowskiego uczucia między siostrą i bratem w słynnym »René«. W silniejszym jeszcze stopniu, już na samym szczycie antyetycznej możliwości po-

jawi się motyw miłości między rodzeństwem, w dodatku bliźniem, w »Walkirze«. Czy przypadkiem na koncepcje tego rodzaju nie miało wpływu niezwykle silne uczucie Wagnera ku siostrze Rozalji, które w filtrach literackiego talentu kompozytora doprowadzało do tej egzaltacji, jaką widzimy odzwierciedloną w Rienzim i Walkirze?

Wedle późniejszych oświadczeń Wagnera liczył on w Rienzim w pierwszym rzędzie na muzykę, podczas kiedy libretto miało być tylko dobre, nienudne i bez płytkich pomysłów. Nie ulega wątpliwości, że tworząc tę muzykę dążył Wagner całym wysiłkiem ducha do napisania niezależnego od innych, oryginalnego dzieła artystycznego. W samopoczuciu zdolności tworzenia zdawało mu się, że niema przed sobą żadnego przykładu. Kiedy przyjechał do Dreżna w r. 1842 celem wystawienia tam Rienzi'ego pisał pod świeżem jeszcze wrażeniem wykończonych oper, że »nie postawił sobie żadnego przykładu, ale zdał się zupełnie na pożerające go uczucie, że tak daleko już doszedł, że może od rozwoju swoich sił artystycznych żądać czegoś znakomitego i czegoś znakomitego oczekiwać«. Nie zdawał sobie sprawy, że nie tylko na oczach miał okulary wielkiej opery, ale i na uszach słuchawki, któremi napłynęły mu do duszy całe potoki muzyki tego właśnie stylu i że do szpiku kości nasiąknął temi przykładami. Trafne były poglądy Wagnera na muzykę Rienzi'ego dopiero w »Muzyce przyszłości«. Jakkolwiek mogło to wielkiej ambicji młodego twórcy nie odpowiadać, że na podstawie Rienzi'ego nikt nie mógł mu przyznać wyższości nad Spontini'm, Rossini'm (Wilhelm Tell) i Meyerbeerem, to jednak nie tylko to było prawdą, ale prawdą było i to, że nie dorównywał jeszcze tamtym wypróbowanym majstrom i zarazem był tylko ich naśladowcą.

Przeważna część muzyki w Rienzim robi wrażenie reminiscencji z dawniejszych oper wielkiego repertuaru.

Ale pomimo to muzyka ta ma bardzo wiele szlachetnego patosu i młodzieńczego ognia, a pod względem instrumentalnej i wokalne barwności stanowi niemal szczyt przepychu akustycznego, jaki w epoce tej był dostępny.

Najbardziej swoiste pomysły Wagnera znajdują się na samym wstępie uwertury. Pierwszy, to charakterystyczny motyw wiolonczel i kontrabasów, który odezwie się w Parsifalu w motywie dzwonów na Monsalwacie. Drugim jest żarliwa melodia błagalnej modlitwy Rienzi'ego z ostatniego aktu:



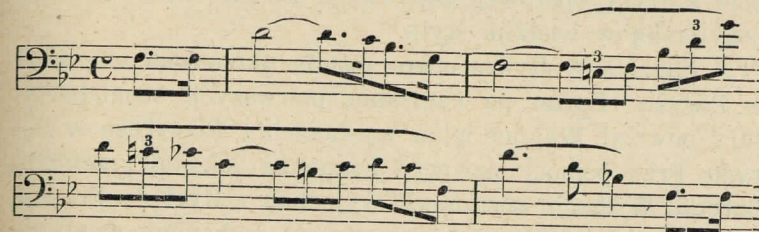
Forma uwertury i dyspozycja jej treści, w której dominującą rolę gra temat modlitwy, nie nadają jej charakteru muzyki dramatycznej. Niema tu wewnętrznej konieczności, ani tej nieubłaganej logiki, jaką podziwiamy w późniejszych uwerturach i przygrywkach Wagnera. Kilka innych jeszcze tematów opery grupuje się w tem potpourri w sposób dość schematyczny.

Kilka przykładów z muzyki opery wskaże, na jakich podstawach harmonicznym i w granicach jakiego stylu opierała się wówczas inwencja Wagnera. Harmonja Rienzi'ego wynika ściśle z funkcji tonalnych z minimalną tendencją do modulacji. Konsonans ma ogromną przewagę w brzmieniach. Frazy układają się obok siebie w klasycznych ósmiotaktówkach, zarówno w ustępach solowych jak zespołach. Miara ta nie obowiązuje tylko w konwencjonalnych recytatywach. Najdobitniejszym wykładnikiem włoskiego epigonizmu Wagnera w Rienzim jest wstęp do duetu Adrijana i Ireny w pierwszym akcie. Pomysł ten jest do złudzenia belliniowski:

Andante.



Meyerbeerowskim nawskróś jest cały epizod w finale pierwszego aktu, mianowicie wystąpienie Rienzi'ego z przemową do ludu: »w wolności Rzymu prawo two«... I tu charakter wyznacza bombastyczne preludjum czterotaktowe w odpowiedniej do pomysłu instrumentacji:



Natchnienia melodyjne Wagnera nie wylatywały jeszcze wysoko nad tanią powszedniość. Można to łatwo osądzić po takiej podniosłej (erhaben) frazie wokálně-instrumentalnej w akcie drugim:



Objawia się także w Rienzim skłonność do rozwlekłości, będąca odwrotną stroną medalu tej specyficznie

niemieckiej cechy, którą znamy pod nazwą: »Drang nach dem Kolossal«. Skutkiem tego Rienzi stał się jedną z najdłuższych oper, tak, że w czasach mniejszej od dzisiejszej sprawności techniki teatralnej dzielono go niekiedy na dwa wieczory.

Pierwsze przedstawienie Rienzi'ego było teatralno-muzycznym triumfem Wagnera. Odbyło się ono w operze królewskiej w Dreźnie w roku 1842. Stanowisko Wagnera w sztuce niemieckiej zostało ugruntowane. Rzecz jasna, że na podstawie tej opery, której wartość współcześni potrafili także należycie ocenić, nie mógł nikt przyznawać Wagnerowi pierwszeństwa między muzykami niemieckimi, z pośród których należało się ono wtedy bezsprzecznie natchnionemu poecie tonów: Robertowi Schumannowi. Ale na polu muzyki operowej zapowiadał Rienzi osobistość kompozytorską w wielkim stylu.

Zaczęta w Rydze opera została ukończona w r. 1841 w Paryżu. Zaraz po napisaniu pierwszych stron partytury powziął Wagner plan wystawienia Rienzi'ego w Paryżu. Przy pomocy pewnego Francuza dokonał przekładu libretta. Wreszcie postanowił wyjechać z Rygi do Francji, w nadziei, że osobiście doprowadzi do wykonania dzieła na scenie wielkiej opery. W marcu 1839 roku przygotował Wagner wszystko do podróży. Była to wyprawa po sławę i po złote runo, równie ryzykowna jak owa mitologiczna. Pelen złotych nadziei wsiadł Wagner w Pilawie na okręt »Thetis«, którym dojechał do Londynu. Stamtąd po niedługim pobycie wyruszyli Wagnerowie do Francji, gdzie na lato zatrzymali się w Boulogne-sur-mer. — Wagner wiedział już, że mieszka tam Meyerbeer. Powziął zamiar zaznajomienia się z nim, zajęcia go swojemi kompozycjami, pragnął zjednać go dla swoich śmiałych projektów. Stawał przed nim z niemałym już dorobkiem kompozytorskim, gdyż obok dwóch dawniejszych oper

i dwóch aktów Rienzi'ego miał w tece jeszcze dwie nowe uwertury koncertowe: Kolumb i Rule Britannia.

Nie zawiódł się na znanej uprzejmości Meyerbeera. Sławny kompozytor powitał młodszego kolegę bardzo życzliwie. Z zainteresowaniem wysłuchał lektury trzech aktów Rienzi'ego, przestudjował gotowe części partytury, wyraził wielkie uznanie dla tej muzyki, dał na koniec Wagnerowi listy polecające do tych osób, od których mogła zależeć przyszłość Wagnera i jego sztuki w Paryżu. W sierpniu nareszcie dotarł Wagner do wymarzonego celu.

III.

**Wagner w Paryżu i Dreźnie. Holender tułacz.
Tannhäuser. Lohengrin.**

1839-1848.

Poparcie Meyerbeera zrobiło swoje; wszystkie drzwi otwarły się przed Wagnerem. Dyrektor Wielkiej opery Duponchel, słynny nakładca Schlesinger, Habeneck, wszyscy — jak mówi za Gasperinim Glasenapp — witali go, jak równego sobie; przyrzeczeń dali mu tyle, że mogli o nich powoli zapominać. Przez cały pierwszy miesiąc pobytu nad Sekwaną upajał się Wagner co wieczora komplementami, których nikt mu nie szczędził; ale kiedy zaczął wyjawiać zamiar wystawienia »Rienziego«, jakiś chłód zajął miejsce dotychczasowej bezinteresownej serdeczności, Wagner zaś z każdym dniem widział dokładniej, że zamiast być bliższym, oddala się raczej od celu. Wnet po przybyciu spotkał się z Laubem, zaznajomił z Heinem; przystosował się, ile możliwości, do ogólnego nastroju, panującego podczas kolacji, spożywanych w restauracji Brocci'ego. Ponieważ polecenia Meyerbeera nie wydały pozytywnych rezultatów, powstała legenda, że sławny kompozytor uprzedził zgola inaczej brzmiącymi listami tych wszystkich, którym Wagnera polecał. Na Heinem zaś rekomendacja Meyerbeera zrobiła właśnie złe wrażenie; nie

miał zaufania do autora »Hugenotów«. Nowych przyjaciół nie pozyskał Wagner między muzykami; »żaden z nich nie miał na to czasu« — pisał. Jedynie Hektor Berlioz, genialny kompozytor dzieł programowych, pociągnął go ku sobie; mniej może pociągnęła Wagnera jego muzyka. »Romeo i Julia« Berlioza »napenia go smutkiem, bo obok genialnych pomysłów nagromadzone tam takie mnóstwo niesmacznych, że żałował, iż dzieła tego nie przejrzał przed wykonaniem Cherubini, któryby może mógł nakłonić kompozytora do koniecznych zmian«. Miesiące, spędzone w Paryżu, to prawdziwy czyściec całego życia Wagnera, nieprzerwany ciąg przykrości dla artysty, dla człowieka często walka z niedostatkiem. Jedyny zarobek, jaki pozwalał na mizerne utrzymanie dwojga ludzi, stanowiło aranżowanie ulubionych nowości sezonowych na różne komplety orkiestralne. Oprócz tego musiał Wagner komponować polki do tańca i pieśni lichego gatunku. Często lzy zraszały twarz genialnego twórcy... Z kilku listów, zachowanych z tych czasów, widzimy całą trudność położenia Wagnerów. Nieraz, jakby dla stłumienia rozpacz, ironizuje Wagner; i tak np. w liście pisanym do R. Schumann (1840 r. 29 grudnia) donosi, że podobnie jak Schumann — tak i on napisał »dwóch grenadjerów« z marsylanką na końcu i za tę przysługę wyznaczył mu rząd francuski 20.000 franków rocznej renty.. I naprawdę musiała sroga bieda mieszkać w domu Wagnera, kiedy nawet o pożyczenie młynka do kawy musiał prosić listownie Avenarius... Ale nawet wtedy nie opanowało zniechęcenie twórczego umysłu Wagnera. Kompozytor wykończył »Rienziego« i napisał pierwszą część zamierzonej symfonji p. t.: »Faust«. Całe to smutne i biedne życie Wagnera w Paryżu przedstawia się nam dosadnie w noweli jego »Koniec w Paryżu«, w której nieszczęśliwym muzykiem jest sam Wagner. Kiedy czytamy zdania końcowe tej noweli, mimo woli lęk ogarnia, że mogły się speł-

nić w odniesieniu do Wagnera: »Kto może wiedzieć, kto może przeczyć, jeśli stwierdzę, że umarł w nim artysta, który miał świat dziełami swemi uradować, gdyby wcześniej nie był musiał z głodu umrzeć?«... Prawdziwemi były wcześniejsze zdania noweli: »Czy mam ci opowiadać o moim losie? i tak widzisz mnie pokonanym; ale muszę nadmienić, że nie na polu walki upadłem, alem — okropnie to mówić — w przedpokojach z głodu przymierał!«

Kiedy wszystkie nadzieje, które skłoniły Wagnera do wyjechania do Paryża, zawiodły, kiedy dość się już natrząsnął w oczy biedzie, a zniechęcić mógł cel marzeń i chęć służenia mu: wielką operę i cały rodzaj, mający w niej gościć, miał prawo powiedzieć sobie: jestem innym człowiekiem. Bo innym też był naprawdę pod koniec pobytu w Paryżu. Wszystkie zawody były wystarczającym powodem, że starania o przyjęcie »Rienzi« skierował ku Niemcom, specjalnie zaś zwrócił się do Drezna. Po długim oczekiwaniu na załatwienie sprawy, otrzymał Wagner w pierwszych dniach lipca 1841 roku wiadomość z Drezna, że »po dokładnem przestudjowaniu zarówno libretta, jak partytury samej« postanowił zarząd teatru królewskiego wystawić operę Wagnera w najbliższym sezonie. Równocześnie prawie z tym promieniem słońca załatwił Wagner ugodowo sprzedaż pomysłu akcji »Holendra tulacza«, a za 500 otrzymanych franków zyskał na jakiś czas przynajmniej niezależność i swobodę do pracy. Natychmiast zabrał się do wypracowania nowego libretta, a kiedy, sprowadziwszy pianino, poczuł, że jego talent muzyczny po kilkumiesięcznym zastoju nie wygasł, jednym tchem prawie, w zadziwiająco krótkim przeciągu czasu stworzył muzykę do »Holendra«. Dn. 13 sierpnia 1841 napisał Wagner poniżej tytułu: »W nocy i nędzy *Per aspera ad astra*. Daj to, Boże! R. W.«.

Pomysł do »Holendra tulacza« poddało Wagnerowi opowiadanie Heinego w noweli »Aus den Memoiren des

Herrn von Schnabelewopsky«, którą Wagner znalazł przypadkiem w roczniku 1834 pisma »Salon« w czasie pobytu w Rydze. Znaną powszechnie nad brzegami mórz północnych legendę o okręcie widmie i wiecznie potępionym żeglarzu, szukającym kobiety, której miłość ofiarna przyniesie mu wybawienie, ujął Heine w formę na poły ironicznego, na poły poważnego opowiadania o przedstawieniu teatralnem sztuki na ten właśnie temat napisanej. Wprawdzie Heine podaje, że widział to przedstawienie w Antwerpji, ale o ile nie było ono w całości jego fantazją, to mógł to być tylko melodramat pisarza angielskiego Fitzballa: »The Flying Dutchman or the phantom ship« grany w Londynie w r. 1820 w czasie pobytu Heinego w stolicy Anglii. Opowiadanie Heinego, które na Wagnerze zrobiło tak silne wrażenie jak przedtem »Rienzi« Bulwera, dało w ręce kompozytora nietylko gotowy temat dramatyczny, ale także dokładny szkic całej jego konstrukcji i psychologiczne uzasadnienie sztuki. Wagner, który po wyprawie w sferę dramatu historyczno-widowskiego, musiał wrócić do kierunku romantycznego w operze z konieczności swojej natury artystycznej, znalazł się nagle w posiadaniu pomysłu, odpowiadającego w sposób wymarzony jego wyobraźni literackiej, ideologii i potrzebie muzycznego wypowiedzenia się. Czekala go, co prawda, nie mechaniczna tylko robota około ułożenia tego tematu i dostosowania go do wymogów opery. Może za wiele przesady jest w zdaniu Wagnera, że wykonanie libretta »Holendra tulacza« po Rienzim oznacza tak potężną zmianę, jakiej »nie możnaby znaleźć w życiu żadnego artysty w czasie tak krótkim«. Z dumą twierdził potem Wagner, że od »Holendra tulacza« zaczyna się jego właściwa karjera jako poety, podczas kiedy przedtem przyrządzał on tylko libretta.

Zrazu chciał Wagner wtłoczyć cały temat w ramy jednego aktu »ballady dramatycznej«. Potem wrócił do

formy trzyaktowej, podyktowanej nowelą Heinego. Trzymał się toku opowiadania Heinego, z dodaniem jednego tylko motywu dramatycznego i z małemi zmianami. U Heinego akcja owej sztuki zaczyna się w chwili, kiedy Holender tulacz, nieszczęsny Ahaswer oceanów, po nowych siedmiu latach tulaczki przybija do brzegu, bardziej losem swoim znużony niż dotąd. Poznaje na brzegu kupca szkockiego, zawiera z nim z miejsca przyjaźń, sprzedaje mu za pół darmo różne klejnoty, a dowiedziawszy się, że kupiec ma piękną córkę proponuje ożenić się z nią. U Wagnera dzieje się to samo z tą różnicą, że najpierw zawija do brzegu okręt Dalanda, potem Holendra tulacza. Opera żądała uzupełnień w postaci śpiewki sternika, chóru żeglarzy i monologu-arji Holendra. W arji tej opowiada Holender swoją tragiczną historję, którą Heine zamieścił na samym wstępie noweli.

Już w tym monologu objawia się wyższość skali literackiej Holendra nad wszystkim, co dotychczas Wagner napisał wiązaną mową librett. Mamy tu przykład prawdziwej poezji, tak pod względem myśli jak tworzywa słownego. Idzie od tych kilkudziesięciu wierszy ponura groza i chłód nocy. Słowa tego monologu są najtrafniejszem oddaniem stanu duszy Holendra-tulacza. Nawet koloryt wierszy dostosowuje się do panującego w tej scenie nastroju.

Za Heinem prowadzi Wagner słuchacza opery do domu Dalanda. Ciepło w nim i zacisznie. Dziewczęta przędą przy kołowrotekach. Wśród nich jedna Senta smutna i zamysłona, chociaż chłopiec jej nie wypłynął na morze. Wagner uzupełnił opowiadanie Heinego wprowadzeniem zakochanego w Sencie strzelca, Eryka. Towarzyszki Senty wiedzą, gdzie błędzą myśli Senty. Na ścianie wisi stary, czerniały obraz legendarnego żeglarza. Ballada, którą wszystkie śpiewają, zrodziła w duszy Senty pragnienie wybawienia Holendra. Na tym punkcie odstępuje Wagner od toku myśli Heinego, który mówi, że piękna córka kupca

szkockiego wychowywała się pod grozą przepowiedni, że kobiety tej rodziny powinny strzedz się przed mężczyzną podobnym do tego obrazu. Kiedy więc u Heinego Holender stanął jako narzeczony przed dziewczyną, wstrząsa nią zdziwienie, nie trwoga, tulacz zrazu sam żartuje z Holendra i dopiero dalszem opowiadaniem o nieszczęsnym wzbudza współczucie u panienki. Krystalizująca się w umyśle Wagnera ideologja na temat zbawienia mężczyzny przez bezgraniczne poświęcenie się kochającej kobiety, która — jak już wiemy — będzie motywem przewodnim kilku dramatów, zniewoliła go do uprzedniego przygotowania Senty do spełnienia zbawczej misji wobec Holendra. Senta żyje jakby w hypnozie, wywołanej przez balladę o Holendrze. Opanowuje ją jedna myśl: zostania wybawicielką tulacza przez wierną do zgonu miłość. Nic nie pomogą już zaklęcia Eryka, ani opowiadanie jego o złowieszczym śnie. Senta pragnie całą duszą przyjscia nieznanego żeglarza, przeczuwa go tak, że widząc go potem wchodzącego z ojcem do domu, wita już tylko sprawdzenie się najżarliwszych myśli o nim. I dalej już za Heinem przyrzeka Senta Holendrowi wierność »aż do śmierci«, a on także, jak tulacz u Heinego, nie chce jej zguby dla swojego wybawienia i wyrusza w drogę na wieczystą tulaczkę po morzach. Heine zwykłym sobie sposobem sarkastycznym zakończył opowiadanie, które umyślnie przerwał, ażeby nie rozwódzić się nad psychologicznem uzasadnieniem tej akcji, temi słowami: »skoro raz jeszcze przyszedłem do teatru, trafiłem właśnie na ostatnią scenę sztuki, jak na wysokiej skale nad morzem żona latającego Holendra, pani latająca Holenderka, załamywała w rozpacz ręce, podczas kiedy na morzu można było widzieć na pokładzie strasznego, nieszczęśliwego jej męża. On ją kocha i chce ją porzucić, ażeby nie pociągnąć jej do zagłady. Wyjawia jej swój okropny los i straszne przekleństwo, jakie na nim ciąży. Ona jednak woła donośnym głosem:

byłam ci wierną aż do tej godziny i znam niezawodny środek, przez który aż do śmierci dochowam ci wierności. I przy tych słowach rzuca się wierna kobieta w morze, a przekleństwo nad Holendrem skończyło się. Widzimy jak tajemniczy okręt tonie w odmętach morskich». Tak też, moment po momencie, zakończył Wagner libretto Holendra tulacza.

Jeżeli na wartość dzieła artystycznego składa się oryginalność pomysłu i jakość opracowania, to opera Wagnera nie ma pod względem dramatycznym tytułu do najwyższego stopnia uznania. Z porównania osnowy libretta z nowelą Heinego widać wyraźnie, że w istocie niema w Holendrze mowy o jakiegokolwiek samodzielności Wagnera jako poety, a nawet ideologja zawarta w dramacie jest powtórzeniem legendy czy noweli Heinego. — Jedyne własne dodatki Wagnera: konflikt w Sencie między uczuciem ku Erykowi a ideą wybawienia Holendra, opiera się tylko na dwóch czysto zewnętrznych epizodach, ale nie ma żadnego znaczenia w rozwoju dramatu. Ten Eryk jest przyrodnim bratem Jontka z Halki, który także, tkliwie kocha nie-szczęśliwą ofiarę źle ulokowanej miłości, ale nie może jej odwrócić od śmierci, torującej Januszowi drogę do szczęścia przy boku Zofji. Przypomina Eryk Jontka w tym miejscu duetu z Sentą, w którym tak oto mówi:

»czy ci ten dzień uleciał już z pamięci
jak mnie w dolinę wzywałaś ze skał,
a jam nie szczędził ni trudów ni chęci,
bym ci zerwany z gór tych kwiatek dał«...

Ażebym nie zdawało się, że w tym dosłownym przekładzie zostały rymy i myśli umyślnie naciągnięte do pamiętnego wszystkim miejsca w arji Jontka »Szumią jodły na gór szczyt«, wypada przytoczyć te słowa Eryka w brzmieniu oryginalnem:

»Willst jenes Tags du nicht dich mehr entsinnen,
als du vom Fels mich riefest in den Thal?
Als, dir des Hochlands Blume zu gewinnen,
mutvoll ich trug Beschwerden ohne Zähl«.

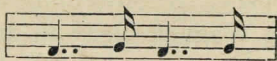
Nie było zaiste jakiegoś odstępu nie do przebycia między autorem libretta »Holendra tulacza«, a skromnym poetą »Halki«, mającym w czasie pisania jej zaledwie 21 lat.

Nad Sentą, jej charakterem, ideologją, uczuciami jej dla ojca, Eryka i Holendra długo rozwodzono się w rozlicznych pracach o Wagnerze. Nawet tak przenikliwy krytyk jak Henri Lichtenberger, poświęcił kwestji tej w znanej książce swojej »R. W. poète et penseur« (1901) aż około pięć stron analizy. Traktując jednak sprawę bez przesady, można zadanie to spełnić, wskazując, że charakter i ideologja Senty wynikają w prostej linii z charakteru i ideologji córki owego kupca szkockiego we wspomnianem opowiadaniu Heinego, skąd także wynika w zupełności postać i psychika Holendra. Z bliskiej perspektywy patrząc na swój utwór, pisał Wagner po prostu w Autobiographische Skizze: »w skoncypowanym przez Heinego, szczerze dramatycznym ujęciu wybawienia tego Ahaswera oceanu zyskałem możność użycia podania ludowego za temat opery. Porozumiałem się co do tego z Heinem«. — Szczęśliwa ta okoliczność utrwaliła kierunek późniejszej twórczości Wagnera i bezpośrednio wywarła zasadniczy wpływ na muzyczne ujęcie opery. W Mitteilung an meine Freunde zauważa wprawdzie Wagner błędy w dramacie, mianowicie brak precyzji w charakterach osób, ale tu już temat nabiera głębszego w jego oczach znaczenia symbolicznego: »postać Holendra tulacza jest mitycznym poematem ludu; prastary rys natury ludzkiej wypowiada się w nim z poruszającą serca potęgą. Rysem tym jest w najogólniejszem znaczeniu tęsknota za spokojem z burz życia«. (Wtedy to

porównał Wagner Holendra z Odysseuszem w zupełnej analogji z Wyspiańskim).

W wysokim stopniu zajmującym jest proces powstania muzyki do Holendra. Od skończenia Rienzi'ego minęło około dziesięć miesięcy, w ciągu których ustala wszelka produkcja muzyczna Wagnera. Ażebym zacząć komponować, musiał Wagner wynająć fortepian, którego nie miał w domu, a który był mu niezbędny do pracy. Kiedy przetransportowano instrument, popadł Wagner w stan wielkiej obawy, czy ma jeszcze w sobie talent muzyczny. »Zacząłem od chóru żeglarzy i pieśni przadek; wszystko przyszło mi lekko; głośno dałem wyraz radosnemu uczuciu, że jestem jeszcze muzykiem« — tak pisał niedługo potem.

Instynkt dobrze mu doradził, skierowując go ku tym dwóm scenom ludowym na początku pracy nad Holendrem. Ludowa nuta stała się najlepszym zaczynem dzieła, w którym Zdeněk Nejedlý (autor bezwzględnie najgruntniejszej pracy o twórczości Wagnera, doprowadzonej w pierwszym tomie do Lohengrina: R. W. Romantik, Praga 1916 — po czesku) widzi styl »singspielu« niemieckiego, co prawda w bardzo znacznym spotęgowaniu środków i stylu. Prawie słyszy się, jakie rytmy zadrgały w duszy Wagnera, kiedy zaczął tworzyć muzykę do Holendra, jak z nich zaczęły rozwijać się melodje. Tym pierwszym czynnikiem, tą prapłazmą partytury Holendra musiało być zestawienie takich nutek:



W chórze żeglarzy stał się rytm ten podstawa okrzyku:





BEZZENBERGER: SENTA.

Na końcu spadają trzy tony marcato w ostrym, zdecydowanym rytmie. Dziewczęta w domu Dalanda, ojca Senty, śpiewają przy kołowrotkach wesołą piosnkę, którą zaczynają tym samym motywem rytmicznym, co w tym ochoczym okrzyku żeglarskim, tylko po dwukrotnem użyciu rytmu melodia wspina się w górę, ażeby rytm ten w oktawie jeszcze powtórzyć:

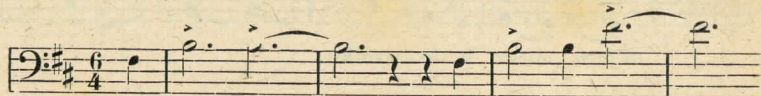


Warcz, burez ko-lo - wrotku

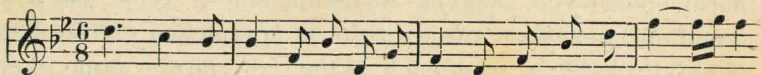
Od tej chwili zaczęła się nad całością rozciągać »siatka charakterystycznych tematów naczelných«, która muzyce tej nadała znamię nieporównanej jednolitości. A kiedy wreszcie powstała i ballada Senty, kościec muzyczny opery był gotów. Cała opera, tak bowiem nazywa się jeszcze to dzieło Wagnera, podzielona wedle dawnych norm operowych, łączyła, wynikającemi z tych ustępów tematami, wszystkie swoje części w organiczną całość. I to nie tylko części w granicach aktów, ale nawet same akty z sobą. Wagner nie był pierwszym, któremu przyświecała idea takiej organicznej jednolitości w formie opery, kiedy już Grétry pokusił się o coś podobnego w operze »Richard coeur de lion« (1784), a Weber wyraźnie to powiedział do librecisty swojej »Preciosy«, P. A. Wolffa, ale nikt przed Wagnerem nie dokonał tego w sposób tak doskonały. Nie miał jeszcze Wagner za sobą teorji o dramacie muzycznym z jej ścisłemi wskazówkami stylu i środków muzycznych, do utworzenia muzyki Holendra zabrał się impulsywnie i to właśnie, co wyniknęło z jego impulsu artystycznego, objawiło mu później zasady dramatu muzycznego.

Od pierwszych taktów przygrywki do »Holendra« ogarnia słuchacza atmosfera dzikiej, ponurej północy; burza morska i tulający się okręt widmo, oddane są to-

nami z najdalej idącym realizmem. Ta pierwsza próba malarstwa muzycznego u Wagnera jest naprawdę genialną; zaczyna zarazem w dziełach jego szereg muzycznych obrazów natury, przeróżnych zjawisk elementarnych, których koloryt, rysunek i siła żywotna są niedoścignione. Sceny podobne, jak w uwerturze do »Holendra«, spotykamy u wielu kompozytorów wcześniejszych, choćby u Beethovena lub Webera, ale oryginalności Wagnera one nie zmniejszyły. Stan duszy Holendra ilustruje motyw:



Z pośród dzikich figur, prawdziwej orgji tonów, kłębiących się fal dźwięków, przenosi nas muzyk-poeta w sferę uczuć Senty, rojącej o wybawieniu Holendra; rozbrzmiewa melodia tej części ballady, gdzie mowa o możliwości ratunku dla tułacza:



Lecz mo-że jeszcze tułacz wyply-nie z tych kłesk po-wo - dzi

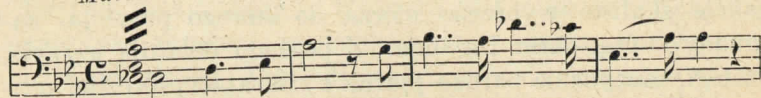
Motyw ten tłumaczy pożerające duszę Holendra pragnienie wiernej, zbawczej miłości. Po wprowadzeniu tematu pieśni żeglarzy wracają dawne motywy burzy i rozterki duchowej nieszczęsnego tułacza, ale samo zakończenie uwertury jest zapowiedzią, że »jedno serce otworzy swą nieskończoną głębię współczucia przed strasznymi cierpieniami przekłętogo: ono musi się dla niego poświęcić; złamie się, lecz swoim końcem jego mękom koniec przyniesie«. (R. W. *Ges. Schr.* V. 177). Zakończenie to, robiące jakby mistyczne wrażenie, delikatną instrumentacją zapowiada już ostatnie takt »Trystana i Izoldy«.

Przygotowani treścią uwertury, widzimy w pierwszym akcie skaliste wybrzeże morza, do którego przybija, zagnany burzą, okręt Dalanda. Z pokładu dolatują okrzyki załogi, muzycznie bardzo jędrne i charakterystyczne, później śpiewka sternika. Zaraz w nich przebija się prawda życiowa, czerpana z obserwacji. (Życie i ruch na okręcie odmalował Wagner później także w »Trystanie i Izoldzie«).

W snuciu pomysłów muzycznych w »Holendrze« nie tracił Wagner ani na chwilę z oka realistycznego tła teatralnego danego momentu akcji jak i psychologii działającej osoby. Wyraz jego muzyki spełnia tu już te warunki w klasyczny sposób. Orkiestrze przypadło zadanie nieustającej ilustracji miejsca i nastroju akcji. W dwóch pierwszych numerach »Holendra« koloryt i ruchy harmoniczo-melodyjne orkiestry wyznaczyło wzburzone morze, które szumi groźnie w dali sceny. Szumi też i pieni się w orkiestrze od niespokojnych figur, które napływają jak drobne fale do brzegu i rozpryskują się na nim. Chwilami milknie burza, aby potem znowu wezbrać grozą. Wagner zaklął w te obrazy cały majestat wspaniałego żywiołu morza.

Wielki monolog-arja Holendra wskazuje, jak dalece usamodzielniał się Wagner w stosunku do środków używanych dotychczas w muzyce dramatycznej, chociaż zachował w niej jeszcze dawny podział na część recytatywną i melodyjną. Ale już wstępny recytatyw Holendra ma cechy oryginalne; rozwija się on na obszernej przestrzeni interwałów i jest pełen czynników silnie poruszających. Cała zaś arja utrzymana jest na wysokim stopniu patosu. Odznacza się ona wielką rozmaitością wszystkich środków muzycznych, śmiałością koncepcji harmoniczej i melodyjnej. Najlepszym przykładem jej ducha i stylu jest następująca głęboka i szlachetna fraza:

Maestoso.



Dich fra - ge ich, gepriess'ner En - gel Got - - tes...
(Więc pytam cie, posłańcze Boga święty)

Już Franciszek Liszt w obszernym studjum o muzyce »Holendra tulacza« podniósł słusznie, że »monolog ten musi być zaliczony do najznamienitszych rzeczy, jakie posiada cała literatura muzyczna. Energia, myśli i uczucia idą tu nieustannie w parze. Poruszają się one na ostatecznych granicach, nie ulegając chorobliwemu zniekształceniu, albo znużeniu w przydługim napięciu. Została tu wyczerpana skala wszystkich stopni cierpienia: stoicki spokój, gniew i podniecenie, ironja i sarkazm aż do tęsknoty za zniszczeniem«.

Ten rodzaj i ten stopień wyrazu muzycznego nie zjawiał się nagle, bez żadnego przygotowania, nawet mimo całego geniuszu Wagnera, który w muzyce do »Holendra tulacza« przejawiał się już w nieomylny sposób. Pieśń i ballada wokalna kompozytorów niemieckich, przedewszystkiem Schuberta a po części i Karola Loewego, śmiało przykłady romantycznych oper niemieckich — na pierwszym miejscu dramatyczne środki Marschnera — stały się życiodajną głębią dla pomysłów Wagnera, który dzięki coraz silniej potęgającej się indywidualności doprowadził je do najwyższego wzmożenia.

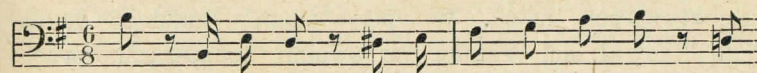
Wagner wpadł w »Holendrze« na pomysł nawiązania drugiego aktu z pierwszym i trzeciego z drugim za pomocą jednolitych tonacji i opracowania tematów, wprowadzonych w poprzedzających finałach, w przygrywkach do tych aktów, ale nie związał monologu Holendra z następującym duetem jego z Dalandem. Scharakteryzował jednak kupca ruchliwym motywem triolkowym, który w końcowym wy-

trzymanym akordzie zmniejszono-septymowym wyraża zdziwienie Dalanda:

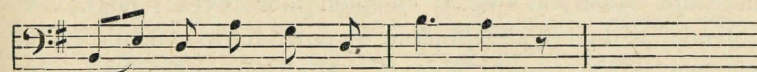


Świetnym z teatralnego punktu widzenia, niemniej jak wskutek specjalnej techniki kojarzenia kilku motywów w formie jednej frazy, jest krótkie preludjum orkiestralne przed duetem. Po motywie Dalanda następuje motyw pieśni żeglarskiej, który jakby przyniosły echa od skał nadbrzeżnych, potem — po nagłym zwrocie modulacyjnym — rozlega się demoniczny motyw Holendra.

Nie mógł Wagner otrząsnąć się zupełnie z dawniejszych wpływów włoskich w czasie komponowania »Holendra tulacza«. Na włoską nutę śpiewa Daland, kiedy usłyszał propozycję Holendra ożenienia się z jego córką:



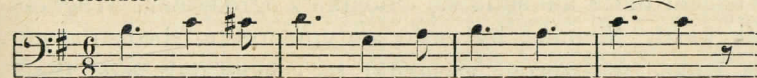
Ach, czy - li śnię? Mo - ją cór - kę on chce? Za -



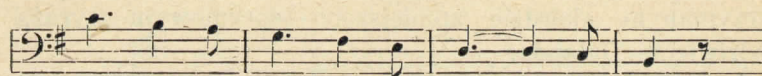
i - - ste zna my - śli mo - je

Holender zaś, biadając, że »wiernej mu żony i dzieci brak«, wpada w sentymentalny nastrój, którego wyrazem jest gładka, także z włoską brzmiająca, melodia, stanowiąca zupełnie symetryczne zjawisko do tkliwej pieśni Wolframa z Eschenbach do gwiazdki w Tannhäuserze:

Holender:



Wier - nej mi, żo - ny i dzie - ci brak

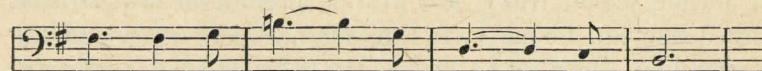


nie już do zie - mi nie wią - - - że mnie...

Wolfram:



Gdy no - cy mnie o - ta - - - cza zmrok,



ku lu - bej gwiazd - ce zwra - - cam wzrok...

To uderzające podobieństwo rytmu, tempa, tonacji, w znacznej mierze sposobu harmonizowania, stopnia intensywności wyrazu, muzycznego i wreszcie zagieć rysunku melodyjnego, wskazuje, że obie te frazy wypłynęły z duszy Wagnera, jako bardzo szczere przejawy jego zupełnie subiektywnych uczuć. W epoce pisania ^{każdego} dzieła identyfikował się Wagner ze swoimi bohaterami, przejmował się ich losem, ich myślami, lub kazał być im tłumaczami własnych swoich cierpień ^{moralnych} i poglądów. Holender w duecie z Dalandem wypowiada to właśnie, co od pewnego czasu trapiło Wagnera. Miał wprowadzić żonę, ale zarzucał jej przecież kilkakrotne wiarołomstwo; w ten sposób wyjaśnia Wagner w »Mein Leben« przyczyny ucieczek Minny z domu jego, ucieczek skandalicznych, gdyż — podobno — w towarzystwie ^{kochanka}. Nie miał natomiast z Minną dzieci i to bolało go najbardziej. W miejscu tem Wagner przełaził własne pragnienia szczęścia rodzinnego na wiecznego tulacza mórz, któremu w pogoni za wybawieniem może nie śniło się o domku z ogródkiem... Wagner, jak każdy Niemiec, był dość sentymentalny. Rozczulał się na widok wieczornej gwiazdki na niebie, jak jego Wolfram. Oto dlaczego te dwie frazy w dziełach pozostają-

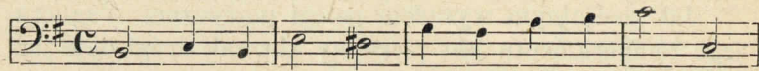
cych z sobą w najbliższym sąsiedztwie, tak są do siebie podobne.

Jak genialnym wyrazem potęgi muzycznej Wagnera i jego temperamentu jest pierwszy akt, tak drugi daje już miarę poetyczności i wdzięku jego inwencji, która na tle czynników muzyki ludowej wysnuła z siebie tu i w następnych operach pomysły o wielkiej wartości artystycznej. W kompozycji opery robi obraz ciepłego wnętrza domowego niezmiernie korzystne wrażenie po demonicznych nastrojach pierwszego aktu, dzięki kontrastyczności, zachodzącej między nimi. Wogóle przedstawia się »Holender tulacz«, w swojej formie klasycznego tryptyku teatralnego (akt trzeci ponownie nad morzem) i jako dzieło z pośród wszystkich dramatów Wagnera najbardziej zwarte, w wysokim stopniu dodatnio z punktu widzenia estetyki dramatycznej. Wagner umiał w librecie tem zachować miarę, nie popadł w rozwlekłość, gadatliwość późniejszych swoich poezji dramatycznych.

Pieśń dziewcząt przy warczących kołowrotkach, traktowana w duchu ludowym, jest uroczą w swojej słonecznej pogodzie. Akompanjament orkiestry, obrazującej nieustannie warczenie kólek, stanowi próbkę drobnego malarstwa dźwiękowego Wagnera, w którym kompozytor okazał pewność techniki równą tej we wielkich obrazach natury. Ballada Senty o Holendrze tulaczu staje na poziomie godnym monologu tulacza w pierwszym akcie. Cały zasób jej idei muzycznych został już antycypowany w uwerturze. Wielka w uczuciu swojej zbawczej misji, jest tu Senta prawdziwie tragiczną i majestatyczną postacią.

Dalszy przebieg opery nie przynosi pomysłów wybitniejszych od dotychczasowych. Tu i ówdzie popadł Wagner w narowy dawnych tradycji operowych, jak n. p. w streccie po balladzie Senty, czy w duecie jej z Erykiem, w tercecie z Dalandem i Holendrem i wreszcie w patetycznym duecie Senty i Holendra.

Tulacz czuje, że wybawicielka jego stoi oto przed nim; jej obraz jaśniał mu kiedyś, jako idea:



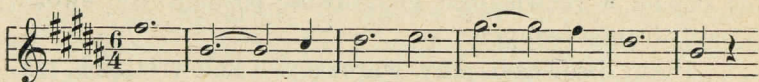
Wie aus der Fer - ne längst ver-gang-ner Zei - ten,



spricht die - ses Mäd - chens Bild zu mir:

(Jakby z oddali już zamierzchłych czasów staje przedemną obraz ten)

Senta nie lęka się losu, który ją czeka, jeśli Holendrowi przysięże wierność do śmierci. Zapala ją pragnienie wybawienia go:



Znam ja ko - bie - ty na - kaz świę - ty

Muzyka promienieje w tem miejscu blaskiem, doskonale oddającym uniesienie Senty. Jeszcze raz ulega Wagner chęci efektu czysto muzycznego w tercecie, kończącym akt; typowa dla tego okresu linja melodyjna (bardzo podobne pomysły melodyjne znajdujemy zarówno w »Tannhäuserze« jak »Lohengrinie«) wraca przy słowach Senty:



Cóż to, co w pier - si mej tak sil - nie pa - la

Wiele w niej życia i ciepła, ale ani głęboką jest jej treść muzyczna, ani poprawną deklamacja.

W akcie trzecim bardzo wiele ruchliwości muzycznej

zawarło się w scenach ludowych, marynarzy i dziewcząt, żegnających się z nimi. (Wdzięczne rytmy i płynna melodia walczykowa).

»Holender tulacz« jest istotnie tem dziełem Wagnera, od którego zaczęła się misja jego genjuszu w świecie. »Choć mowa poetycka i wiersz nie mają częstokroć cech indywidualnych — to jednak tu zaczyna się moja działalność jako pety; chociaż każdy uważnie patrzący na Holendra, musi dostrzedz, jak dalece wpływała tradycja opery na ukształtowanie się niektórych scen — to jednak przy ostatecznem wypracowaniu opery rozpostarł się nad całym dramatem bezwiednie obraz tematyczny jako zupełna tkanina; musiałem tylko, bez dalszego starania się o to, rozwinać różne zarodki tematyczne, zawarte w balladzie, we właściwych im kierunkach — i tem samem otrzymałem wszystkie zasadnicze nastroje poematu, same z siebie wynikłe, w kształtach tematycznych«. Oto własne, istocie rzeczy zupełnie odpowiadające, słowa Wagnera z »Mitteilung an meine Freunde«. Późniejsze dramaty muzyczne były genialnem rozwinięciem zasad, stworzonych w »Holendrze«.

Pobył w Paryżu wypełniła obok utworzenia partytur »Rienziego« i »Holendra tulacza« jedna jeszcze kompozycja instrumentalna. Wśród wszystkich trudów i przykrości zaczął Wagner snuć plan napisania wielkiej symfonji »Faust«. Za motto przewodnie dzieła wybrał te wiersze z genialnego poematu Goethego, które odpowiadały ówczesnemu jego nastrojowi:

»Der Gott, der mir im Busen wohnt,
kann tief mein Innerstes erregen;
der über allen meinen Kräften thront
er kann nach aussen nichts bewegen:
und so ist mir das Dasein eine Last,
der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst.«

Ten jego »Faust« był jakby sobowtórem Holendra, a przedewszystkiem jego samego. W liście do Franciszka Liszta pisał później Wagner: »Chciałem wtedy utworzyć całą symfonię Faustowską; część pierwsza, skończona, to był Faust samotny, w swoich tęsknicach, zwątpieniach i przekleństwach. Kobiecość unosi się przed nim tylko jako obraz jego pragnień, ale nie w swojej boskiej rzeczywistości«... Z wielkim polotem natchnienia napisana część pierwsza symfonji nie doczekała się uzupełnienia w następnych częściach cyklu normalnej symfonji. Prace dramatyczne odwróciły umysł Wagnera od tej subiektywnie pojętej kompozycji absolutnej. Na programy koncertowe weszła ta część symfoniczna jako samoistna uvertura w r. 1844. W dziesięć lat później poddał ją Wagner dokładnej rewizji na punkcie instrumentacji.

Kiedy nadeszły z Niemiec pomyślnie wiadomości o przyjęciu Rienzi'ego w Dreźnie, a Holendra w Berlinie, (tu kompozytorowi oddał Meyerbeer przyjacielską usługę), pobyt Wagnera w Paryżu okazał się nieuzasadniony. Wszystko wzywało do powrotu do ojczyzny. Wracal dojrzaly jako człowiek i artysta, zahartowany doznaniem na obczyźnie zawodami, z wielkimi planami w głowie. W tece miał jeszcze szkic libretta wielkiej opery historycznej p. t.: »Saracenka«. Bohaterem jej miał być Manfred, syn Fryderyka II. Do akcji, opartej na historycznych faktach, wplótł Wagner postać Arabki, obdarzonej darem proroczym, w której zakochuje się Manfred. Fatima zagrzewa go do męstwa, do walk i zwycięstw, ale nie chce odsłonić przed nim tajemnicy swojego pochodzenia. W chwili, kiedy godzono na życie Manfreda, zasłoniła go sobą i odniosła śmiertelną ranę, która była wymierzona w Manfreda. Na łożu wyjawia Fatima, że ojcem jej był Fryderyk II, a matką — jego kochanka arabska, Fatima, w czasie pobytu cesarza w Palestynie. Powraca więc znowu motyw miłości brata ku siostrze w intensywniejszej formie niż w Rienzim, a wraz

z nim rodzi się natarczywe pytanie, dlaczego motyw ten tak silnie absorbował fantazję Wagnera w szeregu dzieł. Ale ten temat historyczny z egzotyczną domieszką niedługo zajmował Wagnera. Coś »nieskończenie wyższego« pojawiło się na horyzoncie jego pragnień artystycznych. »Duch całego pokolenia Gibelinów, po wszystkie czasy ujęty w postać niesłychanie porywającą i wzruszającą, a w tej postaci człowiek w całej pełni, aż do dziś dnia, do samego rwącego się do życia serca artysty«... stanął przed okiem jego duszy. Był to Tannhäuser, którego opiewały znane już Wagnerowi stare poematy, o którym pisali współcześni mu poeci. Kiedy po drodze z Francji do Dreżna zwiedzał Wagner średniowieczny zamek na Wartburgu, widownię zapasów śpiewaków dworskich w zamierzchłej przeszłości, zarys nowej opery stał się dlań zupełnie wyraźny

Siedmioletni pobyt Wagnera w Dreźnie rozpoczął się pod najlepszymi auspicjami. Kompozytor »Rienzi'ego«, który w jesieni r. 1842 miał zostać wykonanym, miał już znane nazwisko. Serdeczne zaś oddanie się Wagnerowi kilku przyjaciół było dowodem, że czekano na jego powrót. Ponieważ stan kasy kompozytora pozwalał na to spędzili Wagnerowie lato w Cieplicach. Zachowało się kilka kartek, na których Wagner szkicował tam muzyczne pomysły do »Tannhäuser'a«, zanim jeszcze napisał poemat. Tymczasem odbywały się próby do »Rienzi'ego«, główne partie spoczywały na barkach takich artystów jak słynny tenorzysta Tichatschek (Rienzi) i niemniej znakomita p. Schröder-Devrient (Adriano). Wśród personelu opery dreźnieńskiej rósł z dniem każdym entuzjizm dla dzieła młodego kompozytora. — Premiera »Rienzi'ego«; (20 października 1842) była najzupełnijszym zwycięstwem Wagnera, pierwszą trwałą podstawą jego powodzenia.

Sukces dzieła był wystarczającym argumentem dla przyjęcia »Holendra tułacza« do repertuaru opery. Od szóstego przedstawienia »Rienziego« począwszy, dyrygował już Wagner swoją operą, w zastępstwie kapelmistrza Reissigera. Wnet też zabrano się do wystudjowania »Holendra«, który ukazał się na scenie 2 stycznia r. 1843. Tym razem jednak nie obeszło się bez zawodów i przykrości. Jedyne p. Schröder-Devrient, w partji Senty, odpowiedziała intencjom twórcy; po olśniewającym teatralnemi efektami i pompą wystawy »Rienzim« zgotował publiczności »Holender« pewne rozczarowanie. Publiczność ta nie dorosła do dzieła w tym rodzaju (choć od »Wolnego strzelca« Webera minęło niemało lat), smak miała doszczętnie zepsuty francuskimi operami wielkiego repertuaru. Wprawdzie w pewnych sferach Drezna miał »Holender« zrazu powodzenie, mimo to po czwartym przedstawieniu zaprzestano wykonywać go i wznowiono dopiero w r. 1864. Niedługo po premierze »Holendra« zaproponowano Wagnerowi z intendentury teatrów król. objęcie stanowiska kapelmistrza, robiąc mu nawet niejedno ustępstwo z praktykowanych na tym punkcie zwyczajów. Dochody z przedstawień oper Wagnera były tak skromne, że mimo wielkiej niechęci wiązania się obowiązkami, musiał kompozytor zgodzić się na propozycję i posadę kapelmistrza przyjął. Wszystko, co stanowisko to mogło z sobą przynieść, więc pewien blask urzędu, poważanie u sfer mieszczkańskich, miało być bardzo skromną zapłatą za przykrości, wynikłe z odmiennego zupełnie pojmowania zadań i sposobu służenia sztuce przez Wagnera z jednej, z drugiej strony przez artystów i społeczeństwo, wśród którego żył. Własne swoje myśli włożył Wagner w usta Tannhäusera:

»Za walką ciągle ja tęsknię;
nie szukam radości, upojen!«

i Zygmunda w I. akcie »Walkirji«:

Gdym dobrą radę dał.
innym zdała się złą;
com za niegodne uważał,
dobrem zawsze zwał świat.
W zatarg wpadałem, gdzim wstrzymał kiok,
gniew ludzki ścigał mnie wciąż...

Pasmem nieporozumień i walk miało być dalsze życie Wagnera, najpierw zaś jego zajęcie jako kapelmistrza w Dreźnie; mówi nam o tem historia jego życia.

Natychmiast po objęciu urzędu nosił się Wagner z planami reorganizacji instytucji, której braki poznał. Pragnął wskrzesić czasy K. M. Webera, »zdusić wszelkie filisterstwo artystyczne, wykształcić smak publiczności i zaprowadzić do pragnienia wzniosłych rzeczy«. Pracował więc z całym zapalem dla sztuki; dzieła, któremi kierował (»Euryanta« Webera i »Armida« Glucka) odtwarzał z całym pietyzmem dla twórców, ze zrozumieniem ich intencji. Ku samemu końcowi sezonu musiał jeszcze Wagner, pośród wielu zajęć, skomponować »scenę biblijną na głosy męskie i wielką orkiestrę« p. t.: »Wieczera miłości apostołów«, którą wykonano na wielkiem zebraniu towarzystw śpiewackich, przy udziale 1200 śpiewaków. Ta okolicznościowa kompozycja Wagnera nie ma w szeregu jego dzieł wybitniejszego znaczenia.

Najważnijszem w czasie tym zajęciem twórczem Wagnera była praca nad »Tannhäuserem«, który — jak już wiemy — od lat dwóch dojrzewał w jego umyśle. W r. 1845 dnia 13 kwietnia ukończył Wagner »Tannhäusera i turniej śpiewaków na Wartburgu«.

Tannhäuser, postać historyczna, *Minnesänger* XIII stulecia, prowadził wedle skromnych wiadomości, które się o nim przechowały, życie bardzo burzliwe. Dla swoich czasów był on zjawiskiem przypominającym bardzo Heinego; był ironistą, który, zamiast pisać poematy miłosne, patrzył na rycerskie afekty z innego stanowiska: śmiał się z lekka

z płomiennych kochanków i z ich umiłowanych dam, żądających, już nie wydostania rękawiczki z klatki dzikich zwierząt, ale przyniesienia jabłka, które Parys dał jednej z bogiń... Niemniej dowcipnym był w opowiadaniu swej biedy, w życiu jednak był wcale prozaicznym. Zdaniem wielu historyków literatury staro-niemieckiej, powstały wszystkie romantyczne legendy o Tannhäuserze dopiero w połowie XV w.; losy jego związane z surową postacią papieża Urbana. Pieśń ludowa o Tannhäuserze głosiła, że rycerz ten, pragnąc poznać najwyższe rozkosze miłosne, udał się do wnętrza góry, w której mieszkała sama Wenus. Po roku jednak znużyły go szale miłosne, sumienie nie dawało spokoju; opuścił Wenus i jako pokutnik wybrał się do Rzymu.

»W drogę muszę, do Rzymu, hen,
Tam klękę przed papieżem,
Z ochotnem sercem idę tam,
— Niech Bóg mi łask nie skąpi!
A może papież, co Urban się zwie,
Wyjedna mi zbawienie.
Papieżu, drogi panie mój,
Wyznaję ci me grzechy...
...»A papież w ręce właśnie miał
Już dawno uschłą łaskę.
»Jak z łaski tej nie strzeli liść,
Tak ty nie wejdiesz do Boskiej chwały!«
...Więc rychło już do góry wrócił
I został tam bez końca...
...Zaledwie trzeci nastał dzień,
Zielenieć jęła łaska«...

Z postacią Tannhäusera zaznajomił się Wagner już w latach młodzieńczych z opowieści Tiecka. »Opowieść ta, mówi Wagner, »pobudziła mnie w sposób fantastyczno-mistyczny, podobnie jak na mnie działały opowiadania Hoffmanna; nigdy jednak nie miał ten rodzaj wpływu na moją twórczość. Nawskróś nowoczesny poemat Tiecka prze-

czytałem powtórnie i zrozumiałem, dlaczego jego kokieteryjno-mistyczna, katolicko-wyuzdana tendencja nie wzruszyła mnie; wytłómaczył mi to zbiór ludowych podań, z którego pieśni o Tannhäuserze, prostej, szczerzej, wystąpiła postać ta w tak silnie zarysowanych liniach. Decydującym był jednak inny moment, mianowicie, luźna wprowadzenie, łączność Tannhäusera z »Turniejem śpiewaków na Wartburgu«, którą w zbiorze tym znalazłem.

Lektura starych podań frankońsko-germańskich i poematów dworsko-epicznych otworzyła przed duszą Wagnera zupełnie nowe horyzonty; przestudjował »Sängerkrieg« i wielki poemat »Lohengrin« i uczuł się »nagle przeniesionym w nowy świat tematów poetyckich, o którym przedtem nie miał wcale pojęcia«. Z tą chwilą zaczął się w Wagnerze proces krystalizacji jako poety. Bez tego zaczynu nie było mowy o dalszym rozwoju. Genjalny twórca dokopał się do źródła, z którego do końca życia czerpał tematy do swoich dramatów muzycznych.

Przyznaje się Wagner, że »w wyborze tematu Tannhäusera najzupełniej nie kierował się refleksją, że bez krytycznego uświadomienia sobie tego, uczuł się bezwiednie zniewolonym do tego postanowienia«. (»Manfred-Tannhäuser«). — W turnieju »Sängerkrieg auf Wartburg« występuje śpiewak Henryk z Ofterdingen, (postać niehistoryczna) jako przeciwnik Wolframa z Eschenbach; przychodzi również i czarodziej Klingsor, który w »Parsifalu« będzie miał ważną rolę do odegrania. Henryka z Ofterdingen utożsamia Wagner z Henrykiem Tannhäuserem. Stwierdzamy, że na pomysł Wagnera złożył się szereg różnych motywów, dowolnie zebranych zarówno ze starych źródeł, jak i z nowych opracowań ich; między ostatniemi znajdowała się także romanza Heinego o Tannhäuserze:

»O Wenus, pani piękna ty:
Z całunków twych słodczy

Dziś dusza moja chora jest
I tylko chce goryczy.

Za długo trwały igraszki i śmiech.
Chcę oczy łzami zrosić;
A zamiast róż, na głowie mej
Cierń ostry pragnę nosić.

Zaraz w pierwszej scenie »Tannhäusera« przypomina się poezja Heinego w miejscu, kiedy Tannhäuser mówi do Wenery:

»Bo dziś ze szczęścia upojenia,
Rwie mi się serce do cierpienia!«

Ale sam motyw miłości Tannhäusera ku Wenerze nie wystarczał Wagnerowi do stworzenia dramatu; musiał go uzupełnić drugim jeszcze tematem, także erotycznego rodzaju, ale o diametralnie odmiennym charakterze. Dopiero z kolizji tych dwóch tematów powstała osnowa dramatu. Nad Tannhäuserem roztoczył Wagner wielką i wzniosłą miłość księżniczki Elżbiety, ażeby przy jej pomocy wybawić bohatera. Warto przytoczyć komentarze Wagnera do »Tannhäusera« z różnych epok życia. Kiedy wnet po ukończeniu partytury wysyłał jeden odpis dzieła do wiernego przyjaciela, Gaillarda (w Berlinie), pisał: »Posyłam panu mojego Tannhäusera, jak on żyje i kocha, człowiek od stóp do głów«... Ale po sześciu latach nabiera wewnętrzna akcja w »Tannhäuserze« w określeniu Wagnera symbolicznego znaczenia. »...Jest to pragnienie miłości, tej najprawdziwszej, wyrosłej na gruncie najpełniejszej zmysłowości — takiej, która we wstrętnej nowoczesnej zmysłowości nie może znaleźć zadowolenia... Jakże niedorzecznymi wydają mi się krytycy, zaprawieni na dzisiejszem 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. Z takim założeniem był »Tannhäuser« dramatem czysto rewolucyjnym, protestem przeciw kulturze dzisiejszej (Lichtenberger). »Tannhäuser« niema żadnych cech pesymizmu, chociaż i do tego kierunku filozoficznego zaliczy go Wagner w r. 1856, w liście do Augusta Roekla: »Rzadko kiedy rozmijał się jakiś człowiek ze swojemi poglądami i pojęciami i stawał się samemu sobie tak obcym, jak ja... Okres, w którym tworzyłem już z wewnętrznego przekonania zaczął się od »Holendra tułacza«; nastąpił »Tannhäuser« i »Lohengrin«; jeśli w nich jakaś idea poetycka się zamknęła, to tylko idea wysokiego tragizmu »wyrzeczenia się«, dobrze umotywowanego, jedynie zbawczego zaprzeczenia woli«... To tylko czas, w którym Wagner list ten pisał, kiedy tworzył najgorętszy swój dramat o Trystanie i Izoldzie, a sam przeżywał właśnie najsilniejsze wstrząśnienie miłosne, wywołał w Wagnerze ten komentarz »wyrzeczenia się«, którego *de facto* nie było, i w ten sposób zabarwiał nastrój poprzednich dramatów. Przytoczone właśnie zdania Wagnera o »Tannhäuserze« są powodem niepewności głębokiego znawcy sztuki Wagnera i myśliciela, H. Lichtenbergera, w zapatrywaniu na to dzieło; uczony francuski nie wie, któremu z nich wierzyć, nie wie, czy dramat jest pesymistyczny, czy optymistyczny, chrześcijański, czy też jest zaprzeczeniem chrześcijaństwa?

Z kilku więc źródeł o Tannhäuserze i turnieju śpiewaków na Wartburgu stworzył Wagner dramat muzyczny, a raczej operę w trzech aktach a czterech obrazach. W pierwszym widzimy podziemny pałac Wenery. Grotty

lśnia się od bajecznego przepychu. Fantastyczne ogrody, pełne nimf i satyrów, tchną upajającą wonią. W takim to giardino della voluttà żyje Tannhäuser przy boku Wenery. Żyje tylko dla miłości, w nieustannej rozkoszy zmysłów. Wszystko, co się tu roztacza, służy tylko do ich podniecenia. Słuch zachwycają śpiewy syren i najad, dolatujące z oddali jak muzyka sfer. Oczy patrzą tylko na lubieżne płasy nimf i satyrów. W tych bakchanaljach, w tym orgjastycznym sabbacie żądz odczuwa Tannhäuser nagle tęsknotę za ziemią, za zielenią jej łąk, idyllicznym spokojem wioski z głosem dzwonów kościelnych. Jego natura ludzka nie może już znieść tego nadmiaru upojenia, jakim darzy go Wenus. Bogini słucha tych dziwnych słów sentymentalnego kochanka z wyrzutem, jak każda kobieta, kiedy dary jej wdzięków przestają nęcić mężczyznę. Zapala jednak swojego trubadura do pieśni na cześć miłości. Z pewnego rodzaju determinacją porýwa Tannhäuser za lutnię i wznosi »w uroczystej postawie« pieśń — zrazu płomienną:

»Cześć niech ci brzmi! Niech cudy twe zasłyną,
które szczęsnemu twoja dała moc!
Niech czarów zdroje, co z łask twoich płyną,
pieśni me zlocą jako gwiazdy noc«...

Ale rychło spuszcza Tannhäuser z tonu i w dalszych strofkach prosi już boginię o pozwolenie odejścia na świat. Ten sam proces powtarza się jeszcze dwa razy. Na zaproszenie Wenery, która przypomina mu szczęście, jakie mu zgotowała jej miłość, potęguje jeszcze Tannhäuser w pierwszych strofkach swoich pieśni zachwyt dla bogini, ale w następnych coraz natarczywiej dopomina się o wolność.

Wagner patrzył na całą tę scenę z czysto teatralnego i czysto muzycznego punktu widzenia. Widz-słuchacz

w operze miał być oszołomiony widokiem sceny, migotliwymi obrazami pełnymi mieniących się barw, ruchów, tańców i tą muzyką, która przesycala intensywnymi dźwiękami atmosferę rozkosznej wizji, jakby jakimś oparem, idącym od trujących kwiatów. Nie myślał pewnie Wagner o problemie etyki Tannhäusera w tym akcie, bo mógłby zapomnieć o tym pysznym muzycznym efekcie, jakim jest trzykrotne transponowanie pieśni Tannhäusera o pół tonu w górę, dla podniesienia stopnia żarliwości każdej następnej strofki. Nie nie zmieni faktu, że poezja Tannhäusera jest przedewszystkiem librettem operowym. Oto te trzy jego pieśni, napisane dla teatralno-muzycznego efektu, są ukształtowane z pedantyczną ścisłością formy dwuczęściowej pieśni. Czynniki formalny wziął tu górę nad żywiołem dramatycznym, względ na muzyczne walory był rozstrzygającym w konstrukcji dzieła. W tych warunkach zaś na drugim planie była prawda psychologiczna istotnej sztuki dramatycznej, dramatu literackiego. Dążenie do doskonałości formalnej wychodzi tylko na chwałę Wagnera, ale nie można tej doskonałości poezji Tannhäusera jako libretta zestawiać z doskonałością form n. p. klasycznego dramatu francuskiego Corneilla i Racine'a.

Wenus stara się zatrzymać Tannhäusera za wszelką cenę. Przepowiada mu, jaka przyszłość czeka go pośród »zimnych ludzi«. Wypada zaznaczyć, że wszystko co śpiewa Wenus jest żywsze i barwniejsze od pieśni Tannhäusera pod względem faktury literackiej. Pieśni jego tchną potęgą inwencji muzycznej Wagnera, ale jako utwór poetycki są dość monotonne. Wenus pierwsza ma jasnowidzenie charakterystycznego stylu i języka poezji Wagnera, który go będzie wyróżniał w literaturze niemieckiej XIX-go wieku. Niesłychane ale i dumne jakieś podniecenie panuje w rytmie wierszy, które śpiewa Wenus. Alliteracje dodają im szlif:

Zieh' hin, Bethörter! Suche dein Heil,
suche dein Heil — und find' es nie!
Z którąś wiódł bój, którąś dziś zmógł,
z której śmiesz drwić z hardości swej rad,
blagaj więc tę, dla której masz śmiech,
gdzieś wzgardą darzył, żebraj o wzgląd!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf;
gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn;
zerknirscht, zertreten seh' ich dich nah'n,
bedeckt mit Staub das entehrte Haupt«...

W umyśle Wagnera zaczęły się już wytwarzać formy i miary, w których później miały się odlewać całe partie poezji Trystana i Izoldy i Pierścienia Nibelunga.

Zaklęcia i przekleństwa Wenery nie odnoszą skutku. Tannhäuser odchodzi. Wenus wie, że będzie go trapiła tęsknota za nią i jeszcze radzi mu, ażeby się dumnie nie bronił, kiedy ją odczuje. Gdzie jednak idzie Tannhäuser? To jest niejasne. Naprzód mówi: »Do walki mnie pcha tęsknota, nie szukam szczęścia lśnień. Bogini, chciej zrozumieć, mnie ciągnie śmierci cień!« Walka przedewszystkiem, ale z kim i o co walka? Walka dla walki typowego rycerza średniowiecznego, dla którego była ona właściwie sportem?... A potem śmierć! »A jeżeli śmierć będzie ciebie unikała?« pyta jeszcze Wenus. »Wtenczas — mówi Tannhäuser, przeczuwając filozoficzny pesymizm Wagnera — będę miał śmierć i grób w sercu!« I z okrzykiem: »zbawieniem mem Maryja« opuszcza Tannhäuser groty Wenery.

To znaczy nie on ją opuszcza, ale grotę jego opuszcza. Teatr fantastyczny pozwala na taką nagłą zmianę dekoracji, jaka teraz następuje. Okrzyk Tannhäusera wprowadza cud. Śpiewak znajduje się nagle w pięknej okolicy. Otaczają go wesole pola i lasy, na horyzoncie widać mury zamku Wartburg. Długo stoi nieruchomy, jak w śnie. Nie budzi go z niego wesola pieśń pastuszek. Nadchodzą pielgrzymi, idący do Rzymu na odpust miłościwego lata. Pokutny ich śpiew wstrząsa Tannhäuserem. Kiedy przeszli,

pada na kolana, wielbiąc Boga za cud jego łaski, która mu zajaśniała w duszy. Już Wenerze zapowiedział Tannhäuser, że w pokucie będzie szukał ukojenia. Ta właśnie potrzeba pokuty była powodem, że rwał się na ziemię, że wyrzekał się szczęścia, za którym do piekła pójśćby chciało wiele ludzi. Tak postępując, jest Tannhäuser wiernym zasadom etyki chrześcijańskiej. Świadomość grzechu wywołuje w nim pragnienie pokuty.

Myśliwska družyna landgraфа z Wartburga poznaje Tannhäusera. Wszyscy radują się ze spotkania śpiewaka, którego długo brakowało w ich gronie. — Wypytyują go gdzie przebywał i zapraszają do powrotu na Wartburg. Tannhäuser nie daje im odpowiedzi i chce iść dalej. Wolfram wymienia imię Elżbiety, bratanicy Landgraфа i prosi Tannhäusera, ażeby dla niej przynajmniej został. Na przyzwolenie Landgraфа opowiada mu, jak widocznym jest smutek tej dostojnej dziewczycy od chwili, gdy w gronie śpiewaków brakło Tannhäusera. Wzniósł miłość Elżbiety pociąga Tannhäusera do miejsca dawnych jego triumfów śpiewackich. W orszaku landgraфа Hermana udaje się Tannhäuser na Wartburg.

Na początku drugiego aktu wita Elżbieta wspaniałą salą zamku, gdzie odbywają się turnieje śpiewackie. Nie przestąpiła progów jej od czasu, kiedy jego tu nie było. Dzisiaj wie, że Tannhäuser wrócił, więc pierś jej wzbiera radością. Arja Elżbiety jest zapowiedzią stylu tego aktu. Jest to część typowej wielkiej opery z taką właśnie patetyczną arją, duetem, uroczystym pochodem i wspaniałym finałem. Wagner-romantyk nie otrząsnął się jeszcze zupełnie z wpływów, jakim ulegał w Rienzim. Teatr, teatr i jeszcze raz teatr, wyposażony we wszystkie wspaniałości widowiskowe, jest tym ołtarzem, przy którym spełnia się misterjum jego geniuszu.

Cnotliwa księżniczka nie umie opanować serdecznego wzruszenia na widok ukochanego rycerza. Wstyd jej, że

nie zdołała pokryć go wyniosłym chłodem. I ona pyta go gdzie tak długo przebywał, na co Tannhäuser nie daje jasnej odpowiedzi. Błuznierstwem byłoby wymienić imię Wenery w obecności tej świątobliwej dziewicy. Elżbieta wyznaje pierwsza miłość ku Tannhäuserowi, nie nazywając jej po imieniu, ale zmierzając czulem opowiadaniem do tego, ażeby on słowo to wymienił. Opisuje mu błogą radość, jaką jej robiły niegdyś jego pieśni, kreśli smutek długich dni i sny okropne, kiedy bawił daleko od niej. W podniosłym nastroju kończą obaj duet. Landgraf wyczytuje potem w oczach bratanicy przenikające serce jej szczęście. Tajemnicą niech zostanie na razie jej postanowienie. Pieśń, która tu za chwilę zabrzmi, wyrazi jej uczucia w doskonały sposób.

Tłum gości zappełnił mury wielkiej sali. Landgraf wita ich dłuższem przemówieniem, szczególnie zaś Tannhäusera, że wrócił na Wartburg. Zwracając się do śpiewaków, którzy zasiedli naprzeciw tronu półkolem, wzywa ich, ażeby dali mu w pieśni odpowiedź na zapytanie: jaka jest istota miłości. Ten kto miłość najgodniej wyśpiewa, otrzyma nagrodę z rąk Elżbiety; będzie mógł żądać tak wysokiej i wielkiej nagrody, jaką tylko zapragnie. Landgraf postara się już o to, ażeby została spełniona. Oświadczeniem tem zdaje się on zachęcać Tannhäusera, ażeby pokazał cały swój kunszt poetycki i śpiewacki. Wierzy w jego artyzm i sprzyja miłości, jaką żywi ku niemu Elżbieta.

Zaczyna się turniej rycerzy-śpiewaków. Półkolem zasiedli ci sami poeci, którzy biorą udział w poemacie z XIII wieku »Der Sängerkrieg auf der Wartburg«, więc: Wolfram z Eschenbach, Walther z Vogelweide, Biterolf, Henryk »der tugendhafte Schreiber« i Reinmar z Zweiter. Od młodzieńczych lat znał Wagner ten poemat z parafrazy E. Th. A. Hoffmanna »Der Kampf der Sänger, einer alten Chronik nacherzählt« (Serapions-Brüder II Th.) Oto jak o tych pamiętnych postaciach literatury staro-

niemieckiej pisał Hoffmann: »Wolfram von Eschenbach urodził się w Szwajcarji. Jego wiersze, pełne słodkiego wdzięku i jasności równały się czystemu, błękitnemu niebu jego ojczyzny, pieśni jego brzmiały jak miły ton dzwonów i fujarek pastuszych... Podczas kiedy pieśni Waltera z Vogelweid były bardzo układne i delikatne, ale przytem pełne śmiałej radości, to przeciwnie Reinhard z Zweekhstein śpiewał rubasznie i po rycersku grubemi słowami. O ile Henryk Schreiber okazywał się uczonym i myślącym, to Jan Bitterolff był pełen przepychu i bogaty w wyszukane porównania i zwroty«... W następnym rozdziale opowiedział Hoffmann tajemnicze przygody Henryka z Ofterdingen, które Wagner przeniósł na osobę Tannhäusera. Był już ktoś przed nim, kto wpadł na ten sam pomysł, mianowicie pewien filolog, Lukas, autor wydanej w Królewcu w r. 1838 dysertacji o walce śpiewaków na Wartburgu. Być może, że ona to pomogła Wagnerowi do jego kombinacji Henryka z Ofterdingen z Tannhäuserem.

Z wieku i z urzędu jakgdyby — w istocie z losu wyciągniętego z urny, — pierwszy głos w turnieju przypada Wolframowi. Śpiewak dworski, opiewa Wolfram miłość w sposób bardzo szlachetny. Pieśń swoją kieruje allegorycznie ku gwieździe na niebie, na myśli ma jednak tę, od której ma otrzymać nagrodę. Wolfram wie, że Elżbieta kocha Tannhäusera i po rycersku zachowuje się wobec ich miłości. Źródła swoich podniosłych uczuć nie śmiałby zamącić, nie śmiałby tknąć się go w zuchwałej odwadze. Ogólne uznanie słuchaczy nagradza śpiewaka. Nagle, jak ze snu zrywa się Tannhäuser — i śpiewa z głębi serca, że dla niego miłość, to nie podziwianie źródła, ale picie z niego pełnemi haustami, gdy pragnienie pali w piersiach. Niech nie wysycha źródło i niech nie gaśnie żar jego pragnienia. Tak on, Tannhäuser, pojmuje istotę miłości. Elżbieta już chciała dać wyraz zachwytu dla pieśni Tannhäusera, ale chłód zachowania się obecnych powstrzymał

ją od tego. Walter z Vogelweid gromi już w pieśni swojej Tannhäusera, że zamiast o zaspokojeniu pragnienia serca, myśli tylko o podniebieniu, na co poirytowany Tannhäuser odpowiada bez ogródek, że tylko w »użyciu uznaje miłość« Tannhäuser wyzwał już wszystkich przeciwko sobie. Na sali zaczyna panować podniecenie. Bitterolf daje jeszcze pieśniarską odprawę twierdzeniu Tannhäusera, ale teraz hardy śpiewak rzuca mu ironiczne pytanie: »cóżże zaznał ty w miłości, biedaku, że śmiesz mi o niej mówić?« Wszyscy słuchacze oburzeni zachowaniem się Tannhäusera żądają, ażeby nie pozwolono mu śpiewać dalej. Korzysta z tego Wolfram i wznosi ponownie pieśń na cześć miłości i prosi niebios o nagrodę. Na to Tannhäuser w najwyższym zachwycie uderza w struny lutni i śpiewa hymn do Wenery:

»Bóstwo miłości, cześć twą pieśnią głoszę,
niech wkrag zasłynie twej potęgi czar!
Twój słodki wdzięk, pieszczoty i rozkosze,
to źródło piękna, wszechradości dar.
Kto z żarem w sercu tulił się do ciebie,
co miłość jest, on wie, ach, tylko on;
kto wiedzieć chce, gdzie lepiej jest niż w niebie,
niech spieszy tam gdzie Wenus ma swój tron!«

Tej zmiany w Tannhäuserze nie można sobie wytłumaczyć inaczej, jak w związku z innemi ideami i postaciami dramatów wagnerowskich i przy pomocy pewnych psychologicznych znamion natury Wagnera. Przed chwilą przecież pragnął śpiewak pokuty za grzechy, czuł skruchę, stawał się już bohaterem wyrzeczenia się. Chwalił cud niebios, kiedy dowiedział się, że Elżbieta darzy go miłością. Kierował ku niej wzrok pełen błęgiego uniesienia. Kiedy skończył bluźnierczą pieśń, która stała się rękawicą, rzuconą zgromadzonemu na sali rycerstwu, wszyscy dobyli mieczy, ażeby pomścić wyrządzoną ich pojęciom zniewagę. Elżbieta osłoniła go przed nimi, jak ocalały dziewice idących na stracenie zbrodniarzy. Interwencją anioła

była obrona Elżbiety. Pokuta zmaże grzech Tannhäusera. A on, klęcząc u stóp wybawicielki, wyznaje, że ku tej posłanniczce Boga, co miała grzesznika prowadzić do zbawienia, śmiał wnieść wzrok pełen pożądliwości. Pomiędzy Tannhäuserem a Elżbietą zachodzi identyczny stosunek, co między Kundry a Parsifalem. Przekleństwem Tannhäusera jest, że inaczej jak z uczuciem pożądania nie może już patrzeć na kobietę od czasu, kiedy zaznał rozkosz Wenery. Wybawia go Elżbieta, która życie zamienia w modlitwę błagalną, staje się ofiarą za przebaczenie grzesznikowi. I Kundry w nowych ciągle wcieleńiach idzie przez świat pod brzemieniem przekleństwa, za to, że na cierpiącego na Gólgocie Zbawiciela spojrziała oczyma kobiecości i śmiała się zeń. Wybawia ją, wyrzekający się szczęścia w miłości Parsifal, jak Elżbieta Tannhäusera. W wartburskim turnieju występuje demoniczny Klingsor. Wagner pomiął go w Tannhäuserze, jakby podświadomie przeczuwał, że w ostatnim dramacie da mu ważną do spełnienia rolę. Ta równoległość postaci i idei w dwóch dramatach Wagnera, oddalonych od siebie przeszło trzydziestoletnim interwałem czasu (pierwszy pomysł »Parsifala« powstał w roku 1857) jest niezmiernie znamienna.

Tannhäuser, tak jak to głosiła stara pieśń ludowa, poszedł do Rzymu, ażeby u papieża uzyskać przebaczenie. A tam na Wartburgu spędza Elżbieta dni na modlitwach i pokucie. Ciągłe wygląda powrotu pielgrzymów z wiecznego miasta i ma nadzieję ujrzeć wśród nich ukochanego. Rozpływa się cała w modlitwowej ekstazie i cicho, do aniołów podobna, odchodzi z tego świata. Ostatnia jej myśl dążyła do Boga w prośbie o zmazanie win Tannhäusera.

Pielgrzymka Tannhäusera do Rzymu nie odniosła skutku. Papież nie przebaczył mu. Klątwę jedynie wyrzekł

ten, przez którego usta słowa litości i miłości tylko płynąć powinny:

Gdyś z ust szatańskich rozkosz pił,
i w żar piekielny popadł raz,
gdys gościem u Wenery był:
przeklętyś już po wieczny czas!
Prędej na suchej lasce tej
wyrośnie świeży kwiat i liść,
niż ty z piekielnych ogni
w zbawienia światy możesz wnijść!

Wobec tego zwraca się Tannhäuser do Wenery. Wozwana przez Tannhäusera bogini zjawia się w całym blasku swojej kraszy. Ale imię Elżbiety przynosi nieszczęsnemu ratunek w ostatniej jeszcze chwili. Z brzaskiem nastającego dnia wnoszą na marach ciało zmarłej właśnie Elżbiety. Zadanie jej życia się wypełniło. Jej czysta miłość przyniosła wybawienie grzesznemu mężczyźnie. Mogła już umrzeć. Mimo wysokiej powagi tej ostatniej sceny ma się jednakże wrażenie, jakby to zakończenie sprowadzał *deus ex machina* antycznych, nieudolnych dramatów. Wyczerpany trudami pielgrzymki Tannhäuser umiera przy zwłokach Elżbiety. — Młodzi zaś pielgrzymi, wracający z Rzymu, głoszą radosną nowinę, że cud się stał: na znak przebaczenia niebios dla najcięższych grzeszników zakwitły ich laski podróżne. O cudzie takim mówi też koniec ludowej pieśni o Tannhäuserze, dodając, że papież Urban, który nie chciał dać rycerzowi rozgrzeszenia i postawił taki warunek, musi pewnie sam być potępionym.

Wagner zdawał sobie sprawę z braków uzasadnienia w takim zakończeniu »Tannhäusera«. W pierwszym szkicu opery, niepewny jeszcze jak ją zakończy, pominął koniec zupełnie. W partyturze wprowadził śmierć obojga. Potem kilka razy próbował zmieniać, a nawet nie był bardzo dalekim od usłuchania rady pewnego intendenta teatralnego, ażeby zostawić Tannhäusera i Elżbietę przy życiu. (W. Tap-

pert: Die verschiedenen Schlüsse des Tannh. Musik I. 42). Został ostatecznie przy ich śmierci, jak potem w Trystanie i Izoldzie.

W krytycznej ocenie poezji »Tannhäusera« musimy ciągle zważać na to, że jest to libretto operowe, pisane przez samego kompozytora. Miara, jaką stosujemy do dramatów mówionych, nie może tu obowiązywać. Genjusz muzyczno-dramatyczny Wagnera żłobił sobie siłą swojego biegu łożysko właściwe w sferze sztuki dramatycznej w taki sposób, że miało ono pomieścić w sobie tę ilość inspiracji muzycznych, jaką duch jego musiał z siebie wydać. Wprawdzie Wagner zawsze twierdził, że to pomysły dramaturga wywoływały jego kompozytorskie natchnienie, ale nie ulega wątpliwości, że pisał libretta z nakazu i z elementarnej potrzeby swojego genjuszu muzycznego, a nie dlatego pisał opery, że najpierw miał do nich pomysły literackie. Chociaż powinniśmy dzieła jego traktować w ich całości dramatyczno-muzycznej, to jednak trudno nie dojść do pewności, że emanacje genjuszu muzycznego w nich są nieporównanie wspanialsze od przejawień talentu literackiego. Wagner jako kompozytor jest jednym z najwyższych szczytów genjuszu ludzkiego, jako poeta oddał sobie samemu usługi może tak wielkie, jakich nikt inny nie byłby mu mógł oddać, ale jest wobec Shakespeare'a, Goethego, Mickiewicza lub Byrona poetą na małą skalę. Jako muzyk tworzył Wagner od »Tannhäusera« począwszy, w sposób imponująco oryginalny, był jednym z tych kompozytorów, którzy odkrywali nowe światy wyrazu muzycznego i stwarzali styl jakiejś epoki. Jako poeta zdany był na zasilanie się gotowcami już pomyślanymi, które przetwarzał, pogłębiał i potęgował. Jego talent literacki miał wreszcie wszelkie znamiona muzyczne przez istotę koncepcji i technikę jej przeprowadzenia. Wagner pisał zawsze w sposób niezmiernie subiektywny; siebie, swoje uczucia, widział w bohaterze na pierwszym miejscu.

Jego »ja« było przedmiotem tworu literackiego, tak jak w największej mierze w twórczości muzyka. Treścią jego dzieł jest miłość i tylko miłość, tasama, która pomimo wszelkich innych pozorów jest alfą i omegą muzyki. W niej ona się rodzi i do niej zmierza.

W całości rozważany »Tannhäuser« przedstawia się jako dzieło sztuki o wszelkich cechach genialności. Przepiętne jest zawsze wrażenie, jakie towarzyszy wykonaniu tej opery we właściwej jej formie muzyczno-dramatycznej. Genjusz Wagnera dobył tu z siebie niesłychane bogactwa inwencji melodyjnej i harmonicznego, jego czarodziejski kunszt instrumentacji i potężna już technika kompozytorska zgotowały słuchaczowi »Tannhäusera« niewyczerpane źródła zachwyty słuchowego. Do tej intensywności i żaru wyrazu muzycznego nie doszedł ani w przybliżeniu żaden kompozytor dramatyczny przed Wagnerem.

Podobnie jak w »Holendrze tulaczu« rozsnęła się nad »Tannhäuserem« sieć zasadniczych tematów, z którymi zapoznaje słuchacza genialna uwertura. Utwór to zrośnięty wszystkimi tkankami z operą, wspaniały przykład muzyki o dramatycznych celach, ale arcydzieło o czysto muzycznych wartościach. Na całokształt jej składają się trzy główne tematy, obok kilku drobniejszych pomysłów. Różnice ich treści i nastroju muzycznego są wprost elementarne. Pierwszy stanowi pieśń pielgrzymów, chorał o dwóch częściach, z których pierwsza wyraża prośbę modlitwy, druga w żarliwych motywach westchnienia, o chromatycznych przesunięciach akordów, ilustruje skrucę i pokutę.

Andante maestoso.



Cała pierwsza część chorału powtarza się drugi raz jako t. zw. cantus firmus w chórze rogów i puzonów, przyczem skrzypce ubierają tę melodię jakby łkającymi figurami, które nadają muzyce wyjątkowy zupełnie charakter i nastrój.

Z pośród migotliwych, lubieżnych akordów wypływa nagle śmiała rytmicznie fraza tematu rozkoszy (Venusbergmotiv):

Allegro.



Grupują się koło niej inne jeszcze motywy o nieopisanie słowami intensywności treści zmysłowej. Żar namiętności podnosi się ciągle, aż doszedłszy do najwyższego napięcia rozlewa się we wspaniałej, dumnej melodii hymnu Tannhäusera na cześć miłości:

Allegro.



Uroczo miękka melodia klarnetu na tle olśniewają-

cych drzeń chóru skrzypiec zdaje się mówić o czarownych wdziękach Wenery:



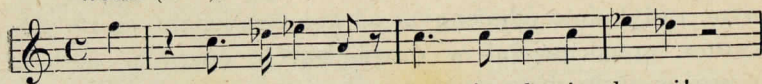
Muzyczna konstrukcja uwertury jest dziełem umysłu mogącego równać się z Beethovenem, jej barwność przypominała Lisztowi świetność płócien Rubensa. — Po możliwie najpełniejszym wykorzystaniu tematów, odnoszących się do idei miłości zmysłowej, wraca w zakończeniu chorał pielgrzymów w rytmicznym powiększeniu, głosząc triumf ducha nad namiętnością ciała.

Pierwotną formę uwertury z premiery drezdeńskiej »Tannhäusera« w r. 1845 zmienił Wagner w r. 1861, kiedy przygotował dzieło do wystawienia w Wielkiej operze paryskiej. Już w połowie przerwał ją i nawiązał do pierwszej sceny w grocie Wenery, gdzie nimfy i satyry prowadzą szaloną zabawę. Tak w pierwszej jak w drugiej redakcji »Tannhäusera« przedstawia się cała ta scena w grocie Wenery bardzo jednolicie pod względem muzycznym. Wszystkie poszczególne ustępy łączą się w organiczną całość. Formalnie zaokrąglone są wprawdzie trzy śpiewy Tannhäusera, będące dwuczęściowymi pieśniami, ale wrastają one ściśle w konstrukcję muzyczną sceny. Stoi ona na pograniczu między stylem dawniejszej opery a dramatem muzycznym, przypominając technikę pierwszego aktu »Holendra tułacza«. O ile melodyjne pomysły w »Tannhäuserze«, to znaczy takie, które zastępują czynnik dawnej arji, mają jeszcze wiele wspólności z charakterem inwencji Wagnera, zaznaczającej się w »Rienzim«, o tyle uderzającym jest rozwój techniki recytatywnej Wagnera w tem dziele. Cała

partja Wenery jest utrzymana w recytatywie dramatycznym, radykalnie odmiennym od konwencjonalnych recytatywów przed arjami w dawniejszych operach. Jest to renesans stylu dramatycznego Peri'ego, Cacciniego i Monteverdi'ego z pierwszej epoki historii opery włoskiej, ale z krwią i duchem nowoczesnego wyrazu muzycznego. Recytatyw dramatyczny Wagnera stara się zarówno służyć ideałowi prawdy dramatycznej przez stojące do dyspozycji sztuki wokalne środki deklamacji, (przyczem stopień afektu oddaje niewyczerpana różnorodność przebiegów interwałowych), jak zarazem ideałowi absolutnego piękna muzycznego, przez stwarzanie z drobnych fragmentów recytatywnych pewnej całości kompozycyjnej. Po tej linii pójdzie cała sztuka Wagnera. Zasady jej zostały stworzone w tej scenie »Tannhäusera«, potem nastąpiła tylko ewolucja samych środków składowych tego odrodzonego stylu. W liniach melodyjnych, jakie będą rysowały interwałowe przeskokki w głoskach i słowach recytatywów, uwidoczni się coraz to silniej duch impresjonizmu, który wcześniej zaznaczył się w muzyce, niż w malarstwie i w poezji. Tę sam charakter impresjonistyczny, pomimo romantycznego tła dramatów Wagnera, będzie cechował rytmikę deklamacji dramatycznej i zadecyduje także o istocie akompanjamentu orkiestry, która stanie się cudowną przedziałnią impresjonistycznych nawskroś efektów barwnych i emocjonalnych.

Jak wyglądały te środki recytatywne Wagnera w pierwszej redakcji »Tannhäusera« i jaką drogę przebyły do roku 1861 t. zn. do drugiej redakcji partytury, to wskaże porównanie dwóch następujących przykładów. W pierwszym recytatywie poznać można proces uniezależniania się od dawniejszych przykładów. Z biegiem pracy nad tą sceną jest ono coraz widoczniejsze, aż doprowadza do zupełnej oryginalności kompozytora. Podkład harmoniczny grawituje tu ku konserwatywnym skojarzeniom akordów.

Wenus (1845)

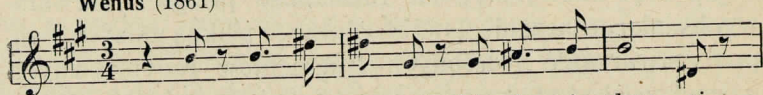


Ach, cóż to sły-sze? jak - że glu-pie skar-gi!

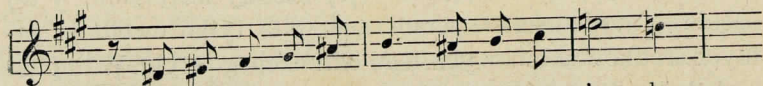


Tak cię to ry - chło cu - dy te znu - ży - ly,

Wenus (1861)



Ach, cóż to sły-sze? jak glu-pie skar - gi



Tak cię to ry-chło cu - dy te znu - ży - ly...

W tej drugiej redakcji harmonja orkiestry przesączona jest po brzegi specyficznymi cechami muzyki Trystana i Izoldy, którą Wagner niedługo przedtem utworzył.

Majestat boskości roztacza się ze śpiewu Wenerzy, rzucającej przekleństwo na głowę Tannhäusera. Wspaniałe melos o głębokim wyrazie patetycznym, w którym doskonale poznać profil duchowy Wagnera, jest dalszym przykładem prawdziwie pomnikowego stylu koncepcyj Wagnera w »Tannhäuserze«.



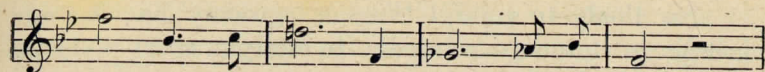
Idź więc do zim - nych lu - - dzi, idź,



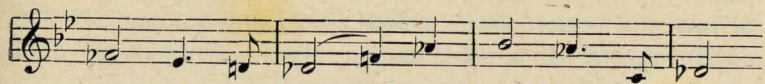
przed któ-rych świa - tem tę - pym i czezym my



F. LEEKE: WENUS UKAZUJE SIĘ TANNHÄUSEROWI.
(AKT III, SCENA 3.)



sze-czę-ścia bo - go - wie przy - szli-śmy tu,



by w głę-biach zie - - - mi cie - pły mieć schron...

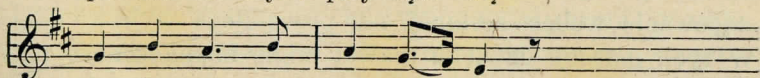
Po oszalamiających zmysły scenach i muzyce pierwszego obrazu zachwycą słuchacza w drugiej odsłonie idylliczny spokój. Od najintensywniejszej czerwieni przechodzi teraz zasadnicza barwa muzyki do lazurowych tonów nieba pogody wiosennej. Dobroć, miłosierdzie i skrusza chrześcijańska zdają się unosić w czystej atmosferze, w której najpierw rozbrzmiewa melodia piosenki pastuszej, potem głęboko nastrojony chorał pielgrzymów. Parsifalowe to już niemal nastroje wielkopiątkowego cudu i amfortasowych wyrzutów sumienia.

Same z siebie niejako układają się w »Tannhäuser« dwa świetne finały aktów. W pierwszym akcie daje hasło do typowego finału operowego przyjście drużyny myśliwskiej landgraфа. W zespole tym, przepysznie rozbudowanym, rozsiał Wagner kilka bardzo pięknych pomysłów melodyjnych, z których pierwszeństwo przypada melodji przemówienia Wolframa:

O wra - - caj nam, śpie-wa - ku śmia - ly, do



pie - śni na - szych przy - łącz się



Na finały te położył Wagner ogromny nacisk, wychodząc ze słusznego założenia, że estetyka opery wymaga takiego stopniowania środków w ramach aktu.

W duecie między Tannhäuserem a Elżbietą pojawia się naprzód temat, który mówi wyraźniej o uczuciach ich niż słowa. Ma on w sobie nieomylny znak miłosnego charakteru melodyjnej inspiracji Wagnera:



Miłosnem uczuciem drga także prośba Elżbiety, zwrócona do rycerzy, godzących w Tannhäusera, kiedy popełnił wobec nich śmiałe bluźnierstwo. Elżbieta jawnie już przyznaje się do miłości, która jest powodem, iż bluźniercę bierze w obronę. Mistyczne uczucia wzniosłej księżniczki przejawiają się w jej uroczej pod względem muzycznym modlitwie w trzecim akcie. Wszystko co śpiewa Elżbieta przedstawia się bardzo efektownie. W szlachetnych, pięknych frazach jej wystąpień solistycznych, czy w zespole, czuje się sopran wykonujących tę partję śpiewaczek w najwłaściwszym dla siebie żywiole wokalnym.

Z innych wyróżniających się ustępów Tannhäusera wymienić należy przedewszystkiem olbrzymi finał drugiego aktu. Jest to potężna budowla muzyczna w kilku częściach. Zaczyna się ten finał natychmiast z ostatnim akordem hymnu Tannhäusera w bardzo namiętnie podnieconem tempie. Ustęp środkowy stanowi dłuższe *adagio*, zaintonowane prośbą Elżbiety. Część ta była w oczach Wagnera centralnym, najważniejszym punktem opery. Po prośbie Elżbiety rozwija się cały zespół męskich głosów, na którego tle Tannhäuser wyjaśnia tragedję swojego postępowania wobec zesłanej mu przez Boga wybawicielki. W tych masach dźwięku (nawet mimo naznaczonego pianissima wykonania) ginie treść słów Tannhäusera. Po pre-

mierze drezdeńskiej opery musiał Wagner skreślić całą tę część finału, co równało się dla niego katastrofie całego dzieła. »Kiedy robiłem po pierwszym przedstawieniu »Tannhäusera« vide w wielkim *adagio* drugiego finału, pisał kompozytor, skreśliłem w największym zwątpieniu serca wogóle wszystkie nadzieje co do Tannhäusera«... »Przyczyną tego rozczarowania był pierwszy wykonawca partji Tannhäusera, pierwszy znakomity Rienzi, tenor Tichaczek, któremu Wagner w przeczuleniu twórcy zarzucał niezrozumienie charakteru bohatera opery.

Szczytem wymagań Wagnera w kierunku wytrzymałości głosowej śpiewaka jest wielkie opowiadanie Tannhäusera o pielgrzymce do Rzymu. Kompozytor szafował w niem, mając na oku fenomenalne zasoby wokalne Tichaczka, górnymi tonami i używał w orkiestrze najsilniejszych środków akompanjamentu, szczególnie chóru puźonów. Na tok tego opowiadania przygotowała już słuchacza przygrywka do trzeciego aktu. W niezmiernie jasny, plastyczny sposób powiązał w niej Wagner tematy opery, tak, że muzyka ta jest istotnie muzyką opisową. I znowu musimy na tem miejscu przywołać na myśl »Parsifala«, mianowicie przygrywkę do trzeciego aktu, opisującą długą wędrówkę bohatera, szukającego drogi na Monsalvat. Analogja między »Tannhäuserem« a ostatniem dziełem Wagnera występuje na tem miejscu bardzo wyraźnie.

Do najpopularniejszych ustępów opery należy sentymentalna pieśń Wolframa do gwiazdy w trzecim akcie i pompatyczny marsz powitalny przy wejściu gości do sali turniejowej na Wartburgu. Marsz ten przypomina styl uroczystych pochodów z wielkich oper, szczególnie Meyerbeera. Występy śpiewaków-rycerzy w turnieju, poza jedynym »Tannhäuserem«, traktował Wagner z rozmysłem w taki sposób, ażeby wyraz ich muzyki odbijał dworskim chłodem lub sztucznością od porywających zawsze szczerością i namiętnością śpiewów Tannhäusera.

Muzyka w »Tannhäuserze« była pełnem już przejawieniem się geniuszu Wagnera. Bogactwo i wartość pomysłów stawiały twórcę ich w jednym szeregu z przewodnimi kompozytorami epoki, którzy — jak Chopin, Liszt, Schumann, Berlioz — dawali światu nowe wartości muzyczne i budowali drogę dalszemu rozwojowi sztuki. W »Tannhäuserze« kładł Wagner podwaliny pod nową technikę muzyki dramatycznej. Ażeby uświadomić sobie, jak dokonywał się w umyśle jego proces rozwojowy tej techniki, wystarczy stwierdzić pojawienie się w »Tannhäuserze« motywu rozkoszy przed pierwszą odpowiedzią, z jaką bohater opery występuje po przemówieniu Wolframa na turnieju, zauważyć wprowadzenie melodji kuszącej Wenery do opowiadania Tannhäusera w trzecim akcie i odczuć dialog, jaki prowadzi śpiew Elżbiety z motywami orkiestry w duecie z Tannhäuserem. Na osobnych kartach musiałoby się spisać indywidualne pomysły Wagnera na polu harmonji i modulacji w »Tannhäuserze« i śmiałość w stwarzaniu efektów kolorystycznych i emocjonalnych orkiestry, gdyż na to niema już miejsca w tej monografji.

Premiera »Tannhäusera« odbyła się dn. 19 października 1845 w królewskiej operze w Dreźnie. Po kilku dopiero przedstawieniach zdobyła opera prawdziwe powodzenie u publiczności. Pewien odłam prasy niemieckiej zaczął prowadzić przeciwko Wagnerowi kampanję. Schumann, tak płomienny apostoł nowych talentów, entuzjastyczny wielbiciel Chopina, otrzymawszy partyturę »Tannhäusera« pisał do Mendelssohna: »Wagner znowu skończył jedną operę — niezawodnie zdolny chłop i nad pojęcie śmiały — ale, zaiste, nie umie ani czterech taktów ładnie i przynajmniej dobrze napisać lub pomyśleć. Właśnie na punkcie czystej harmonji i czterogłosowej techniki chóralnej mają oni wszyscy (którzy?) ogromne braki. Co może z tego z czasem wyniknąć? Leży teraz przedemną cała partytura pięknie wydrukowana — razem z kwintami i oktawami;

chciałby je zmienić i wymazać, ale zapóźno! Dość tego! Muzyka nie jest ani na włos lepsza, niż w Rienzim, raczej bledsza, bardziej wymuszona! Ale kiedy się coś takiego powie, to mówią: a, zazdrość! Dlatego mówię to tylko panu, ponieważ wiadomo mi, że dawno wie pan o tem«. Po tem pierwszym, jaskrawo niesłusznem, odsądzeniu »Tannhäusera« od wartości nastąpiła zmiana w zapatrywaniu Schumanna kiedy usłyszał operę na scenie. Pisał wtedy znów do Mendelssohna (12 listopada 1845): »muszę niejedno odwołać, co pisałem panu o tem po lekturze partytury. Ze sceny przedstawia się wszystko całkiem inaczej. Wiele rzeczy porwało mnie zupełnie«. (Cytuje oba te listy Glase-napp, II t. 115).

Napisał wprawdzie Wagner: »oto mój Tannhäuser, tak jak żyje i czuje, Niemiec od stóp do głów«, ale powinien był raczej powiedzieć: »oto mój Tannhäuser, żywy mój portret«... Wypowiadał w nim bowiem Wagner część własnej duszy, jako człowieka i artysty, jej pragnienie szczęścia doczesnego i mistyczne zachwyty, żądze sławy i powodzenia i filozoficzne lekceważenie wszystkiego, co człowiek osiąga, jej nadludzką energję i wolę czynu i zatapianie się w wyobrażeniach o nirwanie. W jednym z listów do pani Matyldy Wesendonk pisał Wagner, że »leżało w jego naturze zmieniać się szybko i silnie w rozbieżnych nastrojach i że te odmienne nastroje w ostrym konflikcie stojące do siebie muszą pewnie pozostać właściwością jego charakteru«. Takim zmieniającym się trzy razy wobec Wenery jest Tannhäuser, taką zmianę obserwujemy w nim w drugim akcie także. Ale w każdej takiej, nawet w najkrócej trwającej, fazie uczucia, jest Tannhäuser uczuciem tem cały pochłonięty, tak samo jak Wagner, który radował się lub cierpiał, choćby nawet przez imaginację, ale zawsze całem swoim jestestwem.

Podobnie jak sam Wagner w różnych epokach życia podawał diamentralnie odmienne komentarze do ideowego

znaczenia »Tannhäusera«, tak też na punkcie interpretacji dramatu tego ze strony krytyki filozoficzno-literackiej niema jednolitego poglądu. Ścierają się zdania o chrześcijańskich i antychrześcijańskich, pesymistycznych i optymistycznych zasadach i tendencjach sztuki, nie brak różnych objaśnień do symbolicznego znaczenia postaci opery. Do najbardziej inteligentnych i zajmujących rozważań na te tematy, w mniejszym stopniu wiążące się z celem tej książki, należy rozprawa o »Tannhäuserze« Fr. Liszta i rozdział o nim w książce H. Lichtenbergera.

Zaledwie kompozytor ukończył partyturę »Tannhäusera«, już umysł jego zaczął snuć plan nowego dzieła. Po trzech tragicznych operach zamierzał Wagner napisać operę komiczną, do czego gorąco zachęcali go przyjaciele drezdeńscy. W czasie pobytu na dobrze zasłużonych wakacjach w Marienbadzie w lecie 1845 roku wpadł Wagner na pomysł sparodjowania turnieju śpiewaków średniowiecznych z »Tannhäusera« przez mieszczan niemieckich XVI w. Coś niccoś tylko wiedział Wagner wtedy o szewcu poecie norymberskim, Hansie Sachsie, który był dlań »ostatniem objawieniem artystycznie twórczego ducha ludu«. Jego postawił na czele tych »Śpiewaków norymberskich«, kochających i pielęgnujących sztukę na swój sposób, wedle ścisłych praw tabulatury. Ponieważ zabolalo Wagnera nie jedno zdanie krytyki niemieckiej po »Rienzim« i »Holendrzu tulaczu«, a przeczuwał widocznie wystąpienia prasy przeciwko »Tannhäuserowi«, postanowił użyć sobie teraz na krytyce muzycznej bodaj pod postacią merkera związku śpiewaków z XVI-go wieku. Pod adresem tego cenzora, skierował Wagner gryzącą satyrę na pedantyczną, bezduszną i złośliwą krytykę muzyczną, własne, a nie artystyczne cele, mającą na oku. W niesłychanie krótkim

czasie powstał dokładny plan tej opery komicznej o skomplikowanej akcji i bogatej ideologii artystycznej. Ale nagle przerwał Wagner dalszą pracę nad tym projektem i złożył szkic libretta do teki zamierzonych oper. Przez blisko dwadzieścia lat leżał ten szkic na boku, zanim nadeszła właściwa pora do opracowania.

Do Marienbadu wyjeżdżał Wagner z zamiarem »przełeniuchowania« kilku tygodni letnich wywczaśów. W kuferku miał z sobą część swojej biblioteki, ażeby nie ustawać w lekturze, ale postanowił sobie nie tam nie tworzyć. Tymczasem jeszcze atrament na szkicu libretta »Śpiewaków norymberskich« był mokry, kiedy nie mógł powstrzymać się od przelania na papier nowego pomysłu operowego, z którym nosił się w duszy już od kilku lat. Wśród rozmyślań na librettem do »Tannhäusera«, na wiosnę 1842 r. w Paryżu, zajęło Wagnera żywo opowiadanie Wolframa, dodane na końcu poematu »Sängerkrieg auf Wartburg« o okrągłym stole króla Artusa i Lohengrinie. Zrazu »wzrusza go to zjawisko, chociaż średniowieczne zabarwienie poematu, ukazujące Lohengrina w mrocznej postaci mistycznej napelnia go niedowierzaniem i pewnym niesmakiem«... (Mitteilung an meine Freunde). Dopiero kiedy bezpośrednie wrażenie tej lektury zatarło się w Wagnerze, wypłynęła przed okiem jego duszy postać Lohengrina ponownie i przykuła go do siebie. Po tragicznie kończącym się »Rienzim«, ponurym kolorycie »Holendra tulacza«, namiętym »Tannhäuserze«, samo prawo kontrastu wywoływało w Wagnerze tęsknotę za jakimś częściowo przynajmniej jasnym tematem dramatycznym. Twórczość Wagnera zaczynała się w wewnętrznej wizji teatralnej, od jakiegoś drobnego motywu scenicznego, który był łązką inkubacyjnym potężnego potem dzieła. Słoneczny rycerz z labędziem na tle feudalnego świata średniowiecznego był tym świetnym motywem teatralnym, który zachwycił Wagnera i natchnął go odpowiednim, kojarzącym

się z nim, motywem muzycznym. Był to wtedy już ten stan twórczego nastroju umysłu, który można nazwać stanem dionizyjskiego upojenia. W styczniu 1844 r. pisał Wagner do przyjaciela swojego Gaillarda w Berlinie: »nie zdarza się mi, ażebym wybierał jakiś temat, żebym go następnie ujmował we wiersze, a potem myślał nad tem, jak mam zrobić do tego jakąś stosowną muzykę. Zanim zacznę robić pierwszy wiersz, nawet zanim zacznę szkicować jakąś scenę, jestem już oszołomiony muzyczną atmosferą mojego dzieła; mam już w głowie wszystkie tony, wszystkie charakterystyczne motywy, tak, że kiedy wiersze są gotowe a sceny uporządkowane, to właściwa opera jest dla mnie także gotowa i szczegółowe wypracowanie muzyczne jest raczej tylko spokojną i rozważną funkcją następczą, którą poprzedził już moment właściwej twórczości«.

Ten motyw plastyczno-teatralny rycerza z łabędziem i nastrój muzyczny, jaki ta wizja stwarzała w Wagnerze, były imperatywem dla jego organizacji artystycznej, że po wydaniu na świat »Tannhäusera« musiał zabrać się do »Lohengrina«. Starobawarska wersja o Lohengrinie z »Sänckerkrieg auf Wartburg« razila Wagnera mistyczno-katolickimi dodatkami do podania o wysłanniku Graala do nieśczęsnej Elzy z Brabancji. Wagner oddał się w czasie pobytu w Dreźnie pilnym studjom literacko-filozoficznym z zakresu starożytnej poezji frankońsko-germańskiej. Zagłębił się w gąszcz tych tematów i wyciągnął z nich soki na całą już przyszłą twórczość.

Do utworzenia »Lohengrina« posłużyły Wagnerowi następujące źródła: poemat bohaterski »Lohengrin« t. zw. bawarski; Konrada z Würzburga »der Schwann-Ritter«; podanie o pochodzeniu Gottfryda z Bouillon; »das Nibelungenlied«; podanie o Eurjancie; z wielu zaś innych zapożyczył różnych poszczególnych rysów. Podanie o rycerzach z łabędziami istniało w licz-

nych wersjach poetyckich. Staroniemieckie zaś najładniej i najkrócej przekazane zostało w zakończeniu wielkiego poematu epicznego Wolframa z Eschenbachu p. t. »Parzival«. Nienazwana tam księżniczka Brabancji (w poemacie bohaterskim, opisującym życie Lohengrina, nosi ona imię Elzy, w innym Beatryksy), o której rękę ubiega się wielu rycerzy, postanowiła:

»za męża tego tylko wybrać,
którego Bóg jej ześle sam.
...Przybył z góry Monsalvat
rycerz, którego wybrał Bóg.
A biały łabędź przywiódł go.
»O pani księżno« — tak rzekł jej —
»gdy mam zaważać krajem tym,
to wielką rzecz poświęcić muszę.
Więc usłuchajcie, o co proszę:
Kto jestem, spytać wam nie wolno!
Zostanę przy was więc z radością.
Spytacie jednak, kto ja jest,
stracie miłość moją wraz.
Pamiętać chcecie!...«
Przyrzekła uroczyste mu...
Poślubna noc oprócz miłości
Brabancji dała mu koronę...
Kilkoro ślicznych dzieł mu zrodziła...
A tam w Brabancji wielu jest,
co powiadają, jak tych dwoje
spotkało się, jak on wrócić musiał,
bo go pytania jej wyгнаły,
gdy długo przy niej bawił już.
Z bólem wielkim porzucał ich,
gdy mu przyjazny przywiódł łabędź,
malutką łódź, by mógł w niej ujsć.
Zostawił tam Loherangrin
miecz silny, róg i pierścień też,
by sobie wspominała go.
On z rodu Parzivala był...

Już w »Boginkach« poruszył Wagner motyw bezgranicznego zaufania w miłości i oparł konflikt dramatu, poza

całą jego cudownością, na złamaniu danego Arindalowi przez Adę przykazania ażeby nie pytał przez ośm lat o jej imię i pochodzenie. Wagner widział w dziejach ludzkości ciągle powracającą falę tego tragicznego w samym sobie problemu. Najdawniejszym mytem tego rodzaju w kulturze europejskiej była legenda o miłości Zeusa i Semeli, która nie mogąc oprzeć się ciekawości poznania męża w jego boskiej postaci zniszczyła swoje szczęście.

Lohengrin Wagnera przedstawia się jako synteza źródeł, które służyły poecie za punkt wyjścia do napisania dramatu, jako znaczne pogłębienie psychologiczne problemu przez nadanie mu cech ogólnoludzkich.

Romantyczną historję Lohengrina i Elzy ujął Wagner w trzy akty widowiska scenicznego, które nazwał wyraźnie »operą romantyczną«. Akt pierwszy przedstawia pejzaż skraju lasu nad brzegiem rzeki, której zakręty widnieją w dali. Pod rozłożystym jesionem siedzi na wzniesieniu na tronie polowym król niemiecki, Henryk Ptasznik, w otoczeniu grona rycerzy. Odprawia sądy nad wniesionemi przed tron sprawami. Hrabia Fryderyk z Telramund oskarża księżniczkę brabancką, Elzę, o zamordowanie brata jej, Gotfryda, w celu zagarnięcia tronu Brabancji, który miał mu przypaść z chwilą dojścia do pełnoletności. Przy boku Telramunda znajduje się małżonka jego, Ortruda. Przedstawia ją królowi, mówiąc, że chociaż ręka Elzy była mu przeznaczona, pogardził nią, ażeby pojąć za żonę Ortrudę, córkę księcia Radboda. Przychodzi Elza w orszaku niewiast okrytych żałobą, ażeby się usprawiedliwić. Ale zamiast odpierać zarzuty, podniesione przeciwko sobie, opowiada jakże miała widzenie we śnie. W jaśniejącej zbroi, z mieczem u boku, złotym rogiem u pasa stanął przed nią wspaniały rycerz. Dał jej znak, żeby się nie trwożyła. Elza wierzy, że ten rycerz ze snu będzie jej obrońcą. Telramund wyzywa na sąd boży każdego, kto wątpi w słuszość jego skargi, kto śmie wystąpić w obronie Elzy.

Nikt nie jest skory potykać się z dzielnym Telramundem. Elza, zaniepokojona dwukrotnem wezwaniem heroldów królewskich, zatapia się w modlitwie, prosząc Boga o zesłanie rycerza, który objawił się jej we śnie. I oto w dali, na rzece, ukazuje się łabędź, ciągnący łódkę, a w niej rycerz w zbroi srebrzystej, oparty na mieczu. Łódka przybija do brzegu, rycerz, wysiadłszy z niej, dziękuje łabędziowi, który go przywiózł i każe ptakowi wrócić tam, skąd przybył. Posłuszny łabędź zawraca i niebawem znika z oczu. Nieznany rycerz oznajmia, zdziwionym do najwyższego stopnia, obecnym cel swojego przybycia. Wysłany jest do walki o cześć dziewicy, której sromotną wyrządzono krzywdę oskarżeniem o morderstwo brata. Zwraca się do Elzy z zapytaniem, czy powołuje go na swojego obrońcę, czy zechce być jego żoną, jeżeli w walce za nią odniesie zwycięstwo. Elza z zachwytem przyjmuje. Wtedy Lohengrin daje jej jeden warunek do spełnienia:

Nigdy mnie pytać nie śmiesz
ni zdradnie ni świadomie,
skąd łabędź przywiódł mnie
i jakie miano me!

Dwukrotnie powtarza jej to przykazanie, ażeby dobrze je pojęła. Warunek ten obiecuje Elza ślepo spełnić, nie zastanawiając się ani przez chwilę nad jego znaczeniem. Na to nieznany rycerz przyciska ją do serca i mówi, że ją kocha. Wzywa następnie Telramunda, ażeby cofnął oskarżenie Elzy, a nie uzyskawszy tego od dumnego oszczercy, nie chcącego w oczach żony uchodzić za tchórza, prosi króla o ustanowienie sądu bożego. Król daje do niego hasło i zanosí modlitwę do Boga, ażeby sprawiedliwej sprawie dał zwycięstwo. W walce, jaką toczą dwaj rycerze, pada Telramund pod ciosem nieznajomego bohatera. Ten darowuje mu jednak życie, ażeby mógł pokutą zmasać niecný postępek. Na widok tego zwy-

całą jego cudownością, na złamaniu danego Arindalowi przez Adę przykazania ażeby nie pytał przez ośm lat o jej imię i pochodzenie. Wagner widział w dziejach ludzkości ciągle powracającą falę tego tragicznego w samym sobie problemu. Najdawniejszym mytem tego rodzaju w kulturze europejskiej była legenda o miłości Zeusa i Semeli, która nie mogąc oprzeć się ciekawości poznania męża w jego boskiej postaci zniszczyła swoje szczęście.

Lohengrin Wagnera przedstawia się jako synteza źródeł, które służyły poecie za punkt wyjścia do napisania dramatu, jako znaczne pogłębienie psychologiczne problemu przez nadanie mu cech ogólnoludzkich.

Romantyczną historję Lohengrina i Elzy ujął Wagner w trzy akty widowiska scenicznego, które nazwał wyraźnie »operą romantyczną«. Akt pierwszy przedstawia pejzaż skraju lasu nad brzegiem rzeki, której zakręty widnieją w dali. Pod rozłożystym jesionem siedzi na wzniesieniu na tronie polowym król niemiecki, Henryk Ptásznik, w otoczeniu grona rycerzy. Odprawia sądy nad wniesionymi przed tron sprawami. Hrabia Fryderyk z Telramund oskarża księżniczkę brabancką, Elzę, o zamordowanie brata jej, Gotfryda, w celu zagarnięcia tronu Brabancji, który miał mu przyspać z chwilą dojścia do pełnoletności. Przy boku Telramunda znajduje się małżonka jego, Ortruda. Przedstawia ją królowi, mówiąc, że chociaż ręka Elzy była mu przeznaczona, pogardził nią, ażeby pojąć za żonę Ortrudę, córkę księcia Radboda. Przychodzi Elza w orszaku niewiast okrytych żałobą, ażeby się usprawiedliwić. Ale zamiast odpierać zarzuty, podniesione przeciwko sobie, opowiada jakie miała widzenie we śnie. W jaśniejącej zbroi, z mieczem u boku, złotym rogiem u pasa stanął przed nią wspaniały rycerz. Dał jej znak, żeby się nie trwożyła. Elza wierzy, że ten rycerz ze snu będzie jej obrońcą. Telramund wyzywa na sąd boży każdego, kto wątpi w słusność jego skargi, kto śmie wystąpić w obronie Elzy.

Nikt nie jest skory potykać się z dzielnym Telramundem. Elza, zaniepokojona dwukrotnem wezwaniem heroldów królewskich, zatapia się w modlitwie, prosząc Boga o zesłanie rycerza, który objawił się jej we śnie. I oto w dali, na rzece, ukazuje się labędź, ciągnący łódkę, a w niej rycerz w zbroi srebrzystej, oparty na mieczu. Łódka przybija do brzegu, rycerz, wysiadłszy z niej, dziękuje labędziowi, który go przywiózł i każe ptakowi wrócić tam, skąd przybył. Posłuszny labędź zawraca i niebawem znika z oczu. Nieznany rycerz oznajmia, zdziwionym do najwyższego stopnia, obecnym cel swojego przybycia. Wyślany jest do walki o cześć dziewicy, której sromotną wyrządzono krzywdę oskarżeniem o morderstwo brata. Zwraca się do Elzy z zapytaniem, czy powołuje go na swojego obrońcę, czy zechce być jego żoną, jeżeli w walce za nią odniesie zwycięstwo. Elza z zachwytem przyjmuje. Wtedy Lohengrin daje jej jeden warunek do spełnienia:

Nigdy mnie pytać nie śmiesz
ni zdradnie ni świadomie,
skąd labędź przywiódł mnie
i jakie miano me!

Dwukrotnie powtarza jej to przykazanie, ażeby dobrze je pojęła. Warunek ten obiecuje Elza ślepo spełnić, nie zastanawiając się ani przez chwilę nad jego znaczeniem. Na to nieznany rycerz przyciska ją do serca i mówi, że ją kocha. Wzywa następnie Telramunda, ażeby cofnął oskarżenie Elzy, a nie uzyskawszy tego od dumnego oszczercy, nie chcącego w oczach żony uchodzić za tchórza, prosi króla o ustanowienie sądu bożego. Król daje do niego hasło i zanosí modlitwę do Boga, ażeby sprawiedliwej sprawie dał zwycięstwo. W walce, jaką toczą dwaj rycerze, pada Telramund pod ciosem nieznajomego bohatera. Ten darowuje mu jednak życie, ażeby mógł pokutą zmazać niecný postępek. Na widok tego zwy-

cięstwa radość zapanowuje wśród Brabantezyków. Rycerze wznoszą na tarczach nieznajomego rycerza i Elzę i udają się do zamku, gdzie nazajutrz ma się odbyć wesele.

Po tym, skąpanym w blaskach słonecznych, cudem opromienionym akcie pierwszym drugi zaczyna się w mrokach nocy. Na dziedzińcu zamkowym u stóp katedry rysują się dwie szare postacie. Telramund i Ortruda biadają nad swoim losem podczas kiedy tam w zamku kończy się radosna biesiada szczęśliwych. Telramund pragnie ująć z tych stron jak najdalej, ażeby wzrok ludzi nie dosięgnął go więcej. Ale Ortruda zatrzymuje go i zapala w nim żądzę zemsty. Ona to zamordowała brata Elzy, ona zdołała odwrócić Telramunda od zamiaru pojęcia Elzy za żonę, ona wreszcie nakłoniła go do oskarżenia niewinnej. Kiedy Telramund z pokorą przyjmuje wyrok boży, jakim został ukarany, Ortruda mówi mu, że nie Bóg — ale jego własne tchórzostwo ukarało go. Za jeden dzień pokaże Ortruda całemu światu, jak słabym ten Bóg, którego zesłańcem mieni się być rycerz tajemniczy. I znowuż, jak druga lady Macbeth, podżega Ortruda męża do dalszych zbrodni. Niech tylko Telramund wystąpi w chwili stosownej i zarzuci rycerzowi czarodziejstwo, a wtedy cała moc jego pryśnie, będzie bowiem musiał wymienić swoje imię. Ortruda przypuszcza, że tylko do tej chwili działa jego czar. Dzieło Ortrudy wobec męża dokonane. Telramund, opanowany zupełnie przez potworną niewiastę, nie ma możliwości oprzeć się jej demonicznej sile. Pozostaje jeszcze Elza. Ale i ona sama wpada w sidła Ortrudy. Po biesiadzie wyszła na galerję zamkową, ażeby odechnąć świeżem powietrzem nocy letniej, by gwiazdom i zefirom zwierzyć się ze swojego szczęścia. Ortruda przerwa jej samotność, wołając bolesnym głosem jej imię. Głos zabrzmiał w mrokach tak ponuro, że dreszcz lęku przebiegł Elzę. Szczęśliwej księżniczce przedstawia Ortruda smutny swój los i robi to w tak podstępny sposób, niemal

zwalając winę za to na Elzę, że ta, niedomyślając się niczego, zaprasza ją do siebie i schodzi po nią na dziedziniec zamkowy. W tej chwili zanosi Ortruda pogańską modlitwę do Wodana i Frei o pomyślność dla dzieła zemsty za hańbę, jaką im zadano w jej osobie. Potem rzuca w duszę Elzy ziarno nieufności wobec tajemniczego wybawcy. Elza broni się wyniośle przed pokusą ciekawości, ale niedługo pozostanie nieczułą na jej działanie.

Rankiem się ma odbyć ślub rycerza z Elzą. Wspañiale orszaki gości ciągną do katedry. Nagle występuje przed Elzę Ortruda i zrzuca maskę niedawnej pokory, żądając pierwszeństwa przed księżniczką. Teraz i Elzie spadły łuski z oczu, poznała żmiję. Jakto, żonie banity ma ustąpić miejsca? Ale Ortruda wiedziała dobrze, że spotka ją to pytanie i ma już gotową odpowiedź: mój mąż chociaż na sądzie bożym poniósł klęskę, ma jednak imię znane w całym kraju! A twój mąż, Elzo, jak się nazywa? Wymień, jeżeli potrafisz, jego imię! Na spór kobiet nadchodzi koniec orszaku weselnego, z królem i nieznanym rycerzem. Wybawca Elzy dowiaduje się o przyczynie zatargu i wyniosłym ruchem ręki oddala Ortrudę od narzeczonej, ją zaś samą, jak strwożonego gołębia przytula do siebie i chce poprowadzić do świątyni. Na samym progu kościoła zatrzymuje cały orszak Telramund i zapytuje rycerza o imię i ojczyznę. Zarzuca mu nieczyste zamiary i moc nieczystą, kiedy ma władzę nad dzikimi zwierzętami. Ale i teraz nie chce rycerz dać żadnej odpowiedzi. Nie ma obowiązku wymienić imienia przed nikim, nawet przed samym królem. Jednej tylko, Elzie, musi odkryć tajemnicę, gdy tego zażąda. W jej zaufaniu leży zakład ich szczęścia. Czy ona zechce zadać mu to pytanie? Elza tak jak w pierwszym akcie tak i teraz ufa mu bezgranicznie. Nie, nie zapyta go, bo miłość jej wznosi się wysoko ponad potęgę wątpienia.

Pierwszy obraz trzeciego aktu rozgrywa się w mal-

żeńskie komnacie Elzy. Po uczcie weselnej odprowadza król młodą parę w towarzystwie gości do ich sypialni. Śpiewy drużek i družbów, krótka scena obyczajowa dokonana przez ośm niewiast, stanowią początek tego aktu. Tajemniczy rycerz zostaje sam z żoną. Zaczyna się jeden z tych genialnych duetów miłosnych, które przez twórczość Wagnera przewijają się złotym łańcuchem najwspanialszych jego pomysłów literackich i muzycznych. Sama rozmaitość nastrojów, panujących w duetach miłosnych Wagnera, skala zawartych w nich motywów lirycznych i zasadniczych idei, wystarcza do uznania w Wagnerze jednego z największych piewców erotycznych wszystkich czasów. Rozwój sceny miłosnej w Lohengrinie, tak pod względem muzycznym jak literacko-psychologicznym, jest tego rodzaju, że jeżeli zestawimy duet ten z najklasyczniejszymi dialogami wielkiej literatury dramatycznej, to miano arcydzieła przypadnie mu samo przez się. Od tkliwych, pieściwych uczuć, od zacisznej melodii szczęścia dwóch idących ku sobie istot, przeszedł tu Wagner aż na brzeg ciemnej otchłani tragedji, w którą nieubłagany fatalizm pogrąża Elzę, a przez nią i nieznanego rycerza. Romaniczny dramat stał się w tem miejscu w istocie dramatem ściśle psychologicznym.

W duecie tym doszedł Wagner jako poeta do najwyższego w przedreformatorskim okresie swojej twórczości stopnia wzniesienia. Okoliczność ta zniewala do przytoczenia sceny tej w przekładzie — ile to było możliwem — prawie dosłownym, z zachowaniem rytmiki i formy wierszy Wagnera.

Lohengrin: Już słodka milknie pieśń; dziś sami my,
od chwili, gdy cię ujrzał — pierwszy raz.
Dziś nie istnieje dla nas świat ten zły,
ciekawe ucho nie podslucha nas.
Elzo, małżonko, dziewico słodka ty!
szczęśliwaś ty, spełnioneż twoje sny?

Elza: Jakże ty zimno szczęście me nazywasz,
wszak zda mi się, że niebios już przeszła próg —
słodko ku sobie serce me porywasz,
czuję rozkosze, które zsyła Bóg.

Lohengrin: Jak błogą dla mnie teraz miłość nasza!
Pragnieniu serc życzliwy sprzyjał los;
Skoń miano zbawcy twego mi okrasza,
Lecz wiódł mnie tu miłości rzewnej głos:
W twem oku niewinności płomień tlił,
Twój kazał wzrok, bym sługą twoim był!

Elza: Jam wcześniej już, jam wcześniej cię widziała,
W śnie miłym tyś przed okiem duszy stał,
A gdy na jawie ciebie ujrzała,
Poznałam, że to Bóg cię do mnie ślał.
Spojrzenie twoje serce mi stopiło,
U stóp twych chciałam biedz jak wartki źródło,
Jak kwiat do życia słońca wskrzeszon siłą,
Tak ja ożyłam dziś na widok twój.
Czyż to tylko miłość? Jak nazwać mam to słowo,
Którego w serca drzeniu słyszę dźwięk,
Ach, jak twe imię, coś skrył tak surowo,
Że w szczęście moje wplata dziwny lęk!

Lohengrin (pieszczotliwie): Elzo!

Elza: Jak słodko imię me z twych ust wylata,
Dźwiękiem się twego nie dasz pieścić mi?
W chwilach miłości, zdala tak od świata,
Dziś niech na wargach moich słodko drży.

Lohengrin: »O słodka ty!«
W ciszy, gdy wszyscy w śnie,
Ja jedna tylko chcę ci szeptać je.

Lohengrin (obejmuje Elzę i pokazuje przez otwarte okno ogród):
Słodkich czyż ze mną tych nie wchłaniasz woni?
O, jakże błogo pieścisz zmysły mi!
Tajemną pieśnią wszechświat cały dzwoni,
Barw uroczych tęcza zdala ku nam lśni. —
Oto czar taki przykuł mnie do ciebie,
Kiedym po raz pierwszy twoją ujrzał twarz,
O ród jam nie pytał, widząc cię w potrzebie.
Jam zbawił cię, a dziś mnie mężem masz.

Jako te wonie, płynąc z ciemnej nocy,
W zmysły me wszystek swój-wlewają wdziek,
W niewinność twą jam wierzył z całej mocy,
Choć tylko słyszał skargi twojej jęk!

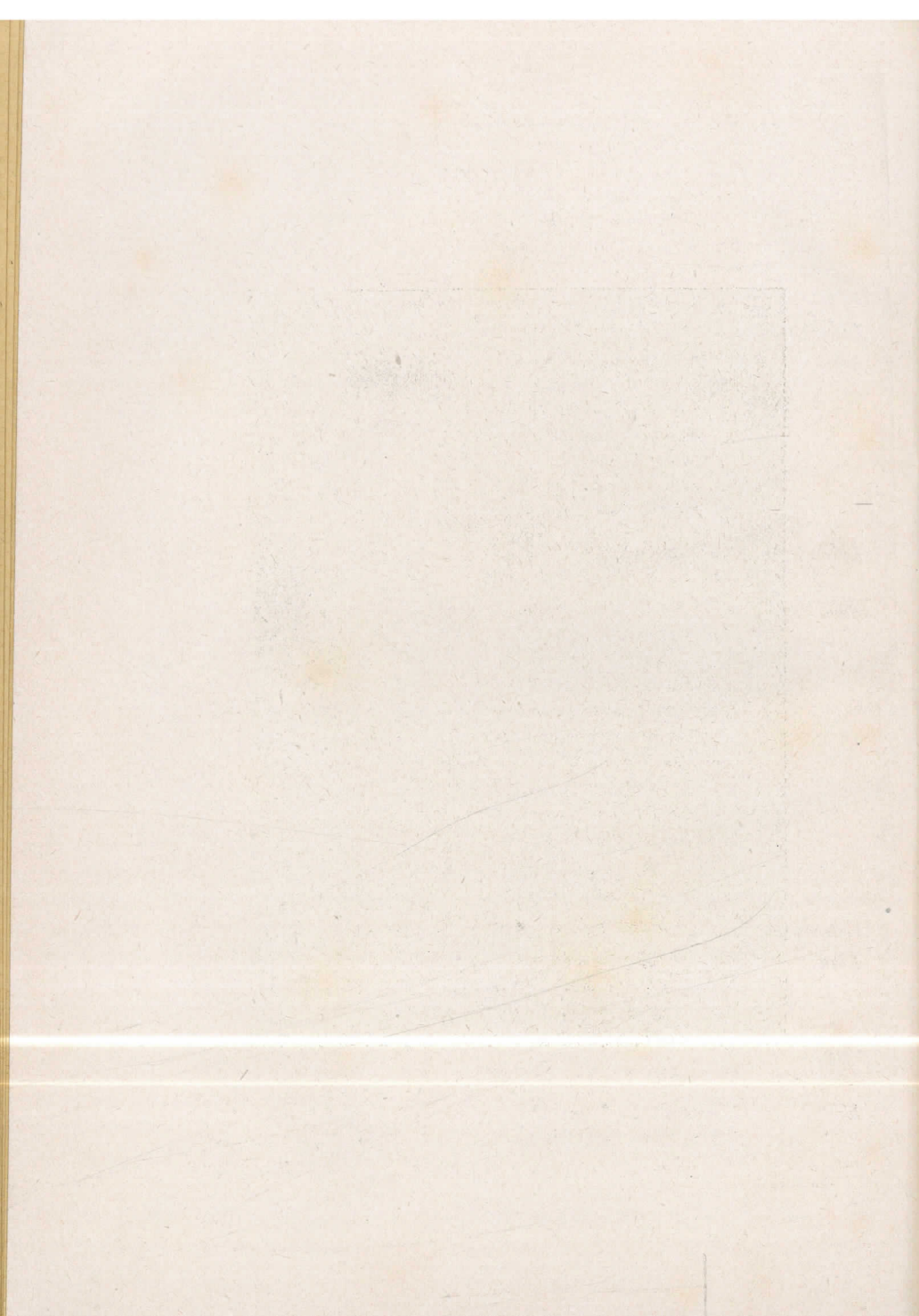
Elza nalega na męża, aby wyjawił jej swoje imię, mówiąc, że chciałaby odplacić mu poświęcenie się jego -dla niej pomocą, gdyby znalazł się w niebezpieczeństwie. Zaklina go, aby dał jej uczuć się godną jego tajemnicy.

Lohengrin: Ufność bez granic wszakże miałem w tobie,
Przysiedze twej jam posłuch chętnie dał;
Mego zakazu nie łam w szczęścia dobie,
Wyżej od wszystkich niewiast jam cię cenić chciał!
(zwraca się nagle ku Elzie z miłością)
W ramiona pójdz, ty czysta, droga!
Ach, serca mego poznaj żar;
Niech z oczu twoich spłynie jasność błoga,
W nich szczęścia mego wszystek czar.
(Płomiennie) O, niech w rozkosznem upojeniu
Oddechu twego piję woń!
Niechaj w miłosnem w twem wejrzeniu
Twych uczuć całą zgłębię toń!
Dziś moja w rękach twych zapłata,
Za wszystko, co ci mogłem dać,
Z całego żaden człowiek świata
Tak szczęsnym się nie może zwać!
Choćby mi król dał swą koronę,
Słuszniebym dziś mógł wzgardzić nią.
W tem jednym trudy me splacone,
Gdy dasz mi czystą miłość swą!
Więc przed zwątpieniem strzeż swe serce,
Wybawcy dziękuj, ufaj mu!
Jam nie żył w mrokach i w rozterce,
Z jasności krain zszedłem tu!

Elza: Przebóg, cóż słyszeć muszę!
Co rzekły usta twe!
Tyś chciał omamić duszę,
Już wiem, co los mi śle!



F. LEEKE: LOHENGRIN I ELZA.



Twe imię wymień mi,
Gdzie jest twój ród!
Twe imię zdradz!!

.....

Żądaniu Elzy nie może się rycerz oprzeć. Wyjawi jej imię swoje wobec tych wszystkich, którzy byli świadkami jego przybycia w chwili sądów królewskich. Tragizm zakończenia sceny miłosnej został jeszcze spotęgowany zamachem Telramunda na słonecznego rycerza. Pod wpływem nalegań Ortrudy napada Telramund na mściciela Elzy w chwili, kiedy myślał, że zostanie go bezbronnego, ażeby zadaniem mu rany pozbawić go siły czarownej. Nieznajomy rycerz otrzymuje jednak z rąk Elzy miecz, którym zabija wroga. Zwłoki każe zanieść przed tron królewski.

W obrazie ostatnim przedstawia scena ten sam widok co w akcie pierwszym. Na dany przez nowego władcę Brabancji rozkaz ściągają rycerstwo na wyprawę wojenną. Zrazu zaczęto szemrać przeciwko tej wyprawie na sąsiadów, którzy »nigdy nie zagrażali Brabancji«. Teraz jednak rycerstwo posłuszne »imperjalistycznym« planom nowego księcia stawia się pod znakami. Przed tron królewski przychodzi Elza. Wszyscy poznają w twarzy jej zmianę i cierpienie. Później pojawia się rycerz nieznajomy. Znosi najpierw skargę przeciwko Telramundowi, następnie oskarża Elzę o złamanie danej mu przysięgi. Usłuchała podszeptów wrogiej kobiety, zbłądziła ciężko, ale odpowiedź musi jej być dana ze strony wybawcy. Opowiada więc rycerz o zamku na Monsalvacie, świątyni i Graalu, tej misie kosztownej, z której Chrystus spożywał ostatnią wieczerzę w gronie apostołów; w nią potem spływała krew Jego, kiedy konał na krzyżu. Opowiada dalej o rycerzach tam zgromadzonych i ich posłannictwie zbawczem dla ludzi potrzebujących pomocy. W wyprawach tych

po świecie musi ich otaczać tajemnica, ażeby cudowna moc ich mogła działać. Na końcu opowieści obwieszcza rycerz:

»Słuchajcie, jaką wam odpowiedź daję!
To Graal mnie pośród was przysłał tu:
mój ojciec Parsifal ma królów koronę,
jam jego rycerz — Lohengrin się zwę«.

Ale teraz, chociaż serce mu pęka, musi Lohengrin opuścić Elzę, a rozłąka ta ma być jej karą. Elza, król i Brabantczycy pragną skłonić Lohengrina do pozostania, ale wysłannik Graala nie może spełnić ich prośb. Wręcza tylko Elzie miecz, róg i pierścień jako pamiątki dla brata jej, Gotfryda, gdyby miał jeszcze kiedy wrócić tutaj. Na rzece zjawia się łabędź, który przywiózł Lohengrina. Ortruda poznaje po łańcuchu, którym ciągnie łódkę, dzieło swoich czarów. Mordując Gotfryda zamienia go w łabędzia. Teraz pewna już swojej bezkarności wobec odjazdu Lohengrina odsłania tajemnicę swojej zbrodni. Lohengrin pada na kolana i modli się cicho. Łabędź tonie w nurtach rzeki (Szeldy pod Antwerpią), na jego miejsce zlatą z niebios biały gołąbek, a Lohengrin wyciąga z fal rzeki chłopczykę, brata Elzy, Gotfryda. Na ten widok Ortruda pada bez duszy. Lohengrin mknie po rzece ciągniony przez gołąbka. Za znikającym w dali rzuca Elza ostatnie okrzyki rozpacz i umiera w ramionach brata. Na obecnych spada smutek i żaloba.

Ogarnia ten smutek także i widza na sali teatralnej, który — nie zastanawiając się w pierwszej chwili nad całkiem nieprawdopodobieństwem akcji — odczuwa tragizm Lohengrina, wracającego do mistycznych sfer Monsalvatu z okropnym zawodem w sercu. Małość natury ludzkiej była przyczyną tego tragicznego zawodu boskiego wysłannika Graala. W ostatecznej konsekwencji jest »Lohengrin« — jak słusznie mówi Lichtenberger — najgłębiej melancholijnym i pesymistycznym dramatem Wagnera. W r. 1860,

pisal Wagner do pani Matyldy Wesendonk, że »Lohengrin« jest najtragicznieszym jego dramatem. »Tęsknota z wyżyny do przepaści, ze słonecznego blasku wstydlivej czystości do lubego cienia ludzkich objęć miłosnych. Lohengrin szukał kobiety, któraby w niego wierzyła, któraby nie pytała skąd pochodzi, któraby go jednak najpełniej kochała. Pragnął zrozumienia przez miłość«. W ten sposób ujmował Wagner ideę Lohengrina w »Mittheilung an meine Freunde«. Przestrzegał jednak w piśmie tem przed interpretacją Lohengrina z chrześcijańskiego punktu widzenia, twierdząc, że cały ten myt ma na sobie znamiona prastarej poezji ludzkiej, ale nie wypłynął z ducha religii chrześcijańskiej. W tych czasach, kiedy tak pisał, był ateistą i plonął nienawiścią do chrześcijaństwa.

Tworząc »Lohengrina« był Wagner niewątpliwie całym pochłonięty czysto teatralnym i muzycznym efektem dzieła. Nie myślał napewne o symbolicznych, allegorycznych sposobach tłumaczenia jego treści. Później dopiero zaczął podstawiać pod motywy akcji »Lohengrina«, jasnej samej przez się pomimo romantyczno-mistycznego tła, pewne ogólniejsze lub bardzo osobiste znaczenie. Lohengrin stał się w oczach Wagnera z r. 1854 (w liście do rewolucjonisty Röckela) wyobrazicielem »genjuszu w jego tragicznem nieporozumieniu z rzeczywistością ludzką«. Odpowiada to w zupełności temu egocentrycznemu pogładowi na świat, jaki stał się właściwością Wagnera w tych czasach. Lohengrin wynikał wtedy »z najgłębszej sytuacji tragicznej teraźniejszości«. Wskazywał on »na ten potężny popęd do miłości, z którego Bóg tęskni ku ludzkości, a zarazem na niemożność, ażeby wielkie dusze znalazły w dzisiejszym świecie miłość, jakiej na nim szukają«. M. Zdzichowski widzi tu czystą miłość (Lohengrin), która tylko krótką chwilę mogła gościć na ziemi. (Pessimizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa II. str. 18). — Wagner czuł się jednak sam już w roku 1845 tym Lohengrinem,

który ze słonecznych sfer genialności spływa na niziny świata z artystycznymi dziełami i miłością ludzi, dla których tworzy i pragnie w zamian miłości ślepej i bezgranicznej. O tę miłość walczy Wagner przez całe życie. Zdawałoby się, że krom jej, niczego innego nie chce. A jemu ciągle się zdaje, że jest: to Holendrem tulaczem, potrzebującym wybawienia, to Lohengrinem, który musi wracać ze świata rzeczywistości na samotne wyżyny genjuszu, nie natrafiwszy na pełne zrozumienie i ukochanie swoich oper i swojej osoby.

Podobna analogia, jaką wykazują postacie Tannhäu-sera i Kundry, Elżbiety i Parsifala, jest widoczna między Holendrem tulaczem a Lohengrinem. Obaj są jakby funkcjami pewnych, poza nimi leżących, sił wyższych; pierwszy jest igraszką w rękach szatana i pozostaje biernym, bezsilnym wobec czasu i przestrzeni, ludzi i idei. Drugi, Lohengrin, działa wprawdzie, jednak nie w swoim w istocie imieniu, tylko z nakazu mistycznej władzy Graala; nie ma więc także własnej woli, ani prawa wyboru. Musi być posłusznym, jechać gdzie mu każe Graal, wracać, kiedy go zapytają kim jest. A on tymczasem chce kochać, zakochuje się, wierzy, że przez jakiś czas będzie mógł być po ludzku szczęśliwym i mając do tego największe dane, ma w rzeczywistości najmniejsze. Niepodobna wobec tego mówić o charakterze Lohengrina jako o kwestji jego osobistej psychologii, gdyż kto jest bezwolnym wykonawcą cudzych zamysłów, ten nie ma własnego, tylko cudzy charakter. Jest więc Lohengrin widomą tylko emanacją woli Graala.

Bardzo realistycznie ujął Wagner charakter Telramunda i dwóch kobiet dramatu. Telramund jest nikłym typem mężczyzny o słabym charakterze, w zupełności opanowanym przez przewrotną kobietę, która jak pajęczyca, oddawszy się mu, zabija go moralnie. Elza, bezbronna wobec sromotnej skargi, jest także bezbronną wo-

bec szczęścia. Poddaje mu się olśniona blaskiem idącym od nieznanego rycerza. Nie umie pojąć nadziemskości Lohengrina; im bardziej go zaczyna kochać, pod tem ciśniejszym kątem patrzy na niego i chce jedynie wydobyć z niego tajemnicę jego imienia. Czy w tej ludzkiej ciekawości tkwi już »tragiczna wina« Elzy, jak myśli Lichtenberger, to może podlegać dyskusji. — W każdym razie ogromną przesadą tchną komentarze filozoficzne Wagnera w »Mittheilung an meine Freunde« do dramatu między Lohengrinem a Elzą, a przesada ta wpłynęła ujemnie także na licznych wagnerologów, którzy w dążeniu do przewyższenia mistrza na punkcie analizy tych problemów zabrnęli w gąszcz takich lamigłówek, że mógłby w nich zablądzić sam rycerz słoneczny w powrotnej drodze na Monsalvat. Najjaśniej skreślił sam Wagner charakter Ortrudy, jako kobiety nie znającej miłości (kobiecie przedstawienie charakteru Albertyka), której naturą jest polityka. »Mężczyzna w polityce jest wstrętny, ale kobieta polityczna jest potworna. Jest miłość w tej kobiecie, miłość do przeszłości, do zmarłych pokoleń, wstrętnie szalona miłość dumy przodków, która umie się ujawnić jedynie jako nienawiść przeciwko wszystkiemu co żyje, przeciwko istotnej rzeczywistości«. W ten sposób rozprawiał się Wagner z arystokracją, opierającą swój autorytet w społeczeństwie na podstawach przeszłości. Miał w sobie tę iście napoleońską ambicję, ażeby lekceważyć »urodzenie«, z dumą mógł mawiać o sobie: »moi przodkowie to ja sam«. Ortrudę zrobił poganką. To w oczach tych, którzy »Lohengrina« uważali za dramat chrześcijański, było wystarczającą przyczyną braku pocucia etycznego u Ortrudy.

W jesieni 1845 odczytał Wagner kilku przyjaciółom poezję »Lohengrina«. Spotkał się z wielkim uznaniem całości, ale zaprotestowano przeciwko sposobowi zakończenia opery, tak samo jak to miało miejsce z »Tannhäuserem«. Radzono mu, żeby zmienić je w ten sposób, że Lohengrin

rezygnuje ze swojego boskiego posłannictwa i zostaje przy Elzie. Wagner wahał się długo jak ma postąpić, ale nareszcie przemógł wszystkie zarzuty przeciw zinnemu egoizmowi Lohengrina i tragicznie rozwiązał dzieło. Schumann poznał także libretto z lektury Wagnera, ale »nie mógł pojąć jak tekst w ten sposób uformowany miał zostać skomponowany jako opera«. Tymczasem jednak umysł Wagnera ujął całe dzieło we właściwą mu formę muzyczną, która była dalszym krokiem w emancypowaniu się jego od pęt tradycyjnej opery.

Zdobyta kompozycją »Holendra tułacza« i »Tannhäusera« technika Wagnera rozsnuwania nad dramatem siatki motywów, wyrazem i charakterem muzyki wiążących się organicznie z poezją, doszła w »Lohengrinie« do zupełnego mistrzostwa. Kompozytor ujął idee dramatu w magiczne formuły motywów przewodnich, które pojawiają się w różnym natężeniu dynamicznym i różnorakiem zabarwieniu, ilekroć względy sceniczne lub stan akcji wewnętrznej tego wymaga. Do mistycznych sfer Graala odnosi się pierwszy zaraz motyw preludjum orkiestralnego:



Charakter tych dźwięków jest zupełnie wizjonerski. W najwyższych pozycjach skrzypiec nabiera fraza ta ziemskiego wyrazu. Poraz pierwszy odstąpił Wagner od rozłożystej formy uwertury na korzyść preludjum (Vorspiel), zastosowanego do nastroju dramatu. Przygrywka do »Lohengrina« zbudowana jest z materiału tej frazy początkowej, powtarzającej się w zasadniczych grupach orkiestry, potężniejszej w nich aż do majestatycznego hejnału chóru trąb i puzonów. Jeden temat w siedemdzie-

sięciu pięciu taktach genialnie ukształtowanej kompozycji, to swojego rodzaju unicum formy muzycznej. Długo ciągnąca się melodia, utworzona ze zstępującej skali diatonicznej z kilkoma półtonami, oparta na niezmiernie pomysłowych harmoniach alterowanych, stanowi kodę przygrywki. Na samym końcu wracają jeszcze wstępne akordy mistycznego nastroju. Preludjum to jest wyrazem najwyższego wzniesienia się poetyczno-muzycznego natchnienia Wagnera w pierwszym okresie jego twórczości. Odsłoniło ono nieznanie przedtem strony jego geniuszu. Realistyczny malarz muzyczny burzy morskiej w »Holendrze tulaczu«, twórca oszałamiających bakchanaliów w grocie Wenery, zachwyca w przygrywce do »Lohengrina« seraficką muzyką mistycznych uniesień swojego serca.

Przygrywka nawiązuje do opowiadania Lohengrina w ostatnim akcie. Zresztą motywy jej zostają na uboczu w ciągu całej opery z wyjątkiem chwili przyjazdu wysłannika Graala. Na ziemi, pośród ludzi występuje on ze swoim motywem rycerskim, niejako do fizycznej jego osoby przywiązanym:



Motyw ten pojawia się po raz pierwszy w opowiadaniu Elzy o jej proroczym śnie.

Cała muzyka w »Lohengrinie« jest kongenjalnem przystosowaniem dźwięku do sytuacji dramatycznej, na-

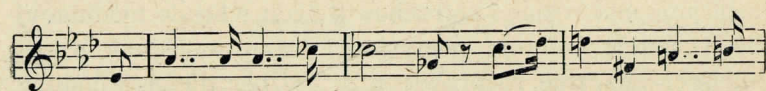
stroju na scenie i stanów psychicznych działających osób. Jest ona zawsze pełna najintensywniejszego wyrazu uczuciowego i niezmiernie plastyczna. Oto slaniająca się w żalobie i pod ciężarem niesprawiedliwego oskarżenia Elzę wprowadza motyw, któremu barwę nadaje obój i róg angielski:



Elza wypłakała już wszystkie łzy, teraz ten motyw płacze za nią i za jej bezbronność.

Ale przed okiem jej duszy staje jeszcze we mgle marzenia senna zjawia rycerza-wybawiciela. Ilustruje to w uroczy sposób orkiestra, której następna fraza przechodzi od cierpięliwego *es-moll* do pełnego nadziei *A-dur*. W dalszym ciągu opowiadania Elzy uderzają kilkakrotne modulacje za pomocą enharmonicznych zmian akordów, które frazę melodii odchylają daleko od początkowej toniki, aby na końcu wprowadzić ją z powrotem do pierwotnej funkcji tonalnej. Chociaż pisząc te miejsca ulegał Wagner czystej inspiracji muzycznej i potrzebował tych właśnie modulacji dla wysnucia świetnie pomyślanej frazy, to jednak w późniejszej znacznie rozprawie p. t.: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama« (Ges. Schr. X. 191) starał się bardzo sumienną analizą usprawiedliwić te postępy harmonji przejściami scenicznymi. Wiele dłuższych ustępów »Lohengrina« opiera się na podstawach tonalnych, są jednak liczne w nim przykłady nadzwyczajnej pomysłowości Wagnera na polu modulacji i harmonji. »Lohengrin« przedstawia pod tym względem klasyczne umiarkowanie, podczas kiedy gorączkowy niepokój modulacyjny Trystana i Parsifala będzie oznaczał początek nowej epoki harmonji, mianowicie epokę emancypowania muzyki od więzów tonalności diatonicznej.

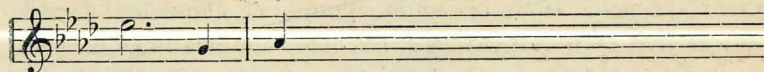
Miejsce modulacyjne opowiadania Elzy wkłada na nas obowiązek szczegółowej analizy harmonicznego. Zaczyna się ta fraza od toniki *As-dur* i w drugiej połowie pierwszego taktu przechodzi do harmonji *fes-dur*. Na oko jest to ogromny przeskok, w istocie jednak harmonja funkcyjna łatwo tłumaczy ten krok harmoniczny jako przejście od toniki do harmonji akordu równoległego do małej subdominanty tonacji. W drugim takcie mamy harmonję *ces-dur*, która pomimo pozornego oddalenia od stopnia wyjścia ma z nim jeszcze łączność tonalną wskutek dominantowego związku z akordem poprzednim. Tu dopiero następuje enharmoniczna zamiana *ces* w *h* z jednoczesną zmianą rodzaju durowego na mollowy. Od osiągnięcia tego w ten sposób *h-moll* przechodzi zaraz harmonja do równoległej tonacji *D-dur*, potem zmienia się raz jeszcze rodzaj, *d-moll* prowadzi do *F-dur*, to zaś staje się t. zw. wstawioną dominantą dla równoległej subdominanty w *As-dur* i plagalnym zakończeniem zostaje osiągnięta dawna tonika. Cały ten skomplikowany na pozór proceder znika w tym pomysle, uderzającym bezpośredniością i płynnością melodji:



I słodkiem gło-su brzmieniem po - cie-chę u - miał



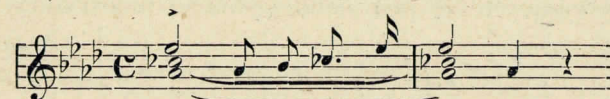
nieść: On bę-dzie mem zba - wieniem, mo-ją o-



bro - ni cześć...

Na każdym miejscu partytury »Lohengrina« natrafiamy na prawdziwie genialne przykłady inwencji Wa-

gnera. Umysł kompozytora ogarniał z nieporównaną przenikliwością wszystkie czynniki tego syntetycznego wrażenia, jakie stwarza dramat, śpiew i udział orkiestry. Z mistrzowską prostotą i niesłychaną dosadnością wyrazu i barwy oddał Wagner decydujący moment całej opery: przykazanie Lohengrina, zwrócone do Elzy. Tragiczna groza technie z tego motywu:



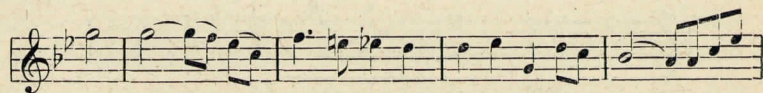
Nie śmiesz mnie py-tać ni - gdy.

Brzmi z niego złowroga wróżba, że przykazanie to zostanie złamane.

Dążenie do prawdy w muzycznym odmalowaniu każdej sytuacji nie zasłoniło Wagnerowi absolutnych praw piękna muzycznego, jakie wynikały z ducha i form muzyki klasycznej. Muzyka »Lohengrina« zachowała wszystkie normy poezji dźwięków dawniejszych mistrzów, przejęła podział ich zdań muzycznych i eurytmję na długich przestrzeniach. »Lohengrin« jest arcydziełem eurytmji posuniętej aż do tego stopnia, że z wyjątkiem sceny modlitwy w pierwszym akcie wszystkie ustępy monumentalnego dzieła są utrzymane w takcie parzystym. Niemniej jednak różnice tempa i ogromne bogactwo akcentów, jak wreszcie niezmierna wprost różnorodność brzmień w wokalnych zespołach i barwach orkiestralnych, nie dopuszcza do wytworzenia się wrażenia jakiegś monotoni rytmicznej.

Oddalał się wprowadzić Wagner coraz bardziej od skostniałych form operowych, niemniej jednak wszystkie środki, jakich używano dotychczas w ramach opery doprowadził w »Lohengrinie« do szczytu napięcia. »Lohengrin« stał się przybytkiem wspaniałych efektów polichóralnych, — przypominających kunszt starych kompozytorów weneckich w motetach wielochórowych.

Z rozśpiewanych mas dobył Wagner rzeczy nieznanych przed nim. Nie lękał się rozniecić w chórach, zwłaszcza na końcu pierwszego aktu, wspaniałego ognia rytmu i melodji. Jakaż imponującą siłę woli muzycznej zdradza finał pierwszego aktu, kiedy zebrane na scenie masy rozśpiewają się w radosnym hymnie triumfu Lohengrina, przejmując jego motyw rycerski i tę melodję, którą poddała im Elza, w wrywającym się pod niebo wybuchu uniesienia:



O gdy - bym pie-śni znała two-jej go-dne chwa - ly

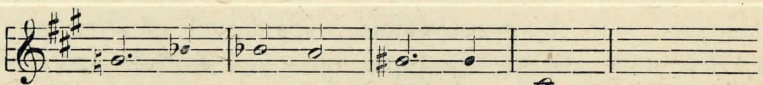
Wstęp orkiestralny do drugiego aktu maluje nastrój ponurej sceny Telramunda i Ortrudy. Głęboka przepaść dzieli tę muzykę od niebiańskich tematów Graala, od słonecznych blasków finału pierwszego aktu. Ciemno i zimno robi się w duszy, kiedy zabrzmiał po dwutaktowym tremolandzie kotłów smutna fraza wiolonczel o nadmiernych interwałach:



Na harmonjach dyssonansowych w znacznej mierze, przede wszystkim zaś na podstawie akordu zmniejszonej septymy, opiera się cała ta długa scena zemsty i zdrady, pełna demonicznej grozy i kończąca się majestatycznie unisonowym dwójśpiewem Telramunda i Ortrudy:



Niech zem - sty dzie - lo nas je - dno - czy, nie-



dłu - go po - trwa spo - kój wasz ...

Jednym z najbardziej oczywistych dowodów genialności muzyki Wagnera jest melodyjność pomysłów. Wagner należał do epoki, w której śpiewność frazy w głosie przewodnim i śpiewność głosów wtóru była naczelnym postulatem estetyki. Pod tym względem inwencja jego stworzyła niezmiernie bogactwo zachwycających przykładów, łatwych w intonacji i idealnie zaokrąglonych, chociaż wychodzących z ducha o tyle rozmaitszej harmonji od tej, na jakiej opierała się włoska melodyka wokalna i instrumentalna. Przede wszystkim zaś melodie Wagnera mają nieporównany czar poetycki i znamię genialnej indywidualności, tak samo jak śpiewność muzyki Chopina. Tylko uparte i leniwe umysły mogły i mogą zarzucać dziełom Wagnera brak śpiewności, lub brak polotu niewątpliwym melodom. Z reguły wiążą się one łańcuchem najprostszych, czystych interwałów, kiedy zaś Wagner używał śmielszych przeskoków od jednego do drugiego stopnia melodji, tam budowa jej przystosowywała się do takiego interwału w nadzwyczajnie logiczny sposób. Dla przykładu należy tu przytoczyć kilka najbardziej charakterystycznych melodji dalszej części Lohengrina.

Fraza z duetu Elzy i Ortrudy w śpiewie i orkiestrze:



Melodja orkiestralna w czasie pochodu weselnego do katedry:



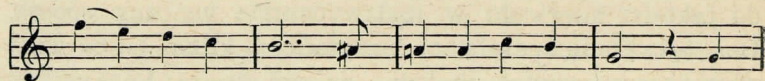
Drugi temat tego ustępu ma takie same cechy tonalne, przyczem całe motywy są figuralnem rozwinięciem trój-dźwięków:



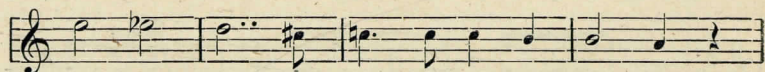
Klasycznym zaś przykładem melodyjnego genjuszu Wagnera w »Lohengrinie« jest cały duet Lohengrina i Elzy w trzecim akcie z następującymi frazami mistrzowsko prowadzonej kantyleny:



Słod-kich czyż ze mną tych nie wchłaniasz wo - ni?



O, jak - że bło - go pieczęcią zmy - sły mi! Ta -



jem - na pie - śnią wszechświat ca - ły dzwo - ni,



Barw u - roczych tę - cza zda - - la ku nam lśni.

Tak w tym duecie jak w wielkim opowiadaniu Lohengrina przetapiał Wagner każde uczucie swoich bohaterów w jakąś skończenie doskonałą melodię, której stopień napięcia emocjonalnego genialnie podnosił lub miarkował. Typy melodyj Wagnera, w których duch czasu epoki miał

swój wyraz nieporównanie wierny, przejęły się w całej muzyce europejskiej od Uralu po Pireneje, od Tamizy po Etnę. Oto znów jedna z tych melodyj z duetu z trzeciego aktu, którą w różnych modyfikacjach z łatwością odnajdujemy rozsianą w dziesiątkach dzieł późniejszych od »Lohengrina«, dającego im początek i wzory wyrazu muzycznego:



W ra - mio - na pojdź ty czy - sta dro - ga...

Nie spełnilibyśmy w całości zadania omówienia muzyki w »Lohengrinie«, gdybyśmy pominęli kilka jeszcze szczegółów. Należy do nich n.p.: rzadko dotykana kwestja stosunku jej do ludowej muzyki niemieckiej. Chór weselny na początku trzeciego aktu jest utworem odpowiadającym duchowi tej muzyki, ale duch jej niema w sobie tych czynników istotnie ludowej twórczości artystycznej, jakie cechują szczególnie narody słowiańskie, u których sztuka ludowa uchroniła się jeszcze od wpływów szkół artystycznych i zawodowych artystów. Kwestji instrumentacji »Lohengrina« nie sposób traktować szczegółowo w rozprawie o tak ogólnym charakterze jak ta. Zaznaczyć przynajmniej należy, że Wagner pierwszy wpadł na pomysł dzielenia chóru skrzypiec nie tylko na dwie grupy, pierwszych i drugich, ale na szereg mniejszych jednostek wedle poszczególnych pulpitów, skutkiem czego mógł w przygrywce osiągnąć nieporównaną z niczem wcześniejszem barwę najwyższych dźwięków orkiestry i niesłychaną jej intensywność. Pod względem stapiania dźwięków w cudowne aliaże, najsztubtelniejszego zlewania

barw lub jaskrawego kontrastowania stanowi partytura »Lohengrina«, tak samo jak każda następna partytura Wagnera, epokową datę w historii sztuki instrumentowania. Wagner dotarł genialnym swoim umysłem aż do dna duszy każdego instrumentu i czy to operując niemi osobno, czy w niewyczerpanych kombinacjach, stwarzał z całej orkiestry cudownie posłuszny sobie aparat do wzmocnienia i pogłębienia wyrazu artystycznego swoich dzieł. Najbardziej świetnym, roziskrzonym, roześmianym i radosnym, hucznym i ognistym jest wstęp do trzeciego aktu, ilustracja uczty weselnej Lohengrina i Elzy.

Praca nad partyturą »Lohengrina« zajęła Wagnerowi zaledwie kilka miesięcy czasu w r. 1847 i 1848. Kompozytor starał się w intendancji teatrów królewskich w Dreźnie o wprowadzenie nowego dzieła na scenę w sezonie jesienno-wiosennym tego roku. Odpowiednie do wykonania siły śpiewackie były na miejscu. Zamówiono dekoracje do opery, kiedy nagle zarząd teatrów zwrócił Wagnerowi partyturę dzieła, nie uzasadniając niczem tego upokarzającego dla genialnego kompozytora wyroku. Stało się to w czasie wielkiego, trwałego powodzenia »Rienzi'ego« i »Tannhäusera«; obie opery należały do stale atrakcyjnych dzieł repertuaru drezdeńskiego. »Lohengrin« wróżył takie same powodzenie. Nie długo po tej odmowie w sprawie »Lohengrina« nastąpiło także postanowienie intendancji usunięcia z repertuaru tamtych dwóch oper Wagnera. Nie artystyczne przyczyny złożyły się na to, że na dany z góry, t. zn. ze strony kamaryli dworskiej znak, zastosowano represje wobec Wagnera. Powodem były społeczne i polityczne, religijne i filozoficzne poglądy kompozytora i odpowiednie do nich wystąpienia na arenie publicznej dyrygenta opery królewskiej, Ryszarda Wagnera.

Pogląd Wagnera na świat był mieszaniną najróżniejszych zapatrywań, częstokroć najzupełniej sprzecznych z sobą. Brak było w nim wszelkiego systemu, a najlepszym

określeniem tego stanu są słowa Wagnera, pisane w r. 1856: »jestem morzem sprzeczności«. — Pomiedzy zupełnym optymizmem i ponurym pesymizmem rozpięte poglądy dają nam poznać pstrą mozaikę duszy Wagnera. — Do roku 1849 mniej więcej był Wagner jako filozof dyletan-tem tylko. »Teizm mieszczański, z dualistycznym podziałem nieba i ziemi, w górze Bóg, najwyższa doskonałość, źródło wszelkiego bytu, z którego wychodzi sztuka; tu na dole pasowanie się niedoskonałego świata i dążenie do eudemonistycznego celu: złączenia bytu ziemskiego z niebieskim«, tak określa ówczesną filozofję Wagnera H. Ding-er. Ten pogląd na świat zmienia się pod wpływem pism Ludwika Feuerbacha w r. 1849 w zupełnie ateistyczny, zaprzeczający wszelkiemu transcendentalizmowi, szczególnie zaś wedle chrześcijańskich pojęć.

Wiarę w pozagrobowe życie złamało w Wagnerze pismo Feuerbacha: »*Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*«. Filozofowi »religji bez religji« dedykował Wagner pierwsze wydanie swojej rozprawy p. t.: »*Das Kunstwerk der Zukunft*« (1850), zamieszczając na czele książki słowa wdzięczności za pobudzenie umysłu jego do tej pracy, Etyczne poglądy Wagnera streściły się najlepiej w słowach Jezusa, wypowiedzianych we fragmencie dramatycznym p. t.: »Jezus z Nazaretu«: »uwalniam was od grzechu ogłaszając wam wieczne przykazanie ducha; przykazaniem tem jest miłość, a co w miłości czynicie, nigdy nie może być grzesznem«. Naturalnie, że w zwykłych stosunkach stałoby się ono hasłem zupełnej anarchji. Dla Wagnera-materjalisty z epoki »Pierścienia Nibelunga« odnosiło się ono do usprawiedliwienia miłości, niezgodnej z pojęciem moralności u społeczeństwa. Indywidualna wolność jednostki, pragnącej szczęśliwości, dla której Wagner znalazł następujące przykazanie: »Kto nie umie się radować, tego zabijcie; niegodnym jest życia, dla kogo radość nie stanowi ponęty«, zupełnie wypowiada się —

jego zdaniem — w związku miłosnym kobiety z mężczyzną; małżeństwo, oparte na obustronnej miłości, podyktowane jest najwyższem prawem natury, ale zawarte dla innych celów, najsromotniejszym przeciw niej bluźnierstwem.

Tak, jak etyczne zapatrywania Wagnera wychodzą z prawa natury, tak i społeczne podyktowane są prawem naturalnego rozwoju człowieka i prowadzą do zaprzeczenia własności osobistej. Jednem słowem przedstawia się nam w nich Wagner, jako utopijny socjalista. Przeprowadzić zmianę tak gruntowną można — zdaniem Wagnera — tylko powszechną rewolucją. Wagner wziął więc czynny udział w rewolucji drezdeńskiej; chociaż po latach kilku nazywał wmieszanie się do powstania majowego w Dreźnie »dumme Streiche«, niemniej jednak dał przez to zapatrywaniom swoim wyraz praktyczny, a głosił je także w dziełach artystycznych: w »Jezusie z Nazaretu« i w »Pierścieniu Nibelunga«.

Ciekawem jest połączenie się w Wagnerze dwóch diametralnie różnych poglądów: kosmopolityzmu i narodowego patryjotyzmu. Jako artysta był silnie narodowym, a chociaż poruszał ogólnoludzkie kwestje, nie myślał z nie-mieckości swojej na krok ustąpić. Artykuły Wagnera, pisane w r. 1849 w pismach drezdeńskich, pełne zapалу dla dobra ogólnego, dla prawdy, odznaczają się często demagogicznym tonem; chęć panowania nad ludźmi w jakiegokolwiek formie pchała go w objęcia praktycznej polityki. Na szczęście dla jego genjuszu były to tylko przejściowe ambicje.

Wnet po ukończeniu »Lohengrina« wypracował Wagner »Projekt reorganizacji nadwornego teatru w Dreźnie«, mający na celu podniesienie poziomu artystycznego instytucji i polepszenie bytu pracujących w niej muzyków. Był to pierwszy krok rewolucyjny Wagnera. Teatrem drezdeńskim miał się zająć cały naród (królestwo saskie);

na czele jego miał stanąć wybrany ze sfer artystycznych kierownik. Audjencja w tej sprawie u ministra nie odniosła skutku. Przeciwnie, zaczęto niechętnem okiem spoglądać na królewskiego kapelmistrza, który ośmielił się z planem takim wystąpić. Bardziej ryzykownym krokiem była mowa, wygłoszona we »Vaterlandvereinie« 14-go czerwca 1848 r. Wagner stanął w niej na stanowisku republikańczyka i żądał zmiany ustroju państwowego, żądał abdykacji panującego domu i zupełnej konstytucji; najwyższą egzekutywę miał naród ofiarować ówczesnemu królowi. Rzecz jasna, że w tych czasach i w takich okolicznościach musiało to pociągnąć za sobą złe następstwa. (Przedewszystkiem »Lohengrin«, którego partyturę złożył Wagner w intendaturze teatru, nie uzyskał zatwierdzenia). Polityczne wpływy nie przeszkadzały wszakże dojrzewaniu nowych pomysłów dramatycznych Wagnera, których w lecie i w jesieni tego roku powstało trzy: »Siegfried«, »Friedrich Rothbart« i »Jesus von Nazareth«. Pierwsze dwa zaczął Wagner jeszcze w czasie pracy nad »Lohengrinem«, prócz nich zaś wykończył dwa dłuższe literackie szkice: »Der Nibelungen Mythos, als Entwurf zu einem Drama« i »Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage«.

»Kłamstwo i obluda partji politycznych napelniła mnie wstrętem, który mnie znowu zapędził do zupełnej samotności« pisał potem Wagner. Dokonać się w niej miał decydujący przełom twórczości Wagnera. Z tematów, które w lecie r. 1848 opracował, jedne miały charakter czysto historyczny, drugie ogólnoludzkie. Jakkolwiek postać Fryderyka Barbarossy bardzo mu była drogą, nie mógł oprzeć się czarowi, płynącemu z postaci mitycznego Zygfrйда. Niepewność, czy »Barbarossa« ma być dramatem mówionym, czy muzycznym, oddaliła go od tego przedmiotu. Studium zaś staro-germańskiego eposu »Das Nibelungenlied« wysunęło początkowo przed Wagnerem na

plan pierwszy Zygryda, wspaniałego młodziana, co szedł w świat uczyć się bojaźni. Pomysł Wagnera, zrazu na mniejszą skalę zakresłony, rósł i potężniał, aż z czasem powstała tetralogia p.t.: »Pierścień Nibelunga«. Wracamy jednak do »Jezusa z Nazaretu«.

Podobnie jak »Zygryd« przerastał środki ówczesnej techniki scenicznej, a wskutek stylu poezji wymagał nowych środków muzycznych, (był więc na razie marzeniem ducha Wagnera, i długo czekał na sceniczną realizację), tak »Jezus z Nazaretu« miał w sobie pomieścić wszystko, co rozpiekało serce mistrza. — Wagner chciał w dziele tem przemówić do świata, który go bynajmniej nie zadowalał, lecz niemożność wprowadzenia osoby Chrystusa, jako działającej postaci scenicznej, zmusiła go wkońcu do porzucenia tego planu. Rzecz bardzo znamienita, że właśnie ten fragment dramatyczny z Najświętszą Osobą, jako bohaterem akcji, był dokładnem streszczeniem rewolucyjnych zapatrywań Wagnera. »Jezus z Nazaretu« jest w każdym razie tematem najdelikatniejszej natury; chociaż pozostał fragmentem, to jednak cała akcja wewnętrzna i wszystko to, co nią Wagner zamierzał powiedzieć, zostało dokładnie zarysowane. Ze względu na tę delikatność przedmiotu mówi się o tem dziele Wagnera bardzo mało, lub nic. Sianem wykręcał się autor dziełka p.t.: »R. W. und das Christentum« Pastor Otto-Hartwich, mówiąc, że wprawdzie plan dramatu jest bardzo interesujący, ale Chrystus nie wychodzi w nim poza budystyczne zaprzeczenie świata, i że ogrom przedmiotu — dobrze przez Wagnera ogarniętego — przygniatał autora... Obszerniej zajął się tematem tym Marcel Hébert w książce »Le sentiment religieux dans l'oeuvre de R. W.«, najdokładnej zaś Henri Lichtenberger w znakomitem dziele: »R. W. poète et penseur«. Ideą zasadniczą, poza naczelnem przykazaniem miłości, poprzednio już wymienionem, jest myśl następująca: Chrystus powiada: »daję

człowiekowi napowrót świadomość siebie samego przez to, że Boga poznaje w samym sobie, nie zaś poza sobą; ale Bóg jest prawem miłości, a tak, jako teraz to wiemy i wedle tego postępujemy, jak każde stworzenie tem się kieruje, nie wiedząc o tem, jesteśmy Bogiem samym: albowiem Bóg jest świadomością z siebie«. To widoczne potrącanie o panteizm zostało jednakże w większych pracach o Wagnerze — rzecz szczególna — zupełnie przeoczone. Ideale życiowe, głoszone w »Jezusie z Nazaretu«, mają na celu spokojny byt człowieka, bez zaburzeń, życie w ustroju patryarchalnym; z rodzin takich złożone społeczeństwo nie będzie znało żadnych kataklizmów społecznych, komunizm będzie prawem własności i t. d. A społeczeństwo, na które Jezus patrzy, jest w sromotnym błędzie co do pojęcia zasady społecznej, »którą w ten sposób mniemano zabezpieczyć, że prawo ochraniało posiadanie, nie zaś istotę natury ludzkiej w jej wolności«. Przeciwnie prawu boskiemu grzeszy ludzkość najciężej ustanawianiem własnych praw, które są odwróceniem prawa miłości. »Przyszędem wybawić was od prawa, nauczając was, że wszyscy pochodzicie od Boga i jesteście w nim przez miłość, która jest jedynem prawem«, mówi Jezus. Wszystko więc, co się miało zawrzeć w »Jezusie z Nazaretu«, w którego osobie chciał Wagner przedstawić walkę zupełnie naturalnie myślącego Syna Człowieczego z nieznaną miłości »światem układów«, było hasłem rewolucyjnem wobec społeczeństwa, przesiąkniętego pojęciami monarchiczno-arystokratycznymi, społeczeństwa, głoszącego miłość w katechizmie, ale nieuznającego jej w życiu. Tym utopijno-idealistycznym tezom przeciwstawi Wagner w »Pierścieniu Nibelunga« tragedję bytu, odpowie, czy ideale, które głosił jego »Jezus z Nazaretu«, mogą się kiedykolwiek spełnić. Odpowiedź ta wypadnie negatywnie, pesymistycznie. »Jezus z Nazaretu« jest więc bezpośrednim wyrazem tego stanu poglądów Wagnera, które wytworzyła wigilja

rewolucji, rok 1848. W rozwoju Wagnera jako myśliciela i artysty przedstawia fragment ten ważny czynnik.

Udział osobisty Wagnera w rewolucji majowej w Dreźnie przypisać należy przede wszystkim wpływowi Augusta Röckla, najzaufanego przyjaciela Wagnera w tych czasach. Röckel, sam kompozytor dramatyczny, dyrektor muzyki przy teatrze drezdeńskim, przygłuszył swoje ambicje artystyczne po usłyszeniu dzieł Wagnera, z tem większym więc zapalem oddał się polityce, został deputowanym do drugiej izby saskiej i przez kilka miesięcy przed wybuchem rewolucji wydawał bardzo czerwone pismo p. t.: »Die Volksblätter«. Wagner zamieścił w niem dwa płomienne artykuły. Tymczasem nadeszły pierwsze dni maja r. 1849. Rewolucja wybuchła; król, chociaż mu nic nie groziło, umknął z ministrami, zaczęła wrzeć walka uliczna. Dla obrony dynastji wkroczyło do miasta wojsko pruskie. Wagner rozdawał między żołnierzy saskich proklamacje, by nie łączyli się z pruskiemi oddziałami przeciw obywatelstwu, pomagał wznosić barykady, czuwał całemi nocami na wieży kościoła św. Krzyża, gdzie miał punkt obserwacyjny. Po kilku dniach stłumiono powstanie. Wagner musiał ratować się ucieczką; rozpisano za nim listy gończe. Röckel i Bakunin zostali skazani na śmierć; ulaskawiono ich, przesiedzieli jednak 13 lat w więzieniu, zanim ich uwolniono.

I nagle mógł sobie Wagner powiedzieć: »czuję się po raz pierwszy w życiu zupełnie wolny, szczęśliwy, i zadowolony, chociaż nie wiem, gdzie mam ukryć się w najbliższych dniach, aby móżd oddechać powietrzem niebieskiem«.

IV

Na wygnaniu: Weimar, Paryż, Szwajcaria, Wenecja, Wiedeń.

**Pisma estetyczne. Pierścień Nibelunga. Trystan i Izolda.
1849—1864.**

Wolność, której poczucie tak cieszyło Wagnera, nie była do pozazdrosczenia. Bez większego zapasu pieniędzy, bez stałych dochodów, zdany jedynie na skromne dopływy honorarjów od nakładców i teatrów, wystawiających jego opery, szedł Wagner w świat na ciężką walkę z przeciwnym losem. Wymagań swoich zmienić nie mógł, dlatego lata całe, które miał na wygnaniu spędzić, miały być pasmem niezadowolenia z życia, chociaż to, z czem spieszyli mu w pomocy przyjaciele, mogło wystarczyć pięciu Beethovenom, a dwudziestu Mozartom... Nie będziemy, co prawda, dzielili smutku i rozpacz y tych entuzjastów wagnerowskich, którzy plakali nad każdym w listach Wagnera napisanem słowem »Noth«, a sami mogli żyć wygodnie z procentów od sum, wydawanych w tych czasach przez niego. Wiedząc, co daje ludzkości, wiele też od niej Wagner wymagał; czuł się pokrzywdzonym, patrząc na przepych życia pierwszego lepszego bankiera lub arystokraty. Do twórczości potrzebował wymarzonych wygod, komfortu. Pod tym względem miał mieć w życiu częste przykre nieporozumienia z ludzkością, to znaczy przede wszystkim ze swoimi dostawcami.

Pierwszą przystanią, do której Wagner zawinął, był dom Franciszka Liszta w Weimarze. Tytan pomiędzy pianistami zaprzestał swoich — jak mówił — jarmarczno-triumfalnych podróży po Europie i osiadł jako królewski kapelmistrz w mieście Goethego. — Działalność Liszta była w każdym kierunku epokowa, szczególnie zaś w zakresie muzyki orkiestralnej. Zapoznawszy się z dziełami Wagnera, stał się Liszt pierwszym jego sztuki apostołem. W roku 1849 wystawił w Weimarze »Tannhäusera«, w r. 1851, po raz pierwszy wogóle, »Lohengrina«. Do czasu rewolucji stosunek pomiędzy Wagnerem i Lisztem nie był bliski. Wagner od samego początku przyjaźni był stroną proszącą, Liszt zawsze wspaniałomyślnie pomagał. Genjalne dzieło Wagnera, »Tannhäuser«, zjednało mu najzupełniej serce wspaniałego artysty. Nie mógł jednak Wagner długo zabawić w Weimarze; w ślad za nim szły już listy gończe. Zaledwie kilka dni tu spędził. W czasie ich zacieśniły się węzły między nim a Lisztem. Wysłany za Wagnerem z Drezna rozkaz aresztowania, zmusił go do przekroczenia granicy Szwajcarii. Krótki pobyt w Zurychu dobrane na niego wpłynął, ale na razie nie było wskazaniem na stałe tam zamieszkać. Podążył więc do Paryża, »na którego wspomnienie dziwnie się niepokoi i tak mu ciężko wybrać się tam, jakby miał matkę własną sprzedać«. Liszt, przekonany, że powodzenie oper Wagnera w Paryżu otworzy oczy całym Niemcom, starał się nakłonić Wagnera do zamieszkania tam i przygotował mu nawet grunt entuzjastycznym artykułem o »Tannhäuserze« w »Journal des Débats«. Ale »rozwinąć terroryzm muzyczny« nad Sekwaną, prowadzić walkę z Meyerbeerem, znaczyło wyczerpać się zupełnie. Nie dłużej nad parę tygodni bawił więc Wagner w Paryżu i powrócił do Zurychu. »Ostatnie wypadki, które przeżyłem, wprowadziły mnie na drogę, na której muszę dokonać najważniejszych i najznaczących rzeczy, możliwych do osiągnięcia dla mojej natury.

Jeszcze przed czterema tygodniami nie miałem wyobrażenia o tem, co teraz uważam za najwyższe moje zadanie«. I wierny zasadzie, wygłoszonej w jednym liście do przyjaciela Uhliga: »zadaniem mojem jest robić rewolucję, gdziekolwiek się znajduję«, natychmiast po zamieszkaniu w Zurychu, w ciągu kilkunastu dni, — napisał rozprawę: »Sztuka i Rewolucja«. Z pismem tem zaczął się szereg prac literackich estetyczno-muzycznych Wagnera, po napisaniu których musiał się kompozytor jeszcze raz poddać »żelaznej konieczności przyczyn zewnętrznych« i zabrać się do utworzenia opery we francuskim smaku, w pięciu aktach, z baletem w drugiej odsłonie. »Z nieopisanym trudem zmuszał się do pisania« nierymowanego (na razie) libretta p. t.: »Wieland der Schmidt«. Bogatszy w pomysły, niż w siły do ich urzeczywistnienia — jak mówił o sobie — usymbolizował Wagner w postaci Wielanda kulawego Hefajsta i skrzydatego Dedala i na akcji jego chciał wykazać rozwój artysty, który przez cierpienie dochodzi do coraz to wyższych celów sztuki. Dla króla Neidinga kuje Wieland miecze; czaruje go na dworze córka króla, Batyllda. Ale wspomnienie młodzieńczej miłości ku Schwanhildzie zapala go do bujania w sferach powietrznych, sporządza więc skrzydła i leci z nią razem. W znanem szeroko dziele p. t.: »Dramat R. Wagnera« uznaje H. St. Chamberlain »Wielanda« za jeden z najwspanialszych dramatów Wagnera, twierdzenia tego jednak, sprzecznego z innemi, niczem nie popiera. Sam twórca nie miał do projektu tego przekonania i, chociaż starał się o przetłumaczenie szkicu na język francuski (za radą Liszta i innych), w głębi duszy wołał, że nie utworzył do niego muzyki. Wiele momentów zostało później powtórzonych i po odpowiednich zmianach zdołał nimi Wagner wywołać silniejsze wrażenia dramatyczne. Tajemna władza pierścienia, przynosząca miłość i zwycięstwo nad przeciwnikiem, przypomni się wyraźnie w »Pierścieniu Nibelunga«; niemniej i sam Wie-

land ma niejedną cechę wspólną z Zygfydem. Nie chcąc zadawać sobie ponownego gwałtu, ofiarował Wagner pomysł Lisztowi i nawet przyrzekał wykończyć libretto, aby on operę tę utworzył.

Jakie cele miał na oku Wagner, że, przerwawszy na przeciąg przeszło pięciu lat komponowanie, napisał kilka rozpraw teoretycznych? Wrażliwa jego natura czuła się najbardziej podrażnioną niezrozumieniem, z jakim spotykały się jego dzieła. Chciał więc przyjść im z pomocą w ten sposób, że cele, jakie miał jako kompozytor i poeta dramatyczny, przedstawił w formie ogólnie przystępnych prac literackich. Wszystkie więc rozprawy z tego okresu, jak: *Kunst u. Revolution*, *Kunst u. Klima*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper u. Drama*, *Das Jugendthum in der Musik*, wreszcie »Eine Mittheilung an meine Freunde« są niejako komentarzami do jego dramatów muzycznych w najszerszym znaczeniu, wyłuszczeniem wszystkich jego idei artystycznych. Pisma Wagnera, razem wzięte, mają niewątpliwie wspólny błąd rozwlekłości, »żadne z nich, z wyjątkiem ostatniego ustępu »Opery i dramatu«, nie należy do najlepszych produktów literackich Wagnera, a niektóre tak są suche, trudne do zrozumienia i nieinteresujące, że jedynie hiperentuzjastyczny wielbiciel Wagnera zdoła przeczytać je od początku do końca« — pisze H. Finck (*Wagner and his works* I. 273), w czym ma niemało słuszności. W każdym razie jednak są pisma te interesujące ze względu na nowość i ścisłość poglądów, które przynosiły, ze względu na autorytet osoby, która je pisała i autorytet ten silnie na nich wycisnęła. Znaczenie pism Wagnera określił w r. 1876 Fr. Nietzsche w studjum p. t.: »Richard Wagner in Bayreuth« słowami: »Wagner jako literat przedstawia przymus dzielnego człowieka, któremu zmiażdżono prawą rękę, więc musi walczyć lewą; jest zawsze cierpiącym, kiedy pisze, bo został przez konieczność, nie dającą się przez pewien czas usu-

nać, pozbawiony prawdziwego sposobu wypowiedzenia się w postaci jaśniejącego i zwycięskiego przykładu, Jego pisma nie mają w sobie nic dogmatycznego, surowego; dogmat tkwi w dziełach. Są to usiłowania ujęcia instynktu, który go do dzieł jego popchnął, a równocześnie usiłowania spojrzenia sobie samemu w oczy; skoro mu się udało zmienić instynkt w poznanie, spodziewa się, że w duszy czytelnika odbędzie się odwrotny proces: w tem przekonaniu pisze... Pisma te niepokoją... Zdaje się, jak gdyby Wagner mówił przed wrogami, wszystkie one bowiem utrzymane są w stylu rozmowy, nie w stylu pisarskim. W delikatności i bezowocności ich stopnia kultury są one zgola nieludowemi... Z tonu pism Wagnera, który odczuwa w nich Nietzsche, widać, że były one środkiem obronnym, do jakiego nawet Mozart miał zamiar uciec się w r. 1782, w książeczce p. t.: »Musikalische Kritik«. Nasuwa się przemocą porównanie »Wagnera z Leonardem da Vinci, który, zostawiwszy na sztalugach niewykończone obrazy, zagłębiał się w studjum geometrii i anatomji, by zasmucić Izabellę d'Este i innych wielbicieli, że nowy Apelles stracony został dla sztuki. Leonardo widział trudności tam, gdzie się ich inni nie dopatrywali, dlatego napisał »Trattato della Pittura«. (Chamberlain: »R. W. Textausgabe, 138«).

Wagner nie żądał, aby go uważano za myśliciela, konsekwentnego w każdej przesłance, pisał też sam: »Jestem we wszystkim, co robię i myślę, jedynie i tylko artystą«.

Jak z Wagnera rewolucjonisty-republikanina, którym był około r. 1850, stał się do r. 1864 lojalny monarchista, tak z optymistyczno-ateistycznego wpływu Feuerbacha otrzymał się Wagner zupełnie w r. 1854, w którym przewodnią gwiazdą jego życia stała się filozofja Artura Schopenhauera. Dziwną jednak bardzo jest rzeczą, że Feuerbachowi ulegał Wagner zrazu *in bona fide*, czując intuicyjnie pociąg do jego poglądów, bo zasadnicze pisma

tego filozofa poznał dokładnie dopiero po napisaniu prac, zbliżających się ideowo do Feuerbacha. Tak samo wcześniej stał się Wagner pesymistą, zanim jeszcze przeczytał »Die Welt als Wille und Vorstellung«.

Czy dla rozwoju sztuki mogą mieć wszystkie traktaty filozoficzno-estetyczne Wagnera wielkie znaczenie, można w to wątpić. Wystarczy wspomnieć kilka szczerych zdań Fr. Liszta, napisanych na wiadomość otrzymania »Opery i dramatu«: »Bardzo cieszę się na twoją nową książkę: może mi się uda przy tej sposobności lepiej zrozumieć twoje zamiary, co mi się nie udało zupełnie przy czytaniu »Sztuki i rewolucji« — przyrządź do tego jakiś sos francuski«. Że Liszt dorósł do zrozumienia podobnych dzieł, nikt tego nie kwestjonuje. Niezrozumiałemi dla Liszta były pomysły Wagnera, Liszt bowiem — zdaniem H. Fincka — nie mógł przypuścić, aby cała rewolucja polityczna, społeczna i artystyczna, do której parł Wagner wszystkimi siłami, miała na celu jedynie »doskonale wykonywanie i powszechne uznanie jego dramatów muzycznych«; w takim razie jedynie niesłuchanie wybujały egoizm artystyczny byłby genezą jego pism teoretycznych. — Wagner głosi w »Sztuce i rewolucji« powrót do hellenizmu w życiu i sztuce: »chrześcijaństwo usprawiedliwia czczą, nędzną egzystencję człowieka na ziemi z cudownej miłości Boga, który człowieka nie stworzył dla życia radosnego, pewnego siebie — jak piękni Hellenowie błędnie myśleli — ale zamknął go tu we wstrętnym więzieniu, aby mu w nagrodę za tę pogardę dla samego siebie zgotować po śmierci nieskończony byt w najwygodniejszej i najbezpieczniejszej wspaniałości«. To jest powodem, że »człowiek, zamiast starać się o polepszenie bytu na ziemi, staje w nieprzyjaznym stosunku do natury. Tymczasem ludzkość mimo chrześcijaństwa kroczy po drodze, wyznaczonej jej przez warunki bytu, więc całe chrześcijaństwo to jedna wielka obłuda«... »Grek mógł

z zadowolenia, jakie człowiek w sobie samym znajdował, stworzyć sztukę; chrześcijanin służył Bogu w zaprzeczeniu wszystkich swoich śmiałych aspiracji. Sztuka chrześcijańska zrodziła się dopiero w czasach, kiedy płomień wiary w Kościele wygasł, kiedy się Kościół zmienił w jawny despotyzm światowy«... W Grecji była sztuka własnością ogółu, przystępną dla każdego; 30.000 słuchaczy gromadziło się, celem słuchania tragedji, artysta nie potrzebował kupczyć produktami swego ducha. Dziś sztuka jest przedmiotem zbytkownym, zawładnął nią handel, sztuka musi się poniżać do zabawiania ludzi goniących ciągle za zyskiem, zmęczonych tą pracą. Wyzwolenie sztuki z niewoli nastąpić może jedynie przy zupełnem zrównaniu socjalnem ludzkości, której przecie sam Chrystus powiedział: »nie starajcie się, co zaś będziecie jedli i pili, ani, w co się ubierzecie, albowiem dał wam to wasz Ojciec niebieski«. Grek nie potrzebował być rewolucjonistą, aby mieć piękno życia i sztuki, przeciwnie, musiał być w tym kierunku konserwatystą. Dziś jednak bez rewolucji nie dojdziemy do takiego stanu. Utopję, utopję, — woła Wagner ku końcowi swych uwag, — powiedzą ludzie, którzy żyją, cierpią, kłamią i grzeszą, w złudzeniu, że ideały są nieziszczalne. Ale jeśli historia zna jakąś utopję, to jest nią przedewszystkiem chrześcijaństwo. W świecie nowoczesnym, który z całą namaszczoną powagą uważa chrześcijaństwo za swoją podstawę, jest zamiast dążenia do ideałów, głoszonych przez Chrystusa, buta, obłuda, wyzysk, rabunek i egoistyczna pogarda dla cierpiącego bliźniego. Artysta stał się pożałowania godnym robotnikiem, zarówno malarz, jak rzeźbiarz, poeta i muzyk. Dziś drogi ich są rozbieżne; ludzkość nie ma sztuki, któraby przemówiła do niej z elementarną mocą. Dopiero, kiedy wszystkie czynniki sztuki złożą się na jedno dzieło, powstanie artystyczne dzieło przyszłości, a będzie niem dramat muzyczny«. W czasie, kiedy Wagner pisał tę

rozprawę, duch jego gorączkowo już pracował nad »Pierścieniem Nibelunga«. Miał on być tem najwspanialszym dziełem umysłu ludzkiego, na które ludzkość od epoki tragedji greckiej czekała z upragnieniem.

Ideale chrystjanizmu i hellenizmu mogą się połączyć; kończy więc Wagner traktat swój słowami: »Pozwólcie nam wznieść ołtarz przyszłości, zarówno w życiu, jak w żywej sztuce, dwom najwspanialszym nauczycielom ludzkości: Jezusowi, który za ludzkość cierpiał i Apollinowi, który ją podniósł do jej radosnej godności!«

Kompromis ten nie wynika zupełnie jasno z całej osnowy rozprawy. Przypomina on żywo Leonarda da Vinci, który zbawienie dla życia na ziemi widział w połączonym kulcie Chrystusa i Dyonizosa. Ale tak, jak pragnienie tego anielskiego człowieka, który życie całe roił o sporządzeniu skrzydeł dla ludzi, zjednać mu miało straszny dla uszu chrześcijanina przydomek Antychrysta, tak Wagner, wobec pozornego ładu, panującego wśród społeczeństwa, był burzycielem, rewolucjonistą.

Dalszym kamieniem przydrożnym w tej jego »uciążliwej wycieczce w krainę spekulacyjnej teorji«, pismem, w którym zamierzał wypowiedzieć się zupełnie, była rozprawa p. t.: »Das Kunstwerk der Zukunft«. Już w samym tytule ofiarowanej Feuerbachowi pracy widać wpływ filozofa tego na Wagnera; i on pisał »Podstawy filozofji przyszłości« (1843), brat zaś Ludwika — Fryderyk Feuerbach, wydał »Religję przyszłości« i »Kościoł przyszłości«. »Każdy z rodzajów sztuki z osobna ma być użyty jako środek, zniszczony jako rodzaj dla siebie, w celu otrzymania wspólnego wyniku, mianowicie bezwzględnego, bezpośredniego przedstawienia pełnej natury ludzkiej; — nie będzie to dzieło jednostki, ale wspólny czyn ludzi przyszłości«. Wagner, nie negując istnienia każdego rodzaju sztuki dla siebie, jest przekonany, że

szczytem malarstwa są dekoracje teatralne, że życie sceniczne wyższem jest od rzeźby, w której niema ruchu, że najwyższem zadaniem poety może być jedynie dramat i że muzyk najgłębsze struny natchnienia tylko w dramatycznej muzyce może do dźwięku pobudzić. Fanatyzm, z jakim Wagner patrzył na sztukę swoją i na zadanie swego życia, przysłał mu wzrok na piękno i prawdę, poza nią się znajdujące. Nie oceniał też Wagner dokładnie efektu takiego skojarzenia się sztuk, w którym nie można było osiągnąć absolutnej czystości stylu i jednolitości, a nieustannie musiało trwać pewnego rodzaju wewnętrzne pasowanie się trzech czynników, składających się na całość »dzieła sztuki przyszłości«. W danym momencie, choćbyśmy z trwania jego nie zdawali sobie ścisłego wyobrażenia, uwagę naszą pochłania tylko jeden z tych czynników (dramat, dekoracja, muzyka), który do pobudzenia naszej wrażliwości, ma najsilniejsze warunki, nigdy jednak nie mogą wszystkie trzy w równej mierze na nią oddziaływać. W każdym razie suma wrażeń uświadomionych i nieuświadomionych daje potęgę wyrazu dramatycznego i o ten wypadkowy wyraz właśnie chodziło Wagnerowi. Inaczej bowiem wygląda ideał wagnerowski, obserwowany przez mikroskop psychologa, inaczej, kiedy w całym majestacie swej trój-jedności do nas przemówi. Sztuka, zdaniem Wagnera, wtedy dopiero spełnia swoje zadanie, jeśli ma dostęp tak do zewnętrznego, jak do wewnętrznego człowieka; wszystko, co drogą wzroku dostaje się do naszej świadomości, jest zewnętrznem, — wewnętrznem zaś to, co drogą słuchu przyjmujemy na własność. Jedynie więc dramat muzyczny kojarzy w sobie te czynniki.

Po skończeniu »Kunstwerk der Zukunft« nie miał Wagner zamiaru więcej w tym kierunku pracować. Ale już w trzy tygodnie później pisze z »fanatyczną pilnością« największą i najważniejszą swoją rozprawę estetyczno-

muzyczną p. t.: »Opera i dramat«. W poprzednich rozprawach zajmował się Wagner raczej stosunkiem sztuki do życia, omawiał warunki, jakimi rozporządza sztuka w obecnych czasach, nie podał wszakże samej teorii sztuki, którą uważał za ideal. »Opera i dramat« natomiast jest szczegółową teorią analityczną dramatu muzycznego, jest jego filozofją, jak mówi Chamberlain. Nawet ci, którzy, jak H. Finck, z chłodnym krytycyzmem patrzą na Wagnera-literata, przyznają, że »Opera i dramat« należy do najważniejszych i najbardziej interesujących rozpraw, jakie w zakresie historii, krytyki i estetyki muzyki kiedykolwiek się pojawiły. Genjalny autor pisał w jednym liście do Uhliga o znaczeniu poszczególnych rozdziałów tej swojej pracy, że »pierwszy jest najkrótszy i najlżejszy, ale może najbardziej zajmujący; drugi idzie głębiej, a trzeci — jest kawalkiem pracy, który idzie aż na samo dno«. Wagner wychodzi z założenia, którem jest stwierdzenie błędnego rozumienia zadania muzyki i dramatu w operze; błąd ten polegał na tem, że »środek wyrazu (muzykę) zrobiono celem, cel zaś wyrazu (dramat) środkiem«. Nie łatwiejszego, jak udowodnić, że mylne to pojęcie opery było podstawą, na której wyrosła sztuka dramatyczna Włoch, Francji i Niemiec. W pierwszej więc części rozprawy zajmuje się Wagner historją opery, jej ewolucją. Nie jest to naturalnie praca przedmiotowo rzecz traktującego historyka (Wagner nie miał wyobrażenia, jak wyglądała opera florencka z r. 1600, której twórcy kierowali się zasadami, bardzo podobnymi do teorii Wagnera), ale zbiór niezmiernie silnie rysujących się osobistych zapatrywań Wagnera, których suma pomaga mu do wykazania tego błędu. Za najzłośliwszy bacył całej muzyki dramatycznej uważa Wagner arję; ona to sprowadziła cel dramatu *ad absurdum*, służąc li tylko wirtuozostwu śpiewaka lub śpiewaczki. Do czasu Glucka, nawet i Mozarta, był śpiewak despota, któremu podlegał zarówno

kompozytor jak librecista; »okrzyczana« reforma Glucka nie wniosła, zdaniem Wagnera, czegoś nowego, zamieniła tylko role, tak, że kompozytor zaczął wprawdzie nadawać ton, ale nie zmienił wewnętrznej organizacji opery, pozostał na dawnym stanowisku; arja, recytatyw i forma taneczna stały dalej obok siebie izolowane«. Stanowisko poety do kompozytora nie ulegało żadnej zmianie, chyba, że muzyk był odtąd jeszcze ostrzejszym dyktatorem, niż dawniej... Mozart, ten głęboko przez Wagnera ukochany, genialny twórca »Wesela Figara«, byłby »rozwiązał problem opery, gdyby znalazł się był przy jego boku poeta, któremu on, jako muzyk, miałby jedynie pomagać; ale poeta prawdziwy się nie znalazł«, tak więc Mozart »wlał w formy opery jedynie snop ognia swojej muzyki«, ale nie wzruszył formalistycznego rusztowania opery. Jak przed Mozartem szkoły włoskie, szczególnie neapolitańska, dzierżyły palmę pierwszeństwa w muzyce »dramatycznej« Europy, tak i po nim palma ta przy nich pozostała. Historia opery po Rossinim jest historją włoskiej melodii. Wyraz muzyczny zapoczątkował się dopiero w symfonjach Beethovena. Muzyka w dramacie jest elementem kobiecym, przyjmuje plód poety.

Doszedłszy do najważniejszego z pism estetycznych Wagnera, musimy poznać jego ogólną teorię, estetykę i poglądy na historję sztuki, przedewszystkiem muzyki i dramatu.

Idealem sztuki był dla Wagnera dramat grecki. Był on nietylko dziełem indywidualnem artysty, jak raczej tworem zbiorowym ducha ludu. Dramaturg czerpał ze skarbnicy ludowych podań o bogach i bohaterach. W ten sposób dramat grecki był sztuką »komunistyczną«. Lud nie żądał od poety oryginalności, tylko poruszającego artystycznie przedstawienia dobrze mu znanych mitów. Komunistyczny był także sposób wykonywania tragedij w amfiteatrach, mieszczących dziesiątki tysięcy ludu. Nie zawodowy, platny aktor występował tam, ale role rozdzie-

lanomiedzy nadających się do ich odtwarzania członków ludu. Przedstawienie było uroczystością, świętem. W sztuce teatralnej starych Hellenów nastąpiło także komunistyczne zespolenie się trzech zasadniczych sztuk żywych: poezji, muzyki i tańca. »Tragedja grecka jest artystycznym urzeczywistnieniem treści i ducha mitu greckiego«. (Oper und Drama: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst). Po dwóch tysiącach lat upadku kultury społeczeństwa europejskiego, prób i szukania, nastąpiły takie zmiany zasadnicze: w miejsce przywileju instynktu — przyszło prawo rozumu; religja — została zastąpiona przez teologję i filozofję; chemia i fizyka zajęły miejsce prymitywnego stosunku człowieka do natury; mity zostały zamienione na historję, a sztuka na naukę i estetykę. Najgorzej zaś, że te sztuki, które przedtem stanowiły związek komunistyczny, odłączyły się od siebie i każda z nich na własną rękę »stara się błyszczeć i pozostaje w dumnym i bezplodnym osamotnieniu«. Wagner zalicza do nich architekturę i malarstwo, taniec i pantomimę, muzykę i poezję.

Materiałem muzyki jest dźwięk, z jego nieograniczonymi odcieniami, barwą i nateżeniem. Właściwem prawem tego oceanu jest harmonja. W państwie harmonji niema ani początku ani końca, tylko bezprzedmiotowa, sama siebie pożerająca żarliwość uczucia, nieświadoma swojego źródła, tylko ona sama jest pragnieniem, burzeniem się, tęsknotą — zamieraniem, t. j. śmiercią bez wyniesienia zadowolenia z jakiejś rzeczy, a więc śmiercią bez zgonu, czyli nieustannem powracaniem do siebie samej«. Taką próbkę metafizyki harmonji zamieścił Wagner w »Kunstwerk der Zukunft«.

Tanec wniósł do tego państwa harmonji czynnik rytmu, który ujął w normy ruch muzyki w czasie. Melodję stwarza zetknięcie się jej z poezją. Odłączenie się muzyki od tańca i pociągnięcie jej do służby w tek-

stach liturgicznych kościoła chrześcijańskiego zaczęło wtłaczać ją coraz bardziej w sferę czystej harmonji. Rytmu śpiewów liturgicznych nie mając żadnego znaczenia, stały się geometrycznymi figurami. Mechaniczne raczej niż wewnętrzne czynniki melopeji doprowadziły do wytworzenia się skomplikowanych i zupełnie samowolnych praw kontrpunktu »samo-zabawy sztuki, matematyki uczucia, mechanicznego rytmu egoistycznej melodji«. (»Kunstwerk der Zukunft«).

Do swoich muzyczno-historjozoficznych roztrząsań wciąga Wagner oprócz form i rodzajów muzycznych także formy literackie, wszystko w tym jednym celu, ażeby wykazać, że dramat muzyczny, a ściślej mówiąc jego dramaty muzyczne, będą oznaczały renesans ideału sztuki, zapomnianej od czasów helleńskich. Ze swojego punktu widzenia musiał Wagner uważać wszystko, co składało się na historję opery przed nim, za zasadniczo błędne. W pierwszej części »Opery i dramatu« poddał więc krytyce najpierw formy dawnej opery i wzajemny stosunek jej czynników, następnie zaś osądził kilku wybitnych kompozytorów operowych. O ile na odleglejsze od siebie czasy patrzył Wagner z lotu ptaka, ówczesny bowiem stan historji muzyki nie pozwalał mu ogarnąć przedmiotu tego w sposób ścisły (w poglądzie tym nie wymienił n. p. ani Haendla — autora kilkudziesięciu oper — ani genialnego Pergolesiego), o tyle bliższe mu zjawiska na polu opery wychodziły w perspektywie jego własnego ideału artystycznego bardzo ujemnie. O znakomitym swoim poprzedniku Spontinim pisał tu: »Spontini był zupełnie przekonany, że istotnie osiągnął w rodzaju opery co tylko najwyższego dało się osiągnąć; miał silną wiarę w niemożliwość przewyższenia swoich rezultatów w jakikolwiek sposób... Z zaciętrzewieniem upierał się przy poglądzie, że późniejsza t. zw. romantyczna ewolucja opery nie jest niczem innem jak tylko oczywistym upadkiem opery, tak

dalece, że robił wrażenie warjata, zaślepionego w sobie i własnych dziełach, chociaż w istocie wygłaszał o naturze opery przekonanie, kryjące w sobie zdrową zasadę. Tu ujmuje Wagner poglądy Spontini'ego w następujący — przez siebie wystylizowany — wniosek: »jeżeli muzyk jako taki, więc jako aranżer opery, chce stworzyć dramat, to, nie objawiając swojej zupełnej bezsilności do tego celu, nie robi ani jednego kroku dalej niż ja zrobiłem«. Potem logicznie wnioskując, mówi Wagner już od siebie: »chcecie więcej, to musicie zwrócić się nie do muzyka, ale do poety«.

Opera była dziełem egoistycznym sztuki z powodu odebrania poecie prawa, jakie mu z natury rzeczy przypadało. Co zaś powinien, co może wybierać poeta za temat akcji dramatu muzycznego? Historia nie dostarczy mu jedynie właściwego tematu, gdyż pokazuje ona nie naturalnego człowieka, ale »poszczególne stany człowieka w przebiegu rozwoju kultury i kreśli nam samowolne i przypadkowe twory jego rozumu. Stąd pochodzi konwencjonalny charakter wszystkich opowiadań historycznych, nie nadających się do opracowania poety w duchu muzyki. Właściwymi tematami dla dramaturga muzycznego są legendy, mity, podania ludowe. — »W mieście ujmuje powszechna siła twórcza ludu zjawiska jedynie w ten sposób, jak żywe oko może je widzieć, nie tak jak są same w sobie (an sich) rzeczywiście... Mit ludów niemieckich wyrósł, tak jak helleńskich, z wyobrażenia natury do tworzenia bogów i bohaterów. W podaniu o Zygfrydzie możemy teraz z pewną ścisłością wejrzeć aż do jego zawiązku, który poucza nas niemało o naturze mitu w ogólności«... (O. u. D. Das Schauspiel u. das Wesen der dramatischen Kunst).

W każdym razie musi być ta akcja mityczna bardzo prosta, musi jednak zarazem przedstawiać wielkie znaczenie ludzkie. Z mitu wypływa sama przez się

prosta akcja, gdyż ludzie mityczni są pierwotnymi duszami, odznaczają się uczuciami żywiołowymi, nie mają na sobie »balastu przeszłości i odziedziczonych uprzedzeń«. Będzie to zatem akcja o znamionach czysto-ludzkich. Może ona jednym swoim biegunem opierać się o fantastykę, gdyż »jedynie za pośrednictwem fantazji może rozum obcować z uczuciem«. To zaś, co jedynie uczucie może pojąć, nie jest już niczem innym jak cudem. Ale »cud w dziele poetyckim różni się przez to od cudu w dogmacie religijnym, że nie uchyla, jak on, natury rzeczy, ale raczej robi ją zrozumiałą uczuciu«. Najważniejszym motywem akcji mitycznej, czysto-ludzkiej jest to, co najbardziej życie wypełnia, mianowicie miłość. »Koniecznym pędem poetyzującego rozumu jest w tej poezji miłość, mianowicie miłość mężczyzny do kobiety: ale nie ta frywolna, rozpustna miłość, w której mężczyzna stara się zaspokoić siebie przez użycie, ale głęboka tęsknota za wybawieniem z własnego egoizmu przez wzajemne szczęście kochającej kobiety«...

Bardzo obszernie zajął się Wagner w dalszych ustępach »Opery i dramatu« problemem języka w dramacie. Dochodząc do twierdzenia, że język nowoczesny jest już zanadto abstrakcyjny, stara się Wagner zbliżyć sposób komunikowania się bohaterów w dramacie do mowy, najbardziej zbliżonej do tej »pramelodji«, w której w zamierzchłych czasach schodził się instykt z rozumem, mowa ze śpiewem. Z nadzwyczajną więc dokładnością analizuje Wagner rytmiczne i fonetyczne właściwości wiersza w stosunku do treści uczuciowej, z myślą o jak-najściślejszym związku stworzonego w ten sposób tekstu z muzyką. Tkwi w tej części pracy Wagnera nerw prawdziwego lingwisty. W ostatecznej konsekwencji tych wywodów, przesianych gęsto myślami z zakresu filozofii języka, dochodzi Wagner do tezy, że wiersz dramatu o mitycznym temacie powinien być oparty na zasadzie rymu

początkowego, czyli alliteracji, Stabreim, który »łączy w sluchu zmysłowym pierwiastki mowy o przeciwnym wyrazie wrażeniowym (Lust-Leid, Wohl-Weh) i przedstawia je uczuciu jako gatunkowo pokrewne«. Dopiero tak uformowana poezja, mająca zdaniem Wagnera stanowczą wyższość nad wierszem o rymach końcówek, jest podstawą dla muzyki.

Przechodząc do kwestji muzyki w dramacie muzycznym, mówi Wagner na pierwszym miejscu o melodji. »W niej staje się myśl poetyczna mimowolnie wzruszającym momentem uczuciowym, tak jak muzyczna możność uczucia zyskuje w niej zdolność objawienia się w sposób zdecydowany i przekonywający, jako ostro odgraniczone w plastycznej indywidualności, ukształtowane zjawisko ludzkie. Melodja jest wybawieniem nieskończenie koniecznej myśli poetyckiej w formie głęboko odczutej świadomości najwyższej wolności uczucia: jest ona wynikającą z woli i wykonaną mimowolnością, świadomą i wyraźnie zapowiedzianą nieświadomością, usprawiedliwioną koniecznością nieskończenie rozległej treści«... »Hilf Himmel! Welch' endlos Töne-Geleis'!« chce się wykrzyknąć za Walterem ze Stolzing ze »Śpiewaków norymberskich« po tej nowej próbie metafizycznej egzegezy Wagnera. W tem miejscu widać, jak dalece postąpiła ewolucja Wagnera jako estety, w porównaniu z dawniejszem tłumaczeniem istoty melodji.

Podczas kiedy dla dawniejszego kompozytora operowego była orkiestra rodzajem olbrzymiej gitary, której zadaniem był jedynie akompanjament, to w dramacie muzycznym ma ona pomódz do wyrażenia tego wszystkiego, czego nie można wypowiedzieć samemi słowami śpiewu. Ma ona wyrazić słuchowi to, co gest działających osób przedstawia oku widza. Przedewszystkiem jednak ilustruje orkiestra stan duchowy bohaterów w całej jego komplikacji, a przez przędzę moty wów w przewodnich wiąże różne motywy akcji w całość przyczyn i skutków.

Orkiestra ma w ramach dramatu muzycznego przynosić także czyste zadowolenie estetyczne, ale bogactwo wielobarwnej instrumentacji jest pomimo własnego czaru dźwiękowego tylko środkiem, służącym celowi dramatycznemu. Wagner miał dokładne poczucie swojego mistrzostwa w instrumentowaniu. Uważał jednak, że »najbogatsza mowa orkiestry nie powinna być poniekąd nawet zauważona, nie powinna być całkiem słuchana, mianowicie nie podług jej mechanicznej funkcji, ale jedynie w jej funkcji organicznej, w której tworzy jedność z dramatem« (Dichtkunst u. Tonkunst im Drama der Zukunft, Opera i dramat, rozdział V).

Ażeby mieć wyobrażenie jak ściśle ujmował Wagner teorię dramatu muzycznego a priori na punkcie stosunku muzyki do poezji, wystarczy podać uwagi jego o modulacji. »Popatrzmy jeszcze jak modulacja muzyczna może równolegle do treści wiersza nawrócić do pierwszego wrażenia. Niechaj po wierszu: »die Liebe bringt Lust und Leid« nastąpi wiersz: »doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen«, to »webt« mogłoby być z powrotem nutą prowadzącą do pierwszej tonacji, tak jak stąd drugie wrażenie wraca do pierwszego, teraz bogatszego. Jest to powrót, który poeta dzięki alliteracji do zmysłowego spostrzeżenia uczucia mógł przedstawić jedynie jako postęp wrażenia »Weh« ku »Wonnen«, ale nie jako zakończenie rodzaju wrażenia »Liebe«; podczas kiedy muzyk właśnie przez to staje się zupełnie zrozumiałym, że wyraźnie powraca do pierwszej tonacji i dlatego oznacza z całą stanowczością rodzaj wrażenia jako jednolity, co nie było możliwem pocie, który musiał zmienić przyrostek pierwiastkowy dla alliteracji. Już te uwagi dają pojąć, ile treści rzeczywistej, wymiernej istotnemi miarami muzycznymi, mieściło się dla Wagnera w terminie »der tonvermählte Dichter«, którym Wagner określał związek twórczy między słowem a dźwiękiem w dramacie.

Tą wielką i głęboką pracą wniknął Wagner aż do samych podstaw swojego geniuszu. Napisał ją w istocie nie dla użytku innych, ale dla samego siebie. Dyktował mu ją nie zupełnie zobiektywizowany rozum, ale imperatyw jego własnego interesu artystycznego. »Opera i dramat« były jakby ideą platońską dzieł, które geniusz Wagnera miał niedługo potem z siebie wydać. Teoria ta wystarczyła mu tylko dla »Pierścienia Nibelunga« i »Tryстана i Izoldy« pod każdym względem, a dla »Parsifala« jedynie na punkcie mityczności tematu. Odstąpił od niej zupełnie w »Śpiewakach norymberskich«, wielkim obrazie obyczajowym z życia mieszczaństwa niemieckiego w XVI w., gdzie wprowadził wszystkie czynniki dawnej opery, więc zamknięte w sobie formy muzyczne, o włos zaledwie odległe od arji i różnorakie zespoły. Chór, wyklęty w teorii »Opery i dramatu« wraca triumfalnie w »Śpiewakach norymberskich« i »Parsifalu«.

Wagner nie myślał być niewolnikiem własnej teorii. Na samym końcu »Opery i dramatu«, napisał: »twórcą dzieła artystycznego przyszłości jest nikt inny jak artysta teraźniejszości, który przeczuwa życie przyszłości i tęskni za tem, ażeby mieścić się w niem«... »Teoretyzowanie obrzydło mi«, pisał niebawem po skończeniu tych prac estetycznych, a wraz z tem musiały powoli maleć dla niego wartości tych wskazań, jakie wysnuł na użytek pewnego tylko okresu swojej twórczości.

Nie był też Wagner pierwszym, który za pośrednictwem traktatu o zasadach istotnej sztuki dramatyczno-muzycznej starał się o »sprowadzenie reformy opery, i przez to nawiązywał do stylu pierwszych operzystów florenckich i Monteverdi'ego. Już w wieku XVIII, w czasach kiedy na polu opery zapanowała wyłącznie kultura wirtuozyzmu śpiewackiego, pojawiło się kilka pism dążących do poprawy tego z celami muzyki dramatycznej w jaskrawy sposób kolidującego stanu. Najpoważniejszym było dwu-

tomowe dzieło Stefana Arteagi wydane w r. 1783 p. t.: »Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente«. Osiadły we Włoszech Jezuita hiszpański, uczeń słynnego teoretyka muzycznego z Bolonii padre Martini'ego, był Arteaga pierwszym, który napisał gruntownie przemyślaną estetykę muzyki dramatycznej i poddawszy ścisłej krytyce styl opery współczesnej, dawał hasło do reformy jej w duchu niezmiernie blisko pokrewnym zasadom Wagnera z »Oper und Drama«. Arteaga zdawał sobie dobrze sprawę z tego, że sama najdoskonalsza teoria nie wystarczy do stworzenia arcydzieł w zakresie dramatu muzycznego, pisał też: »system dramatyczny, przynajmniej taki, jakim ja go sobie przedstawiam, oparty na dokładnym stosunku naszych uczuć z akcentami mowy i muzycznej melodji, zaś obojga z poezją, wymagałby w jednym jedynym człowieku połączonych talentów: filozofa jak Locke, gramatyka jak Marsais, muzyka jak Haendel lub Pergolesi i poety jak Metastasio«. Wiele żądał Arteaga dla dokonania dzieła, którego ideał wypieścił w duszy, a widział w niem »najwyższą siłę połączonych sztuk i najpełniejszą przyjemność, jakiej ludzkość może od nich oczekiwać«. Na podstawie sumiennej analizy wszystkich środków, składających się na całość opery i używanych w niej form, przyszedł Arteaga do kardynalnego swojego wniosku, że »cel ostateczny tragedji i opery jest identyczny, a obie różnią się tylko w środkach, za których pomocą starają się go osiągnąć«. Historia opery, zwłaszcza pisana przez niemieckich uczonych, uważa za pierwszego reformatora muzyki dramatycznej i za właściwego poprzednika Wagnera, Glucka, na podstawie przedmowy jego do opery »Alcesta« z r. 1767 (tekst Calsabigi'ego). W istocie tytuł ten przypada tylko Arteadze. Wagner niewątpliwie nie znał jego książki, chociaż wyszła ona i w tłumaczeniu niemieckim J. N. Forkel'a w r. 1789. »Oper und Drama« jest jakby dal-

szym ciągiem i pogłębieniem poglądów Arteagi, szerokiem rozwinięciem jego metody analitycznej. Genjusz zaś Wagnera stał się najpełniejszym urzeczywistnieniem warunków, jakie Arteaga uważał za konieczne do powstania prawdziwego arcydzieła dramatu muzycznego. (Rozprawę p. t.: »Artega i Wagner jako teoretycy dramatu« ogłosiłem w piśmie »Museion« w. r. 1912).

Obok »Opery i dramatu« powstały w tych czasach dwie mniejsze rozprawy Wagnera: »Kunst u. Klima« i »Das Judenthum in der Musik«. — Pierwsza nie ma większego znaczenia, druga za to była hasłem skandalów prasowych i powodem zapamiętałych wystąpień przeciw Wagnerowi ludzi, którzy czuli się treścią jej dotknięci. Właściwym powodem do napisania artykułu, który ukazał się w r. 1850 w piśmie założonem przez R. Schumanna »Neue Zeitschrift für Musik« (pod redakcją Brendla), było coś więcej niż sama rywalizacja z Meyerbeerem. Powodzenie oper Meyerbeera, zwłaszcza zaś ostatniej, »Proroka«, który w triumfie poczał kroczyć po scenach Europy, bolało Wagnera. Przeciw Meyerbeerowi w pierwszym rzędzie zwracał się autor, podpisany pseudonimem »Freigedank«, chociaż nazwiska jego nie wymieniał. Żydom zarzucał, że z natury nie są artystami; że nie mając nigdzie własnego języka, bo hebrajski jest martwym, nie mogą i nie stworzyli istotnie żadnego znakomitego dzieła poetyckiego; wszędzie są, asymilują się, ale wszędzie pozostają znienawidzonymi i obcymi pod każdym względem. Zawładnęli smakiem w sztuce i zdeprawowali go, lub też, jak Meyerbeer, umieli niski stan tego smaku wyzyskać dla swoich celów. O sztuce Mendelsohna mówił Wagner, że niema w niej żadnego stylu ni szczerości, niema żadnych serdecznych tonów; delikatnem lechtaniem naszego sluchu starał się Mendelssohn zjednać sobie słuchacza. Na końcu radził Wagner żydom, ażeby — za przykładem Ahaswera —

w zagładzie żydostwa, względnie zupełnej assymilacji szukali wybawienia od przekleństwa losu.

Artykuł Wagnera napisany w przystępie gwałtownej neurastenji, wywołał niesłychaną burzę w prasie niemieckiej. Nawet w r. 1869 ogłoszone »Aufklärungen über das Judenthum in der Musik«, nie mogły już usprawiedliwić podniesionych dawniej zarzutów. Wcześniej i później miał Wagner w żydach najzupełniej oddanych przyjaciół i przed przyjaciółmi z tej strony bynajmniej się nie bronił.

Zanim jeszcze mistrz odważył się przejść ze sfery teoretyzowania do praktycznej twórczości, — zwrócił się w dłuższem piśmie do wyznawców swojej sztuki. »Eine Mittheilung an meine Freunde« jest w pierwszej części rodzajem krytycznej autobiografji, w dalszej zaś dopowiedzeniem niektórych myśli, zawartych we wcześniejszych rozprawach; na końcu zaś zapowiedział w niej Wagner, że zaczyna pracę nad wielkiem dziełem, nad dramatem muzycznym, którego przedstawienie zajmie cztery wieczory. »Śmierć Zygryda«, rozszerzona już do dwóch wieczorów, z których pierwszy nosił tytuł »Młody Zygryd«, była zaczątkiem dwukrotnie jeszcze większego dzieła, ogarniającego cały szereg mitów, zamkniętych teraz w »Pierścieniu Nibelunga«. »Jedynie z mojem dziełem zobaczycie mnie znowu«, mówił Wagner w zakończeniu swojego pisma, zwróconego do przyjaciół — i rychło zabrał się do kucia »Pierścienia«.

Kiedy już plan dojrzał w umyśle Wagnera, kiedy po »Śmierci Zygryda« i »Młodym Zygrydzie« nastąpiło wypracowanie »Walkirji«, na ostatku zaś »Złota Renu«, zobaczył Wagner, że na równie ogromne dzieło nie odważył się nikt przed nim. Śmiało więc napisać:

»Całość będzie potem — śmiało! jestem na tyle bezwstydnym, że mówię to! — największem, co kiedykolwiek napisano!« Równocześnie z gigantycznością pomysłu występuje i świadomość trudności scenicznego wykonania tetralogji (właściwie trylogji z wieczorem wstępnym). Ale śmiały twórca, zrywając w samej genialnej koncepcji swojej tetralogji z tradycją teatru i opery, zerwał i z praktyką sceniczną, z możliwościami technicznymi (w tym czasie o tyle mniejszemi, niż dzisiaj), zerwał w sposób przerażająco śmiały, ale prosty i jedyny. Jego wielkie dzieło niema tłuc się po ciasnych przybytkach sztuki dramatycznej; naród powinien wzniesić teatr specjalny, odpowiadający dokładnie wszystkim żądaniom trylogji. Przedstawienia jej powinny być nie zwykłym zabiciem czasu w teatrze, ale złączyć się w szereg dni uroczystych. Ówczesnego wieku blisko czekały projekty Wagnera na urzeczywistnienie w Bayreuth. »Pierścień Nibelunga« gotów był jako poezja ku końcowi r. 1852. Po skomponowaniu »Złota Renu«, »Walkirji« i doprowadzeniu muzyki »Zygfyryda« do połowy drugiego aktu, przestał Wagner pracować przez lat przeszło 10 nad »Pierścieniem«, w czasie zaś, zanim powstał ostatni akt »Zygfyryda« i »Zmierzch bogów« (dawniej »Śmierć Zygfyryda«), — utworzył »Trystana i Izoldę« i »Śpiewaków norymberskich«.

Rozszerzenie się i pogłębienie koncepcji dramatu Zygfyryda streszcza się zewnętrznie w różnicy między pierwotnem oznaczeniem »eine grosse Heldenoper«, a późniejszem »ein Bühnenfestspiel«. — Bohaterem był pierwotnie Zygfyryd, który w tetralogji ustąpił miejsca Wotanowi. Wielkie dzieło Wagnera jest syntezą kilku podań: frankońskiej sagi o bohaterskich czynach Zygfyryda, historycznego podania o upadku królów burgundzkich w walkach z Hunami, tworzącego »die Nibelungensage« albo »der Nibelunge Not« i in. Wiadomo, że cała północna Europa miała

w wiekach średnich podania, pochodzące z jednego pnia legendy. Seyfried, Siegfried czy Sigurd skandynawski zajmował fantazję różnych szczepów; »Wölsunga-saga i Eddalieder« z Odyem, Wuodanem, Wotanem, boską Brünnhild i nadludzka Hjördis, wszystko to postacie, o różnych imionach wprawdzie, ale te same. Wagner, jak już wiemy, w czasie pobytu w Dreźnie żywo zajmował się staro-germańską literaturą; nie były mu obce tłumaczenia Hagena, Simrocka i braci Grimmów, znał poemat Uhlanda i, co najważniejsze, pracę Lachmanna: »Kritik der Sage von den Nibelungen« (1829), z której wyszedł właściwy, wewnętrzny związek dramatyczny tetralogji: tragedia ludzkości z przyczyny złota. W Zurychu pomocnym był Wagnerowi w niejednym kierunku prof. Ettmüller, germanista. Rzecz dość szczególna, że właśnie na kilka lat przed i po r. 1850 podania te zajmowały wielu uczonych i poetów. W roku 1844 żądał F. Fh. Vischer utworzenia dzieła muzycznego o treści bohaterskiej, zaczerpniętej z »Nibelungów«, pragnąc, żeby ono stanowiło dla opery to, co Szekspir dla dramatu. Oprócz Wagnera utworzył trylogję »Nibelungi«, (tragedję niemiecką w trzech oddziałach), Fryderyk Hebbel; — Henryk Ibsen zaś napisał »Rycerzy Północy«, w których oddalił się od elementu mitycznego, by całemu podaniu nadać jak najbardziej realny, ludzki charakter, zamieniwszy legendarnych bohaterów z pół-bogów w walecznych Wikingów; Hjördis-Brunnhildy strzeże nie ogień, lecz biały niedźwiedź, którego pokonywa Sigurd. Żaden z trzech twórców nie wpływał na innych, mimo, że poezja tetralogji Wagnera wyszła o lat dziesięć wcześniej od tragedji Hebbela. »Witoldrauda« J. I. Kraszewskiego, wydana w r. 1840, była opracowaniem tych samych w istocie podań, które stanowiły podstawę sagi o Nibelungach. Zachwycony eposem tym Stanisław Moniuszko utworzył w r. 1847 kantatę mitologiczną p. t.: »Milda«, a następ-

nie, korzystając z materiału zawartego w »Dziejach starożytnych narodu litewskiego« T. Narbutta napisał dwie jeszcze kantaty: Nijołę i Kruminę. Ta trylogia kantat jest przez ich treść i zamiar artystyczny zjawiskiem analogicznem do trylogii Wagnera.

»Zygfryd«, który zaczął powstawać w epoce rewolucjonizmu Wagnera, stał się ideałem człowieka, wedle pojęć twórcy. »Silny i piękny, bez bojaźni i zazdrości, naiwny i samodzielny, cały pod wrażeniem teraźniejszości, patrzy bez troski w przyszłość, nieświadomy żadnych praw, żadnych boskich ni ludzkich układów«. Przecistawienie dwóch motywów bytu ludzkości: zbrodniczego pragnienia władzy i posiadania, które jest przyczyną wszelkiego zła, i jedynie zbawczej, nieegoistycznej miłości, zarysowało się dopiero po fragmencie »Jezus z Nazaretu«. I znowu, jakkolwiek niemało źródeł złożyło się na wielki pomysł Wagnera, nosi tetralogia tak widoczne cechy jego osobowości, tak dalece jest oryginalną, że twórca jej mógł pisać o niej w jednym liście do Liszta: »jestto poemat mojego życia i tego wszystkiego, czem jestem i co czuję«. A ogrom i głębia zawartych w niej myśli, ich ogólno-ludzkie znaczenie, nareszcie genialność czynu tego stawia »Pierścien Nibelunga« obok dzieł tej miary chyba co »Boska komedja« i »Faust«, gdyż nic innego nie wytrzymuje z trylogią tą porównania.

Trzy światy otwiera przed nami Wagner w »Pierścieniu«. Pierwszy to bogowie, na których czele stoi jednooki Wotan, germański Zeus, prawodawca i gwałciciel praw. Tragedją jego losu jest chęć połączenia miłości i potęgi, do której dochodzi drogą zbrodni; dla okupienia jej padnie ofiarą Zygmund i Zygfryd, dwaj bohaterowie, pierwszy syn Wotana, a drugi syn jego syna. Małżonka Wotana, Fryka, jest opiekunką obyczajów, moralności, pojęć etycznych. Prócz niej przypomina Olimp

bóg Froh, słabe powtórzenie Apollina, Donner (Grzmot), władca zjawisk atmosferycznych, Freja, bogini miłości, wreszcie Loge (Loki), bóg ognia i pomocnik Wotana w jego działaniu, niby Merkury. Świat drugi, to pół-boginie, Walkirje, z pomiędzy których Brunnhilda przestanie być boginią i podzieli tragedję Zygfryda. — Do nadludzkich zjawisk należą: trzy córki Renu, trzy Norny (Parki) i Erda (Wóluspa). Olbrzymy, Fafner i Fasolt, którzy zbudowali Wotanowi wspaniałą i groźną siedzibę, Walhallę, z ludzi zaś: Walsungowie, Zygmund i jego bliźnia siostra Zyglinda, Hunding, z Gibichingów Gunter i Gudruna, wreszcie karły: Alberyk i Mime (Nibelungowie) i syn pierwszego, Hagen — oto postacie tetralogji.

Dwie akcje kojarzą się tu w całość: dramat bogów, Wotana, »kosmiczny«, jak mówi Lichtenberger, i dramat ludzi, Zygmunda i Zyglindy, Zygfryda i Brunnhildy. Ten drugi, jako realniejszy, ostrzej się rysuje i zewnętrznie przesłania dramat Wotana, który w »Zmierzchu bogów« już nawet nie bierze osobiście udziału w akcji; dlatego też Wagner porzucił projekt nazwania tetralogji imieniem Wotana. Zygmund i Zyglinda, Zygfryd i Brunnhilda, na których barkach spoczywa ten ludzki dramat, występują na plan pierwszy; dla ich losu tragicznego ma się współczucie, oni w znaczeniu czysto ludzkim najbardziej porywają.

Zasadnicza idea »Pierścienia«, zarazem zawiązek akcji wewnętrznej tak jest jasny, że nie wiadomo, dlaczego przypisuje się dziełu Wagnera tylko mętne teorie filozoficzne. Jednolitości w systemie filozoficznym, co prawda, jak w całym Wagnerze, tak niema i w »Pierścieniu«. Motywy pesymistyczne dadzą się wysnuć zarówno z akcji Wotana, jak i tego optymisty par excellence, Zygfryda. Pozwólmy jeszcze Fr. Nietzschemu wypowiedzieć syntetyczne zdania o »Pierścieniu«, zanim poznamy treść jego dokładniej: »W Pierścieniu Nibe-

lunga jest bohater tragiczny bogiem, którego cały umysł pragnie władzy, a który, wszelkimi drogami dążąc do pozyskania jej, wiąże się układami, traci swoją wolność i sam wplątuje się w przekleństwo, które ciąży na władzy. Bezsilność swoją widzi on przede wszystkim w tem, że nie ma żadnego środka do zawładnięcia złotym pierścieniem, symbolem wszelkiej potęgi ziemskiej, ale zarazem największych dla niego niebezpieczeństw, jak długo ten pierścień znajduje się w posiadaniu jego nieprzyjaciół: ogarnia go trwoga przed końcem i zmierzchem wszystkich bogów, a także i zwątpienie, że koniec ten może tylko widzieć, ale nie może mu przeciwdziałać. Potrzeba mu wolnego człowieka bez lęku, który bez jego rady i pomocy, przeciwnie, w walce przeciwko porządkowi boskiemu, sam z siebie dokona czynu, którego bóg dokonać nie może: nie widzi go, i właśnie wtedy, kiedy budzi się jeszcze nowy promyk nadziei, musi uleść konieczności, która go wiąże: jego własną ręką musi być zgładzone to, co najbardziej kochał, ukarane najczystsze współczucie dla jego biedy. W końcu przejmuje go wstrętem potęga, niosąca w łonie zło i niewolę, jego wola łamie się, on sam pragnie końca, który mu w dali zagraża. I teraz dopiero dokonywa się to, czego najwięcej pragnął: wolny, śmiały człowiek zjawia się; powstał on w przeciwieństwie do wszystkiego, co uświęciła tradycja; ci, co go zrodzili, pokutują, bo połączyli się w związek, przeciwny porządkowi natury i obyczajów; oni giną, ale Zygryd żyje. Na widok jego wspańskiego powstania i rozwijania się ustępuje wstręt z duszy Wotana; bóg śledzi los bohatera okiem najtkliwszej ojcowskiej miłości i troski. Jak on miecz sam sobie kuje, zabija smoka, posiada pierścień, ochrania się przed najchytrzejszym podstępem, jak budzi Brunnhildę, jak przekleństwo, które ciąży na pierścieniu, i jego nie oszczędza, bliżej i bliżej jest niego; jak on — wierny w niewierności — to, co najbardziej ukochał, z miłości rani, jak go otaczają



A. RACKHAM: OLBRZYMI UPROWADZAJĄ FREJĘ.
(»ZŁOTE RUNO« SCENA 4.)

cienie i chmury winy, ale z nich jaśniej niż słońce wychyla się i ginie, całe niebo rozplamienając blaskiem swego ognia i uwalniając świat od przekleństwa — na to wszystko patrzy bóg, którego włócznia władzy w walce z najwolniejszym człowiekiem została złamana, który potęgę swoją stracił na jego korzyść, pełen radości z własnego upadku, pełen współszczęścia i współczucia dla swojego zwycięzcy: oko jego ogarnia błyskiem bolesnej szczęśliwości ostatnie wypadki; miłością został uwolniony, uwolniony od samego siebie».

Akcja »Pierścienia Nibelunga« zaczyna się w czasach tak bardzo odległych od pamięci ludzkiej, że wiek ten, to »ten złoty zaiste czas«, kiedy złoto było własnością natury, kiedy blask jego lśnił w nurtach rzeki oczom trzech strzegących go cór Renu, a z bogów i ludzi nikt nie pożył go posiadać, nikt nie pragnął razem z niem władzy, za cenę wyrzeczenia się miłości:

»Ten, kto miłości
złamię moc,
Ten, kto kochania
przeklnie czar,
Ten tylko dość mieć będzie sił,
by w pierścień złoto to skuć«...

Słowa te śpiewa w pierwszej odsłonie »Złota Renu« jedna ze stróżek złota, Woglinda. — Scena przedstawia dno rzeki Renu, półmrok panuje w jej nurtach, za ledwie majaczą wiotkie postacie cór Renu, Flosshildy, Wellgundy i Woglindy; w swobodnych płasach opływają nimfy skałę, na której szczycie znajduje się złoto. Nic nie mąci ich radosnych śpiewów, nic nie trwoży ich czujnych oczu. Nagle z pieczary podziemnej wypelza potworny karzeł, Nibelung Alberyk; zachciewa mu się miłosnych rozkoszy. Z jego natręctwa mają nimfy wesołą zabawę. Wnet oczy jego inny blask napawać zaczyna: złoto roztacza czarowne swe blaski, olśniewa wodne prze-

stworza. Alberyk pyta ciekawie, co błyszczy tam w górze. Kiedy Woglinda powiedziała o tkwiącej w złocie potędze i o warunku, pod jakim jedynie mógłby ktoś ukuć z niego pierścień, Wellgunda dodała:

»trapiących żadnych nie znamy trosk;
co życie ma, chce kochać,
nie stroni nikt od miłości«.

Myśl, że światem może zawładnąć, kusi Alberyka. Miłości, najcudniejszego kwiatu życia, nie trzeba zupełnie niskiej jego naturze; wystarczy mu samo uczucie rozkoszy: »toć chytrze rozkosz zdobędzie«.

Nie trudno mu więc przychodzi przekląć miłość dla złota; on jeden zdobywa się na straszne słowa: »tak przeklinam ja miłość!«

W państwie bogów panuje Wotan przy boku małżonki Fryki. Czasy silnej ku niej miłości przeszły już bezpowrotnie; Wotan stara się o potęgę, ale »miłości nie chciałby się wyrzekać; władnąc, kochania pragnieniem się trawi«. Każe olbrzymom: Fasoltowi i Fafnerowi wzniesić wspaniałą siedzibę, Walhallę, a za trud ich przyrzeka im zapłatę wspaniałą, boginię miłości i wiecznej młodości Freję. Kiedy na gotowych już, dumnych murach Walhalli po raz pierwszy spoczął wzrok Wotana, zachwyt i pewność siebie rozpiera mu piersi:

»Skończony wieczysty mój czyn:
zameczysko bogów na szczytach gór,
dumnie włada wspaniały gmach!
Jakim w śnie marzył się,
Jakim chciałem go mieć,
silny, piękny, napawa wzrok:
możny, potężny gmach!«

Hymn swej potęgi wznosi Wotan światu, ale mimo, że związał się umową z olbrzymami, nie wyda im Freji, o którą drży Fryka, wyrzucając małżonkowi, że jedynie

żądza władzy opanowuje jego umysł. Wotan usprawiedliwia się i przypomina Fryce czasy, kiedy starał się o jej miłość; mówi, że oko jedno dla niej chętnie wtedy postradał. Tymczasem już tu rozmija się Wotan z prawdą, gdyż w istocie to stracił oko, aby niem zapłacić możliwość napicia się ze źródła mądrości. »Świętych układów wierne runy« wyryte są na drzewcu jego włócznie; one jednak jego samego gniotą, pragnąłby się więc z pod nich usunąć. Do przyrzeczenia Frei olbrzymom namówił Wotana chytry Loki, równocześnie jednak obiecał, że znajdzie za nią okup. Tymczasem przychodzą olbrzymy z żądaniem wydania im Frei. Wotan szydzi z nich: co przyjdzie im po lekkiej, jasnej bogini?! Ale Fasolt i Fafner nie myślą ustąpić, Wotanowi zaś wyrzucają jego podstępne postępowanie. Olbrzymy... kochają Freję, która bogom jest konieczną, bo, jak mówi Fafner:

»Złote jabłka
w jej to rosną ogrodzie;
jabłka te ona tylko hoduje.
Przy ucztach owoce te jedzą,
by młodość ich trwała im wiecznie.
W trupią biel
ich świeżość się zmieni,
ciężar lat
przygniecie ich,
kiedy wydadzą nam Freję«...

Loki (Loge) szukał w całym świecie okupu, którym mógłby zapłacić olbrzymom za Freję, ale przyszedł do przekonania, że:

»jak wielki ten świat
nie znajdziesz nic,
co w zamian przyjąłby mąż
za kobiet wdzięki i czar«...

Jeden tylko Alberyk wyrzekł się miłości dla złota. Skargę córek Renu powtarza Loki Wotanowi i wzywa go,

aby złoto odebrał temu, który je skradł, aby je oddał na wieczną własność naturze. Opowiadania Lokiego wszyscy chciwie słuchają; olbrzymy i bogowie. Wotan pragnie posiadać pierścień; radzi się Lokiego, jak go dostać. Ale w Fafnerze zrodziła się także chętka złota, żąda więc od Wotana, aby »podstępna przemocą« odebrał Alberykowi skarby i dał im je za Freję; tymczasem biorą boginię w zastaw.

Wotan znalazł się nad dwiema przepaściami: strata Freji równa się zagładzie, ale okupienie jej złotem, skradzionem córkom Renu, jest zbrodnią i jeśli uda się mu odebrać je Alberykowi, powinien oddać je córkom Renu. Najgorszą zaś ze wszystkiego jest chęć Wotana zachowania pierścienia dla siebie i to jest jego najcięższe przewinienie. — Loki i Wotan udają się do podziemi, gdzie Alberyk srogo włada nad czarnymi Albami. Ze złota ukul pierścień, symbol potęgi, bratu Mimemu kazał zrobić czapkę niewidkę (Tarnhelm); panuje, pastwiąc się nad wszystkimi. Jego celem jest:

»Skarby wytwarzać
i skarby ukrywać,
ziemi pomaga mi noc;
a złota stos
co wypełnia mój loch,
cudów pozwoli dokonać:
cały ten świat
zdobędę przy jego pomocy...
złota ma dłoń
was, bogów, także mi schwyci!
Miłości wyrzekłem się ja,
tak wszystko wkrag
przekląć ją winno:
złotem znęcani
do złota tylko wzdychajcie!«

Lokiemu udaje się nakłonić Alberyka do przemienienia się najpierw w straszego smoka, potem w małą ro-

puchę. W tej postaci ubezwładniają bogowie Karla i wyprowadzają na świat. Wotan każe mu oddać wszystkie skarby, nareszcie i pierścień przemocą ściągają bogowie Alberykowi z palca. Teraz wolny Alberyk rzuca drugie przekleństwo:

»Jakom przekleństwem posiadł go,
przeklęty pierścień ten!...
Śmierć temu, co nosi go!
Cieszyć się nim nie będzie nikt!
Nie będzie szczęsnemu błyszczeć jego blask;
troska niech trapi, kto go posiedzie,
zazdrość niech trawi, kto go już ma!
Niech każdy posiadać go pragnie,
z korzyścią niech go nie używa nikt!«

Wotan oddaje skarby Alberyka olbrzymom, jako okup za Freję. Kiedy złoto, zawieszone na dzidach, całą jej postać zakryło, Fasoltowi żal się zrobiło pięknej bogini; szuka więc w stosie skarbów jakiejś luki, ażeby mieć powód do odrzucenia okupu. Znajduje ją nareszcie i dla zakrycia jej żąda od Wotana oddania pierścienia, który błyszczy na palcu jego ręki. Ale Wotan z zaciętym uporem broni swoich praw do pierścienia i za nic w świecie nie chce wydać go olbrzymom. Raczej zgodzi się stracić Freję, niż oddać ten symbol potęgi. Wtedy z podziemi wylania się tajemnicza postać i wzywa Wotana, ażeby oddał pierścień olbrzymom. Wotan nie wie, kto jest ta przestrzegająca niewiasta i chce się od niej dowiedzieć. Mówi mu więc Erda (Edda):

»Jak wszystko było — wiem,
i jak ma być,
jak wszystko ma być
widzę to:
wieczna jak świat
Ur-Wala,
Erda przestrzega cię!«

Słyszając straszne jej przepowiednie o »zmierzchu bo-

gów», rzuca Wotan pierścień olbrzymom. Przekleństwo Alberyka, które nie dotknęło jeszcze Wotana, spełnia się w jego oczach. W klótni o podział skarbów zabija Fafner Fasolta i uchodzi ze złotem. Przemieni się w smoka i leniwie będzie leżał na skarbach Alberyka. Wotan przeczuwa, że niedotrzymanie zawartych z olbrzymami układów, że oszustwo jakiego dopuścił się wobec nich, wywoła tragiczne następstwa. Postanawia odszukać Erde w głębiach ziemi i u niej zasięgnie rady.

Została bogom uroczą Freja, cud ich wiecznej młodości, mają Walhallę, otwierającą w chmurach podwoje na ich przyjęcie. Dumni i szczęśliwi idą po łuku tęczy, którą nad przepaściami zawiesił Donner — do nowej, wspinał się siedziby. Na samym końcu orszaku, niedbale kroczy Loki, mówiąc:

»Do swego końca już spieszą,
co tak silnie w potęgę swą wierzą.
Prawie mi wstyd,
że do nich należę«...

Ale tam w dolinie, na dnie majestatycznych wód Renu, niema złota, które tam od wieków leżało. Zamiast wesółych śpiewów córek Renu dochodzą smutne ich skargi.

Na tem kończy się prolog do trylogji »Pierścień Nibelunga«.

Pomiędzy »Złotem Renu« a pierwszym dniem trylogji, »Walkirja«, mija wiele lat. Co się w nich działo, dowiadujemy się dopiero z dialogów Wotana w drugim i trzecim akcie »Walkirji«. Jest to jeden z błędów konstrukcyjnych gigantycznego dzieła Wagnera, że o łańcuchu zdarzeń, wiążących części trylogji mówi się tylko. W ramach teatralnych natrafia przez to »Pierścień« na niezrozumienie ze strony widza. Wotan zeszedł w głębiny ziemi, odszukał tam Erde, zniewolił do miłości i miał z nią dziewięć Walkiryj, pół-bogin, które miały zapalać do męstwa,

bohaterów, idących w bój. Z pośród tych córek ukochał Wotan najbardziej Brunhildę. Stała się ona, podobnie jak w podaniach norweskich, wyobrazicielką woli Wotana (oskmaer). Na ziemi zaś musiał mieć Wotan kogoś, ktoby za niego walczył, ktoby powalił smoka Fafnera i oddał Wotanowi zrabowane córkom Renu złoto, ażeby je bóg wrócił naturze. Jako śmiały Walse (Woj) miał więc ze śmiertelną kobietą potomstwo, bliźnięta: Zygmun da i Zyglin dę. Od dziecka zaprawiał Wotan-Woj syna do trudów rycerskich, wyrabiał w nim siły i hart ducha. Narażał go na największe niebezpieczeństwa, ażeby kiedyś mógł spełnić czekające go zadanie. Kieruje z ukrycia jego krokami aż do chwili, kiedy zdaje mu się, że syn dorósł do czynu, który ma przerwać łańcuch nieszczęść, zawisłych nad głową Wotana. Zygmond przerósł odwagą i siłą zastępy wrogów. Raz jednak w nierównej walce uległ im i ranny, bez broni, musiał uchodzić. Dopadł do jakiejś ustronnej chaty w lesie. Nie pytał czyja, wszedł do środka, ażeby wypocząć i schronić się przed rozszalałą burzą. W tym właśnie momencie rozpoczyna się akcja »Walkirji«.

Scena przedstawia izbę drewnianej chaty staro-germańskiej, obudowanej dookoła potężnego pnia jesionu, który konarami swemi okrywa dach. W głębi izby ognisko i drzwi do drugiej izby, pod jedną ścianą stół i ławy. Na ścianach rogi zwierząt i zbroje. Zaledwie Zygmond przeszedł próg, padł zemdlony na barłogu przy ognisku. Po chwili zjawia się w izbie młoda kobieta. Widząc omdlałego przybysza, skrapia go wodą, a kiedy oprzytomniał, krzepi go miodem. Chata i kobieta należą do Hundinga. W domu nieprzyjaciela znalazł się Zygmond. Chce jednak odejść. Nazywa się synem »nieszczęśliwego« losu i mówi, że nieszczęście w ślad za nim idzie. Nie chce, aby dom ten ono wraz z nim nawiedziło. Ale kobieta zatrzymuje go i daje mu do zrozumienia, że nieszczęśliwym jest pożycie jej z Hun-

dingiem. Zygmund zostaje. Zatrzymuje go wzrok tej kobiety. Od pierwszego spojrzenia zapłonął ku niej miłością.

Wraca Hunding. Zobaczywszy w chacie nieznanego mężczyznę, okazuje niezadowolenie, ale ponieważ gość bezbronny i znużony, pozwala mu zostać; ostrzega jednak, żeby świętem mu było to ognisko, świętym ten dom. Hundinga uderzyło od pierwszej chwili wielkie podobieństwo rysów i wyrazu oczu, zachodzące między jego żoną, Zygliną, a gościem. Pyta go o jego imię, wymieniając mu wprzód swoje. Nieodrazu jednak odpowiada Zygmund i dopiero nalegania Zygliny skłaniają go do opowiadania o sobie. Srogi wojownik, Wolfe, Woj, był jego i bliźniej jego siostry ojcem. Kiedy raz z ojcem wrócił do wspaniałego domu, zastał z niego tylko zgłiszczą i trupa matki. Siostry nie było. Odtąd żył z ojcem w dzikich lasach zdala od ludzi. Nieustanniestawiali na nich wrogowie. Raz w czasie walki stracił ślad ojca. Znalazł potem w lesie tylko wilczą skórę, którą był okryty (stąd jego imię), nigdy zaś nie mógł go już potem odszukać. Ciągnęło go z lasów do ludzi, więc porzucił dzikie ostępy. Ale pośród ludzi nie znalazł szczęścia.

»Gdym dobrą radę dał,
innym zdala się złą;
co niecnem zwałem ja,
inni chwalili to.

Wpadałem w spory
gdziem tylko wszedł;
gniew biegł w mój ślad
gdziem zwrócił krok;

gdym pragnął szczęścia,
budziłem ból...

Z dalszego opowiadania Zygmunta okazuje się, że ostatni jego krwawy czyn na rodzie wojowników, zaprzyjaźnionych z Hundingiem i jego także wyzwał do zemsty.

Hunding zapowiada mu więc, że rankiem zawrze między nimi walka na śmierć i życie.

Sam został Zygmund w izbie. Hunding z bronią poszedł spać, za nim wyszła niewiasta, ku której Zygmund zapłonął namiętnością. Ojciec zapowiadał mu, że kiedy znajdzie się w największej potrzebie, wtedy znajdzie także potężny miecz. Ciemność otacza Zygmunta, dogasający ogień na ognisku rzuca ostatnie promienie. Coś zabłysło w pniu jesionu. Czy to wzrok tej uroczej kobiety, za którą tęskni w tę noc samotną, bezbronny? Ogień zagasł zupełnie, ciemna pustka ogarnęła Zygmunta. Nagle drzwi uchyliły się od drugiej izby. W bieli nocnego ubrania przyszła Zygliną. Mówi gościowi, że nasypała ziół usypiających do napoju Hundinga i radzi bezbronnemu, ażeby nocy tej użył dla swojego wybawienia. Wskazuje mu broń. W pniu jesionu tkwi wbity po samą rękojeść miecz. Miecz ten wbił w czasie jej uczty weselnej z Hundingiem jakiś jednooki starzec w niebieskim okryciu, który wszedł między gości. Trwoga napawała ich wszystkich, kiedy spojrzal na nich, jedną tylko Zyglinę zdawał się pieścić wzrokiem. Miecz ten przeznaczył tajemniczy starzec temu mężowi, który zdoła go wyciągnąć z pnia. Wielu wojowników usiłowało dokonać tego, ale ani na cal nie drgnęła broń w twardym pniu. Zygliną marzy o tym walecznym mężu, czeka wraz z mieczem na jego przyjście, wyrывая się całą duszą z niewoli przy boku Hundinga. I oto stanął przy niej, już objął ją silnem ramieniem i przynosi wyzwolenie i szczęście. Podmuch wiatru otworzył drzwi, wychodzące na dwór. Czar nocy wiosennej skąpanej w blaskach księżyca, zalał izbę, porwał w moc swoją Zygmunta, który śpiewa pieśń o Miłości i Maju.

Dla wyrobienia sobie wyobrażenia o właściwościach językowych poezji dramatu Wagnera przytaczam ustępek ten w oryginale i bardzo do niego zbliżonym przekładzie Teodora Mianowskiego.

»Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt;
über Wald und Auen
weht sein Athem,
weit geöffnet
lacht sein Aug'.
Aus sel'ger Vöglein Sange
süss er tönt,
holdeste Däfte
haucht er aus;
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumem,
Keim und Spross
entspriesst seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr:
wohl musste den tapf'ren Streichen
die strenge Thüre auch weichen,
die trotzig und starr
uns — trennte von ihm.
Zu seiner Schwester
schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz;
in uns'rem Busen
barg sie sich tief;
nun lacht sie selig dem Licht.
Die bräutliche Schwester
befreite den Bruder;
zertrümmert liegt
was sie getrennt;
jauchzend grüsst sich
das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!«

»Śnieżnych burz zawieje
rozpędził Maj,
w wiosnianem słodkiem
świetle on lśni;
na ciepłych wiewów
wonnej fali,
wionąc wonią
waży się;
nad łąki lany
technieniem płynie
a rozwarty
skrzy mu wzrok.
Przecudnem ptasząt pieniem
dzwoni w krag,
woń upojną
z piersi technie;
z jego ciepłej krwi posiewu
kwiatów rój tryska
liść i krzew
zieleni już wkrag.
Promienny Maju czar
ujarzmia ten świat;
śniegi i mróz pierzchły
zwycięzcą jest Maj:
więc nie dziw, że w walce skory
wrót rozbił twarde zawory
co uporeczywie
dzieliły nas z nim!
Do swojej siostry
zbiegł w zwoju tęcz;
to Miłość zwabiła Maj;
aż dotąd skryta
na serc naszych dnie
do światła dziś śmieje się.
Tak siostrę i brata
złączyły już śluby;
rozpadło się w gruz
co dzieliło ich;
w szczęścia szale
witają się:
złączone Miłość i Maj!«

Po płomiennym hymnie Zygmunta na cześć miłości i wiosny Zyglinda wita w nim ten maj, na który długo czekała. Zaczyna poznawać w nim brata. Przypomina sobie brzmienie jego głosu z dziecinnych lat, twarz jego podobną się jej wydaje do tego obrazu, jaki widzi, kiedy sama przegląda się w wodzie. Namietność rozpiera piersi Zygmunta, dodaje mu sił nadludzkich. Bohater przyskoczył do pnia jesionu, chwycił rękojeść z miecza i dobył go z pnia jak z pochwy. Nadaje mu miano »Nothung«, gdyż w potrzebie (Not) znalazł tę broń. Z tem wianem chce wprowadzić z domu nieprzyjaciela ukochaną niewiastę. Poznali się wzajemnie jako brat i siostra, ale nie zwracają już na to uwagi i z okrzykiem »niech kwitnie Wälsungów krew« padają sobie w objęcia. Na tem kończy się pierwszy akt.

Jest to jedyny stojący w bliskim związku z realizmem akt trylogji. — Wylączywszy wpływ Wotana na postępowanie bohaterów tu działających, im zresztą nieznany, mamy w nim do czynienia z ludźmi tylko, ich sprawami i namietnościami. Tu naprawdę osiągnął Wagner ten ideał, do jakiego zmierzała cała twórczość drugiej połowy jego życia, mianowicie »dramat czysto ludzki«. W dalszym przebiegu »Pierścienia Nibelunga«, mieszają się sprawy ludzi i bogów w taki sposób, że będzie to znowu udratyzowana baśń romantyczna oparta na najbardziej fantastycznych motywach.

Dwie pary tragiczne kochanków występują w »Pierścieniu Nibelunga«: Zygmund i Zyglinda, Zygfyrd i Brunnhilda. Miłość jednej i drugiej pary wyniknęła z rewolucyjnego poglądu na świat Wagnera. — Już w »Jezusie z Nazaretu« głosił Wagner, że to prawa ludzkie zasiały na świecie grzech i zło. Dlatego więc przyszedł Chrystus, ażeby wypenić na świecie grzech i obwieścić przykazanie miłości. Jezus Wagnera mówił: »na świecie niema grzechu; świat tak doskonały jak Bóg, który go stworzył

i utrzymuje i czystem jest każde stworzenie, jakie na nim żyje, bo życie jego jest miłością Boga, a prawo podług którego on żyje, jest prawem miłości. Tak więc żył niegdyś człowiek w niewinności, ale poznanie złego i dobrego zmieniło go i żył odtąd wedle praw, jakie sam sobie stworzył na śmierć swoją. Teraz ja przywracam człowiekowi przytomność przez to, że pozna Boga w samym sobie, nie poza sobą. A Bóg jest przykazaniem miłości, a że teraz to wiemy i tak postępujemy, jesteśmy sami z siebie Bogiem: bo Bóg jest rozumem z siebie samego». Niech więc człowiek żyje podług prawa miłości, jak to uczy cała natura. Czem jest małżeństwo? »Dobrowolne połączenie mężczyzny i kobiety jest wzajemnem naturalnem uzupełnieniem... Prawo boskie żąda więc, ażeby mężczyzna i kobieta, połączeni przez miłość należeli do siebie, aż śmierć ich rozłączy... Prawo ludzkie jest zbrodnicze, żądając wiecznej miłości od kobiety, wydanej za mężczyznę, którego nie kochała. Prawo mówi: nie będziesz cudzołożyl! Ale ja mówię wam: nie pobierajcie się bez miłości. Małżeństwo zawarte bez miłości jest nieważne już w chwili zawierania, a kto wchodzi w związek małżeński bez miłości, ten łamie wiarę małżeńską«.

Etyka Wagnera, uwidoczniła w »Jezusie z Nazaretu« była więc tego rodzaju, że incest Zygmunta i Zygliny miał jego pełną aprobatę, gdyż wynikał z uczucia płomiennej miłości obojga bliźniąt. Już poprzednie dzieła Wagnera pozwalały przeczuwać, że ewolucja motywów miłości między bratem i siostrą może doprowadzić aż do tak tragicznego kryzysu, jak w pierwszym akcie »Walkirii«. Dalszy rozwój akcji »Pierścienia« pokazuje nam, jak miłość tę osądzono w Walhalli.

Pogwałcenie praw boskich i ludzkich przez Zygmunta powinno go pozbawić wszelkiej pomocy ze strony Wotana. Ale nawet w obliczu tych zbrodni Wotan nie chce w walce jego z Hundingem przyznać Hundingowi zwycięstwa. On

sam wszakże kierował krokami Zygmunta, wskazał mu drogę do domu Hundinga, miecz mu tam przeznaczył i nie przeszkodził zakazanej miłości. Nie jest przeto Zygmuntem tym bohaterem, który sam z siebie działa — nie on może zabić smoka, Fafnera. Wotan kocha całem sercem Zygmunta, każe więc Brunhildzie, aby w walce jego z Hundingem dała zwycięstwo Zygmondowi. Tymczasem Fryka, bogini małżeństwa, żąda od Wotana ukarania Zygmunta i Zygliny. Wotan winy w nich nie widzi:

Niegodnym nazywam ślub,
gdy miłości w nim brak;

tymczasem:

»że ci się kochają — dobrze to wiesz«

odpowiada jej Wotan.

Różnica zapatrywań Fryki i Wotana streszcza się w słowach jego:

Tylko zwykły pojmujesz bieg spraw!
lecz, co nigdy nie było,
o to właśnie ja dbam!

Tu pokrywa Wotan osobiste poglądy Wagnera.

Mimo sofizmatów i dialektyki Wotana zmusza go Fryka do złożenia jej przysięgi, że w walce zwycięży Hunding. Ta klęska, zresztą słuszną zupełnie, przepelnia Wotana rozpaczą; jego plany nie mają się spełnić, kiedy:

»To, co kocham, muszę porzucić,
zgladzić to, co miłuję;
zdradzić każdego, kto ufa mi! —
Żegnaj mi więc, władca potęgi,
bożych przepychów wieczny ty sromie!
Niech w gruzy runie to, com sam wzniosł.
Rzucam me dzieło;
jednego tylko chcę:
ach, końca — —
ach, końca!«

W tych słowach zaczyna się właściwa tragedia Wotana. W długim dialogu z Brunhildą, będącym właściwie monologiem Wotana, opowiada jednooki bóg wyobrazicielce swej woli o swoim losie. Wie, że tragizm tego losu zaczął się od chwili, kiedy:

Jam już w dłoni pierścień ów miał —
ogień żądy mnie piekł!
I odtąd przekleństwo
wciąż idzie w mój ślad.

Zmieniając dawne polecenia, rozkazuje Wotan Brunhildzie, aby w walce Hunding zwyciężył, ażeby Zygmund poległ; ale ta, która wolę jego zawsze spełniała, teraz przeciw niej odważa się wystąpić i nie waha się powiedzieć Wotanowi:

Tyś mi dla niego miłość wlał w pierś;
drogim tobie był w swej wyniosłej odwadze,
przeciw niemu nie zmoże
mnie dziś wyrok twój». —

Zdaje się jej, że prawdziwe życzenie Wotana jest przeciwne temu, które wypowiedział. Jakże więc jej słuchać rozkazu boga i ojca?

Po nocy szalu miłosnego umknął Zygmund z Zygliną z domu Hundinga. Niepokój, wyrzuty sumienia pędziły ich z miejsca na miejsce; Zygmund chciał już zadać mieczem śmiertelny cios siostrze i sobie, kiedy z ust Brunhildy dowiedział się o swym przeznaczeniu. Wiedzioną współczuciem dla miłującej się pary, postanawia walkirja dać zwycięstwo synowi Wotana, ale w decydującym momencie zjawia się groźny bóg i na włóczyń jego kruszy się miecz Zygmunta, Hunding zabija bohatera, lecz zwycięzcę zabija pogardliwy wzrok Wotana. Nieposłuszeństwo Brunhildy postanawia Wotan srogo ukarać.

Brunhilda zebrawszy okruchy Nothunga, porywa Zyglinę na konia i uchodzi z nią przed pościgiem Wotana, szukając schronienia między walkirjami. Siostrzyce boją

się udzielić opieki, Wotan bowiem doścignie nieposłuszną, gdziekolwiekby się skryła. Zygliną, straciwszy brata-kochankę, chce już tylko śmierci; prosi Brunhildę, aby mieczem swym zadała jej cios, ale córa Wotana wskazuje jej obowiązki jej życia, zapowiadając w proroczym jasnowidzeniu stroskaną:

»Rycerza silnego, jak bóg,
kryjesz, niewiasto,
w przytulnym swym łonie!
Zachowaj mu szczątki tego miecza;
stąd, gdzie padł rodzic
uniosłam je rada:
a ten, co nowy skuje z nich miecz,
odemnie miano niech ma —
»Zygfryd«, zwycięzca wśród walk!«

Za radą Brunhildy udała się Zygliną do lasu, w którym niedaleko pieczary smoka w grocie mieszka karzeł Mime; u niego znajdzie przytułek.

Straszna jest kara, jaką Wotan wymierza Brunhildzie: pozbawiona boskości ma zapaść w sen, z którego zbudzi ją i posiadzie pierwszy, który ją spotka. Kiedy jednak złamana tym wyrokiem Brunhilda przedstawia w modlitewnej prośbie istotę swego uczynku:

»Czyż podłym tak
wstępek mój był,
że tak sromotnych używasz na mnie kar?
Czyż niskim tak
był czyn mój,
że tyle poniżeń każesz mi znieść?«

i błaga go, aby dostęp do miejsca jej snu utrudnił, aby tylko bohater, co lęku nie zna, dotarł do niej, daje się Wotan poruszyć jej prośbom, usypia ukochaną i łoże jej otacza morzem ognia; przekroczy je ten:

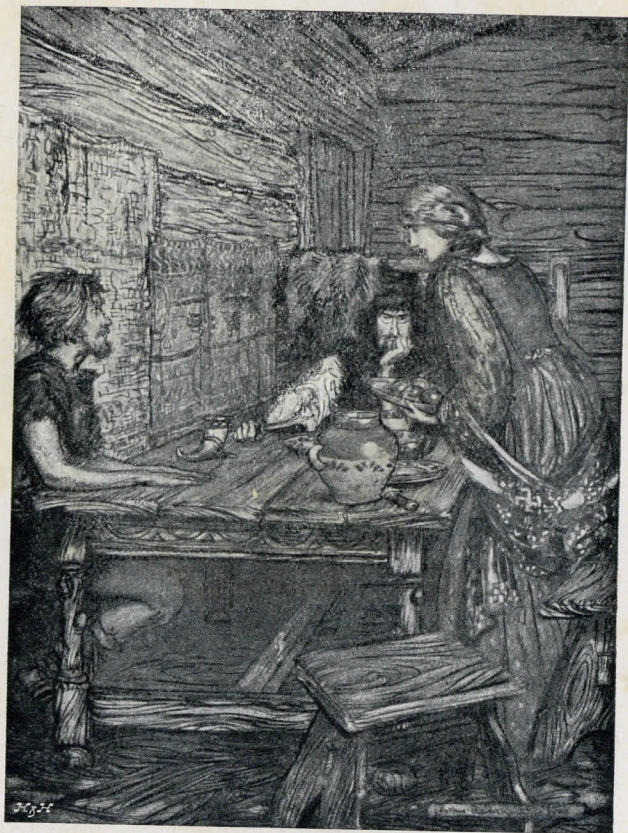
»co jest wolniejszy, niż bóg!«

Po stracie syna, którego przeznaczył do wybawienia siebie i świata od klątwy Alberyka, traci teraz Wotan ukochaną córkę, która z przedstawicielki jego woli stała się jej zaprzeczeniem.

WOTAN:

»Bądź zdrowa — dzielne,
święte me dziecko!
Ty mego serca
błoga różkoszy!
Bądź zdrowa! Bądź zdrowa! Bądź zdrowa!
Że cię już nigdy
witać nie będę,
że cię już rzucić muszę;
że już nie wyjdiesz
ze mną na boje,
ni z miodem czary mi podasz;
że muszę stracić cię,
którą tak kocham,
o jasne ty oczu mych słońce: —
tak wielkim ci ogniem
łóże otoczę,
jaki żadnej nie płonał niewieście!
Niech ogień w krąg
okrąży twój głaz;
strawienia postrachem
tchórza niech spłoszy;
niech trwożny omija
miejsce twych snów —
jednemu ty uleż masz:
co będzie wolniejszym, niż bóg!

Tych oczu dwoje, co lśnią,
com błogo pieścił nieraz,
gdym boju chęć
całunkiem ci placił,
szczebiotem dziecka
gdy mężów chwala
płynęła z hożych twych ust;
o — te oczy, które wśród walk
niejeden lśniły mi raz,
gdy żar tęsknoty



A. RACKHAM: ZYGMUND, ZYGLINDA I HUNDING.
(»WALKIRJA« AKT I.)

me serce trawil,
gdym duszą pragnął
wszechświatów szczęścia,
wśród złych przeczuć i lęków:
ostatni raz
oczy te dziś
niechaj pocałunek
zwoła mi!
Szczęśliwшему zaplonie
błogi ich blask —
lecz mnie — mnie nieszczęsnemu
muszą zamknąć się wiecznie!

Gdyż tak — bóg
chce z ciebie zdjąć
piętno boskości i moc!»

W pożegnaniu tem jest Wotan samem sercem ojcow-
skim; jego boskość znika tu, zamilkł ból i żal do własnego
losu, czysto ludzkie uczucia płyną wezbraną falą; ubrane
w wysoce patetyczną formę poetycką przenikają całą du-
szę słuchacza. Tak kończy się »Walkirja«.

Część następna »Pierścienia Nibelunga« zaczyna się
w jakich dwadzieścia lat później. Nosi ona w tytule imię
bohatera jej Zygfrйда.

Zyglinda za radą Brunhildy schroniła się w grocie
Mimego. Karzeł strzegł jej, aż powiła syna, któremu ka-
zała dać imię, wymienione przez Walkirję. Sama wnet
umarła. Mime chował Zygfrйда, wiedząc, że rośnie w nim
przyszły bohater; starał się od pierwszych jego kroków
wpoić weń obowiązek wdzięczności dla opiekuna, który
brzydota swoją wstręt budził w dziecku. Chłopiec wyrósł
w młodzieńca o przerażającej sile; miecze, które mu kuł
Mime, tarł na proch, zabawką dlań było spętać niedźwie-
dzia i wystraszyć nim karła. Nibelung poci się, męczy nad
ukuciem miecza, ale jeszcze więcej męczy go myśl, że
jedynie Nothung, którego kawalki dane mu przez Zy-
glindę przechowuje, może służyć za narzędzie do zabicia

smoka-Fafnera; lecz miecza tego nie ukuje Mime nigdy. Zygryda widzimy w wieku młodzieńczym, przechodzącego w wiek męski »in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung« (M. a. m. F. 328). »Najwyższem prawem dla niego jest jego instynkt; żyje w kontakcie z naturą, rozumie tajemniczy szmer lasu, słucha świergotu ptaków i usiłuje go naśladować«.

»Do czego pcha mnie odwaga, to wiecznem mem prawem,
co podług myśli mej robię, to mi jest przeznaczone:
nazwijcie to klątwą lub łaską, ja głosu tego słucham
i przeciw własnej nie działam siłę«. (II. 163).

Zygryd jest w całej pełni człowiekiem natury, który nie dba o przeszłość ani przyszłość, żyje jedynie dla tego punktu styczności pomiędzy niemi, dla teraźniejszości. Dla Wagnera był on »człowiekiem najpełniejszym, jaki mu się przedstawiał«, ulegającym prawu konieczności, które ani go bolało, ani było przyczyną nieoczekiwanej radości. Jego zewnętrzna wolność polega na tem, że wola jego jest stale jednobrzmiącą z prawem wszechświata; on nie zna snów o potędze ani o wieczności; ma siłę, więc pragnie jej używać; natura popycha go do szukania przygód i kobiecy (Lichtenberger). Z rozmowy, jaką prowadzi Zygryd z Mimem w I. akcie, widzimy, co było szkołą dla jego umysłu. Rozwijał się, patrząc się na życie zwierząt w lesie, więc też horyzont jego umysłu nie bardzo jest szeroki. Wagner głosi tu, że ta »najwyższa mądrość« Zygryda jest ideałem, do którego dojść czy wrócić powinno ludzkie pokolenie. W dziele artystycznym powtarza więc Wagner to, co wykladał już w rozprawach estetycznych.

Z wyjątkiem Mimego, którego serdecznie nienawidzi, nie widział Zygryd w życiu człowieka, nie zaznał, co to rodzina, przywiązanie, miłość; ale jednak uczyć tych nauczył się, jak powiada:

»Na wiosnę slyszalem ptaszat słodki śpiew,
wabily wtedy się wzajem:
to były samczyki, samiczki,
Na słodkich pieszczotach schodził im czas;
uwily gniazdeczko, wyległy w niem młode
i w dwoje karmily potomstwo...
Jam poznał tam,
co miłość jest«...

W dziełach następnych, szczególnie zaś w postaciach Trystana i Parsifala nastąpi znaczna ewolucja tych poglądów Wagnera na życie, które ucieleśniły się w Zygrydzie. Zygryd jest wyobrazicielem skrajnego poganizmu i materializmu, — psyche w nim jest dopiero w zarodku. Uczucia, które Zygryd kieruje w przeszłość, odnoszą się tylko do matki; żal mu się jej robi, kiedy mu Mime powiedział, że z powodu jego narodzin umarła. Ale nie na długo ulega tym sentymentalnym myślom. Chce ukuć miecz (Nothung) i iść w świat, uczyć się bojażni; bo to, co mu Mime jako przyczyny bojażni podaje, nie natchnęło go żadnem osobliwszem uczuciem. Tajemny szmer lasu, jego ciemność, która strachem przepelnia Mimego, jest dlań rozkoszą. Więc może smok-Fafner lękiem go zdejmie? Musi go Mime zawieść do jego pieczary. Jakimś cudownym sposobem przetapia Zygryd i skuwa kawałki Nothunga w nowy, lśniący miecz. Ma już broń upragnioną; próba jej wytrzymałości zadowala go, przeraża Mimego; jednym zamachem przerąbuje Zygryd potężne kowadło razem z podstawą na dwie części.

»Notung! Notung!
Nowy mój miecz!
Do życia zbudź się na nowo!
Martwyś leżał w okrucinach,
teraz jaśniejesz wspaniale.
Łotrom ostrości twej dowód daj!
Bijże postępnych, morduj twych wrogów!
Patrz, Mime, kowalu:
tak tnie Zygryda miecz!«

Wotan postępuje względem Zygryda zgoła odmiennie, niż postępował względem Zygrymuda. Jednooki Wędrowiec, pod którego postacią przechodzi Wotan przez świat, nie kieruje krokami młodego bohatera, obserwuje go tylko, a nawet przeszkadza mu w działaniu. Miłość dla własnego potomka ustąpiła miejsca zazdrości ku śmiałemu zwycięzcy. Przestrzega Albryka, który przy pieczarze Fafnera lata całe czatuje na chwilę dogodną do odebrania smokowi pierścienia, że Mime prowadzi Zygryda, celem zabicia smoka i odbierze chłopcu pierścień, bo Zygryd nie zna jego mocy. Przestrzega nawet Fafnera, ale ten jedno zna tylko:

»Leżący posiadam; —
spać mi dajcie!«

Mime przywiódł Zygryda pod pieczarę, zostawił go pod cienistym drzewem i polecił mu czekać, aż smok wychyli się z lochu. W leśnej samotni, przy szumie lasu, zaczyna Zygryd myśleć o matce, zatapia się w czar natury. Potem zabija potwora Fafnera, który, konając, nie zlorzeczy mu nawet. Krew smoka obryzgała mu rękę, sparzyła, jak ogień, ale od tej chwili rozumie Zygryd znaczenie śpiewu ptaków. Ptaszyna radzi mu wziąć pierścień i czapkę-niewidkę. Naiwny młodzieniec zabiera tajemnicze przedmioty, ale mówi, że:

»coby znaczyły,
nie wiem sam«.

Przestrzega go jeszcze ptaszek przed Mimem. Karzel słodkie mówi mu słówka, ale zamierza otruć go napojem, który rzekomo dla wzmocnienia po walce ze smokiem mu przyniósł. Zygryd czyta w jego myślach, poczem ze wstrętem go zabija.

W ślad za lotem ptaszka, który mu wyśpiewał, że pozyska teraz najpiękniejszą kobietę, Brunhildę, biegnie

Zygryd do śpiącej Walkirji. U podnóża góry, na której szczycie ogień otacza łoże Brunhildy, spotyka Zygry Wotana. Bohaterski młodzieniec nie szanuje starości pielgrzyma, szydzi z jego wielkiego kapelusza, drwi z niego, że oko musiał mu wybić ktoś, komu na drodze stanął. Tajemnicze słowa Wotana:

»Okiem jednym, (oko instynktu)
co jako drugie mi braknie,
sam widzisz teraz to jedno,
które stanowi mój wzrok« (oko rozsądku).

pobudzają Zygryda do ochoczego śmiechu:

»Do śmiechu umiesz pobudzić!«

Ale Wotan wszelkiemi sposobami stara się nie dopuścić Zygryda do wejścia na drogę, wiodącą do Brunhildy, bo:

»kto ją obudzi,
kto ją posiadzie,
władzę mą złamie na wieki!«

Włócznią, o którą raz już rozprysł się Nothung, zagraża Wotan drogę Zygrydowi; teraz jednak włócznia ojca bogów kruszy się pod uderzeniem miecza. Zniszczony już widomy znak władzy Wotana.

Zygryd, radośnie trąbiąc na rogu, przekroczył morze ognia. Na szczycie góry zobaczył pod drzewem postać ludzką, pogrążoną w śnie: na piersiach jej pancerz zapięty, hełm na głowie, włócznia przy łożu. Dosłuchał się oddechu, przeciął rzemienie pancerza, by pierś uwolnić od ucisku... a kiedy, zbroję odjąwszy, zobaczył pierś, prze-
razil się:

»To nie jest mąż...
Serce mi zaległ płomienny żar,
trwoga paląca oczy zakrywa:
mdleją, płaczą się zmysły...
o, jakżem stchórzył? Jestże to bojaźń?

O matko! matko!
Odważny twój syn!
Kobieta leży tu w śnie: —
dziś przez nią on poznał, co lek!»

Pocałunkiem budzi Zygfyrd uśpioną Brunhildę, która wita słońce, wita nowe swe życie, wita Zygfyda; wielbi matkę, która dała mu życie, ziemię, co go żywiła. Ale po radości, jaką jej zbudzona świadomość istnienia przyniosła, następuje chwila przełomowa. — Zygfyrd rozplomieniony mówi:

»Ogień trawiący zapłonął we mnie:
Żar, który skałę Brunhildy otaczał,
w ciele płonie mi teraz! —
Kobieto, zgaś więc ten żar!
Ucisz pieniające płomienie!«

Dla Brunhildy, której wspomnienie dawnej jej boskości jest drogim skarbem:

Żaden nie tknął mnie bóg:
wobec dziewicy
głowy skłaniali herosy...
Świątą wyszłam z Walhalli.

roztanie się ze świętością dziewictwa jest ciosem okropnym. Dopiero chęć istnienia »wiecznie dla dobra Zygfyda«, nadzieja macierzyństwa i szczęścia rodzinnego, pozwala jej stać się żoną bohatera.

Zdaniem Wagnera (w liście do Röckla) dopiero przez połączenie się kobiety z mężczyzną powstaje człowiek zupełny. Hymnem radosnym na cześć miłości Brunhildy i Zygfyda kończy się trzecia część »Pierścienia«.

Rola Wotana, działającego w »Złocie Renu i »Walkirji«, przeszła w obserwatora w »Zygfydzie«: »Przyszedłem, by patrzeć, nie działać«, mówi bóg do Alberyka. Od rozpaczliwego tonu, w jakim pragnął końca (w »Walkirji«) przeszedł do wyniosłej rezygnacji:

»Com w niezgody dzikim bólu
raz, zwątpiwszy. postanowił,
rad i wesół,
wolny, spełniam to dziś!«

W »Zygfydzie« widzimy Wotana trzy razy biorącego udział w akcji, w której, z wyjątkiem sceny z Zygfydem, jest on jednak tylko narratorem. W »Zmierzchu bogów« przedziwo myśli jego snują Norny (Parki) i jedna z Walkiryj, Waltrauta, w rozmowie z Brunhildą; Wotan sam nie pokazuje się już na widowni.

Właściwe dzieło zbawcze Zygfyda zostało dokonane; pierścień jest w jego rękach, nie więc nie stoi na drodze, aby dostał się napowrót w posiadanie cór Renu. Zygfyrd jednak dał pierścień Brunhildzie jako zastaw swej wiecznej wierności. W chwili, w której pierścień Nibelunga staje się symbolem miłości, »osiąga potęgą przekleństwa Alberyka swój szczyt tragiczny; tego musieliśmy dożyć, aby zrozumieć zupełnie niefortunną władzę złota«. Chociaż z posiadaniem pierścienia nie się dla niego nie łączyło, musi Zygfyrd także uleść ciążącemu na nim przekleństwu. Rozstawszy się po czasie miłosnego upojenia z Brunhildą, wyrusza w świat, »do nowych czynów«. Przybywa Renem go pałacu Guntera (Gibichunga), gdzie knują już plan usidlenia go. Hagen, syn Alberyka, nakłania siostrę Guntera, Gudrunę, aby, skoro tylko sławny bohater zawita do nich, podała mu sama napój o sile czarownicy, po którym musi Zygfyrd zapomnieć o wszystkim, co działał dotychczas i zapłonąć miłością ku pięknej Gudrunie. Kiedy już przybył, wypytuje go Gunter i Hagen o skarby Fafnera; te nie miały dla Zygfyda znaczenia, zapomniał o nich, zostawił w pieczarze smoka.

»Nie mam kraju ni ludzi,
i nie mam zamku po ojcu:
dziedzictwem mem —
własne me ciało;

żyjąc, strawię je sam.
Tylko miecz mam ja,
com sam go skul... —
...O skarbach nie myślę już:
marnej nie cenię wartości!»

Przykładając usta do nieszczęsnego napoju, mówi
Zygfyrd:

»pierwszy ten napój
na miłość wierną,
Brunhildo, piję do ciebie!

Zaledwo jednak odjął usta od rogu, Gudruna stała się celem jego pragnień; o Brunhildzie zapomniał. W myśl układów, przybrawszy postać Guntera, idzie powtórnie przez morze ognia, do Brunhildy, aby mu ją przywieść jako żonę. Brunhilda sama ostała na pustej górze, czekając powrotu Zygfyryda. Wotan wysłał do niej Waltrautę z żądaniem, aby pierścień, który zostawił jej nieustraszony bohater, oddała córkom Renu. Dziś jednak pierścień ten ma dla niej wyższą wartość, niż cokolwiek na świecie.

»Ha! wiesz ty czem on mi jest?
Jak możesz pojąć,
dziewo bez czucia! —
Więcej, niż blask Walhalli,
więcej, niż wiecznych chwała —
pierścień mi wart:
spojrzenie na jasne to złoto,
kruszczy świetnego ten błysk,
droższym mi jest,
niż bogów wszystkich
szczęsny wieczyste los!
Bo błogo z niego
Zygfyryda miłość jaśnieje:
miłość Zygfyryda!
— o, gdybym tę błogość mogła ci zjawić! —
pierścienia mi stróżką.
Do bogów rady świętej tam idź,
o mym pierścieniu sprawę im zdaj:

miłości mej im nie oddam,
miłości mi nigdy nie wydrą —
choć runąć-by miała
Walhalli słoneczna wspaniałość!»

W Walhalli ponuro od dnia, w którym Wotan wrócił ze zlaną przez Zygfyryda włócznią. Milczący siedzi Wotan wśród grona bogów, nie dotyka nawet jabłek Freji, czekając, aż kruki jego wrócą z dobrą nowiną:

»wtedy raz jeszcze
— ostatni raz —
wiecznie zaśmieje się bóg». —

Zygfyrd powtórnie przeszedł morze ognia. Jako Gunter, niepoznany, połączył się z Brunhildą, wprzód jednak musiał z nią walkę stoczyć o pierścień, którego zacięcie bronila Walkirja. Sromota Brunhildy osiąga stopień najwyższy: dzielić ma łożę nie ze Zygfyrydem, ma złamać mu wiarę i nie jej przed tem nie uchroni. Tylko sam nieszczęsny bohater pamięta o zawartem z Gunterem pobratymstwie, więc niech miecz:

»strzegąc wierności mej bratu,
od żony jego mnie dzieli!»

Podstęp Hagena wydaje się w chwili, kiedy Gunter, dumny z nieswojego bohaterstwa, wprowadza Brunhildę do hali pałacu, gdzie już Zygfyrd i Gudruna witają ich jako małżonkowie. Zygfyrd bowiem po sprowadzeniu Brunhildy z niedostępnej góry, ustąpił niespostrzeżenie w mgłę Gunterowi miejsca przy boku Brunhildy, sam zaś szybko podążył we własnej już postaci do Gudruny. Gunter tymczasem, dumny ze zdobycia Walkirji, wprowadza ją, zlaną, do pałacu. Brunhilda, zobaczywszy pierścień na palcu Zygfyryda, poznała zdradę, której padła ofiarą. Teraz nie ma życie żadnej już wartości dla niej; ale i ten, najdroższy, najwspanialszy bohater musi śmiercią okupić swą zdradę. Sama Brunhilda żąda jej:

»Ciebie on zdradził (pierścień),
a mnie zdradziliście wszyscy!
Zapłacić mi
wszystka krew świata
za winę waszą nie starczy!
Lecz jego śmierć
was wszystkich okupi:
Zygryd niech zginie —
za winy swoje i wasze!

W przeciwieństwie do Wotana wina nie jest w Zygfrydzie samym, lecz poza nim. Brunhilda zrozumiała sytuację:

»Gudruną czar ten się zowie,
który mnie męża pozbawił«

mówi, zobaczywszy ich. Napój, który piękna siostra Guntera podała Zygfrydowi, jest zdaniem Wagnera tylko »symbolem tego nieprzewartego wpływu, który na człowieku natury wywiera urok kobiety; w mocy chwilowego uniesienia zmysłowego zapomina on o niedalekiej nawet przeszłości.« Zygfryda jednak pozbawia on zupełnie pamięci o Brunhildzie. Nazajutrz udaje się bohater na polowanie, na którym ma go Hagen zabić. Blady syn Alberyka nie mści się tu za hańbę Guntera, ale działa wedle wskazówki ojca; po zdradzieckim zabiciu Zygfryda odbierze mu pierścień i odda temu, który go ukuł. Teraz więc nietylko Zygfryd, ale i pierścień znajduje się w największym niebezpieczeństwie; gdyby miał wrócić do Alberyka, wszystko stracone. W czasie polowania zapędził się Zygfryd w dzikie ostępy nad Renem; wdał się w rozmowę z córami Renu, które proszą go, by oddał im pierścień i ostrzegają przed nieszczęściami, które on kryje:

»ten, co chytrze go ukuł, a utracił w hańbie,
ten przeklął go w praodległych czasach:
by śmierć niósł każdemu, co nosi go.
Jakoś ty smoka zabił, tak padniesz i ty,
i to już dziś — mówimy ci to —

jeśli pierścienia nam nie dasz,
by ukryć go w nurtach Renu.
Tylko wód głęb
zmaże przekleństwo«.

Ale tego, który nie znalazł lęku, nie zatrważają słowa cór Renu; zatrzymuje więc pierścień, bo życie samo dla siebie nie ma dla niego znaczenia. Kiedy zeszła się reszta drużyny, z nią zaś Gunter i Hagen, syn Alberyka podaje Zygfrydowi róg z napojem, po którym wraca mu pamięć. Bohater opowiada o swem dzieciństwie, o Mimem, smoku, wreszcie o Brunhildzie. Dwa kruki przeleciały nagle nad Zygfrydem; oglądnał się za nimi, w tej chwili jednak wbił mu Hagen włócznię w plecy. Umierając, przesyła Zygfryd ostatnią myśl i pożegnanie ku Brunhildzie, z jej imieniem na ustach — kona. Nad trupem jego w hali Gibichungów toczy się spór o pierścień. Hagen, morderca, rości sobie doń prawo, ale Gunter broni go dla Gudruny. Blady syn Karla, zabiwszy Guntera, zbliża się do noszów, na których leży trup Zygfryda, ale ręka bohatera groźnie się wzniosła, na znak, że tylko Brunhilda, prawa jego małżonka, ma światu oddać plon jego życia. Złamana bólem żegna Walkirja zwłoki bohatera:

»Święciej od niego nikt nie przysięgał;
nikt nie był wierniejszym od niego;
szczerzej od niego nikt drugi nie kochał;
lecz wszystkich przysięg, wszystkich układów,
miłości wiernej
nikt straszniej nie zdradził!...
...Skargi mej słuchaj, wspaniały boże!
mnie — musiał najczystszy ten zdradzić,
by mądrą się stała niewiasta!
...Renu pływające córki,
dziękuję za radę wam szczerą!
Co wam należy, daję wam:
z popiołów moich weźcie na własność.
Ogień, który mnie spali,
niech pierścień z przekleństw oczyści!»

Kruk Wotana każe Brunhilda lecieć do Walhalli z wieścią radosną:

»Bó koniec bogów
zmierzcha już:
tak — ciskam więc ogień
w Walhalli wspaniały gmach!«

Płonie stos, na którym ułożono zwłoki Zygryda; Brunhilda na koniu rzuca się w ogień. Na horyzoncie powstaje luna — to ogień niszczy Walhallę. Córkę Renu z pierścieniem spokojnie spływają po falach rzeki, wzięwszy w jej nurty Hagena.

Jako całość artystyczna, dramat i muzyka razem wzięte, przedstawia się »Pierścień Nibelunga« jako najmonumentalniejsze dzieło na polu sztuki teatralnej. Nie znamy większej rozmiarami, potężniejszej pod względem zawartych w niej idei, koncepcji dramatycznej. Kiedy Wagner zdradził zamiar utworzenia tego kolosu dramatyczno-muzycznego Lisztowi (w liście z 20 listop. 1851 r.), genialny muzyk pojął odrazu ogrom tego planu i temi słowami zachęcał Wagnera: »weź się tylko do pracy i o nic nie dbając, twórz dzieło, dla którego w każdym razie można postawić ten sam plan, jaki kapituła sewilska postawiła architekcie przy budowie katedry: zbudujcie nam taką świątynię, ażeby przyszłe pokolenia musiały powiedzieć: kapituła zawarjowała przedsięwzięcie coś tak nadzwyczajnego. — A jednak katedra w Sewilli stoi«. Gmachem takim, którego nie sposób ogarnąć okiem z jednego punktu, jest »Pierścień«. Na końcu znakomitej swojej egzegezy tetralogji pisał Lichtenberger: »il serait, croyons nous, singulierement téméraire et surtout fort vain de vouloir exprimer en une formule l'idée générale de l'Anneau du Nibelung. On peut trouver de tous dans cette oeuvre si prodigieusement complexe«. Przedewszystkiem występuje w tetralogji na pierwszy plan idea socjalistyczna, którą Wagnerowi podsunęła »Kritik der Sage von den

Nibelungen« Lachmana (1829). Uczony filolog wykazywał w pracy tej, że »historja Zygryda była w najdawniejszem swoim ujęciu mitem o niszczącej sile złota«. Wagner sam potrzebował niezmiernie dużo złota, pieniędzy, miał więc dla nich pogardę niesłychaną. Nienawidził pieniędzy nagromadzonych w cudzych rękach, a kiedy ten pieniądz znalazł się w jego kieszeni, umiał go szybko wydawać. Dla źródeł swoich dochodów nie miał zbyt wielkiego respektu i z całą nonszalancją korzystał z kasy czy to swojego znakomitego przyjaciela artystycznego Liszta, czy to z portfelu potężnego handlarza-burżuazji Wesendonka, czy nakoniec z królewskiej sakiewki Ludwika II. Kapitalizm i kapitalistów nowoczesnych przedstawił więc Wagner w postaci wstrętnego króla Alberyka, jego sinolicego syna Hagena i ciężkiego, leniwego smoka-Fafnera. Do walki z tą czarną potęgą powołał śmiałego Zygryda i słonecznie wspaniałego, nieustraszonego Zygryda. Ale nie tylko przeciwko temu najgorszemu złu każe im walczyć. Anarchistyczny rewolucjonizm Wagnera zwraca się w akcji jasnych bohaterów »Pierścienia Nibelunga« przeciwko panowaniu układów, przeciwko prawom ludzkim i boskim, od których pochodzi na świecie tyle nieszczęścia co od złota. Widoczny symbol praw i układów, panujących na świecie, Wotan, ponosi w trzecim akcie »Zygryda« sromotną klęskę od bohatera, który nie zna żadnych więzów moralnych, boskich czy ludzkich. Po czyjej stronie staje Wagner w sporze między Wotanem a Fryką o incest Zygryda i Zygryndy jasno wynika z jego pism. Komentarzem do idei Pierścienia jest list Wagnera do Augusta Röckla (z 25 stycznia 1854 r.):

»Poemat mój pokazuje naturę w jej prawdzie niewypaczonej, ze wszystkimi przychodzącymi w niej przeciwnościami, które zawierają w sobie w ich nieskończenie różnych skojarzeniach i to także, co je wzajem odpycha. Nie dlatego, że córki Renu odtrąciły od siebie Albe-

ryka, otwarło się źródło nieszczęść: Alberyk i jego pierścien mógł bogom zupełnie nie szkodzić, gdyby oni nie byli już podatnymi na działanie zła. Gdzie leży zarodek tego zła? Patrz na pierwszą scenę między Wotanem i Fryką... Silny węzeł, który ich wiąże, zaczęty w mimowolnej pomyłce miłości, przeciągnięty poza konieczną zmienność, obustronnie broniony, to ścieranie się z wiecznie nowym i zmieniającym światem umysłowym, doprowadza oboje związanych do wzajemnego męczenia się nieczułością. Wotan wznosi się do wyżyny tragizmu, pragnąc swego upadku. Oto i wszystko, czego mamy nauczyć się z historii ludzkości: chcieć tego, co konieczne, i samemu to skutecznie. Dziełem twórczym tej najwyższej, samoniszczącej się woli jest człowiek bez lęku, zawsze miłujący: Zygryd«...

Pessimistyczna interpretacja trylogii opiera się przede wszystkim na akcie psychicznym Wotana, wyrażenia się woli życia. R. Falckenberg, autor dzieła »Geschichte der neueren Philosophie« stwierdza, że »Wagner w »Pierścieniu Nibelunga« dał poetycki wyraz pogładowi na świat, spokrewnionemu z schopenhauerowskim, zanim jeszcze zaznajomił się z dziełami tego filozofa«. Tragiczny koniec bohaterów trylogii, Zygryda, Zygryda i Brunhildy, jak również napięcie tragiczne całego dzieła, nastraja na uczucia pessimistyczne. Ale ostatecznie optymistycznym jest wynik idealny trylogii, gdyż źródło zła wraca do natury, córki Renu odbierają złoto, a ci, co starali się je zdobyć dla siebie i swoich potomków, giną zwyciężeni.

Są pewne chwiejne miejsca w konstrukcji dramatu. Wprawdzie Wagner zabierając się do pisania Zygryda powiedział: »przestałem już tworzyć opery i odtąd będę pisał tylko bajeczki«, ale niewątpliwie byłby zaprotestował energicznie, gdyby ktoś chciał traktować trylogię jako zbiór bajeczek. Styl dzieła świadczy wyraźnie, że pomimo splećcia się w niem rozlicznych naiwnych — dla racjo-

nalistycznego umysłu — nieprawdopodobieństw, należy do całości artystycznego tworu Wagnera odnosić się z możliwie największą powagą i przyjmować je jako wyraz najbajdziej majestatycznych zamiarów artystycznych. Otóż pomimo całej konwencji, ułożonej między autorem sztuki teatralnej a widzem, niepodobna nie przyznać, że drażliwymi momentami dramatu są tu napoje, które pije Zygryd, raz, ażeby pamięć stracić i zapłonąć miłością ku Gudrunie, drugi raz, ażeby pamięć odzyskać. Miał do pewnego stopnia słuszną zarzucając, że: »kto bohaterom swoim każe działać przy pomocy różnych medykamentów, ten jest pewnie dobrym aptekarzem, ale w każdym razie złym dramaturgiem«. Od analizy chemiczno-dramatycznej tych napojów uwalnia nas ten bodaj względ, że i Goethe podał Faustowi napój odmładzający i ten istotnie odmłodził go, a mimo to »Faust« jest arcydziełem dramatu psychologicznego.

Drugim motywem wzbudzającym zastrzeżenie jest przekleństwo Alberyka. Rodzi się przede wszystkim pytanie, czy Alberyk miał zrozumienie różnicy między »miłością« a »rozkoszą cielesną«? Umizgi wstrętnego karła do córki Renu nie mogą wzbudzić wrażenia, że chodzi tu o »miłość«, chociaż padają tu terminy, określające normalnie to uczucie, jak »Liebe«, »Minne«. Alberyk zaiste nie potrzebował, ani nawet nie mógł przeklinać miłości, gdyż uczucia tego nie znał przedtem i nie mógł go zaznać. Sceny Zygryda z Zygrydą, Zygryda z Brunhildą pozwalają odczuć cały majestat uczuć, jaki przedstawiał się Wagnerowi na wspomnienie słowa miłość. Gdyby jeden z tych bohaterów rzucił na nią przekleństwo, mogłoby ono być brzemienne w tragiczne następstwa, ale Alberyk jest za małą kreaturą do spełnienia tak doniosłego zadania. Wskazał już na to Bulthaupt w »Dramaturgie der Oper« (II. 232).

Konstrukcja dramatyczna i wypracowanie literacko-

językowe gigantycznego dzieła odpowiada w zupełności zasadom teorii Wagnera, wyłożonej w »Oper u. Drama«. Poezja »Pierścienia Nibelunga« nie jest librettem operowym ale w istocie poezją dramatyczną. Wagner zerwał tu najradzykalniej, jak tylko można było to zrobić, ze wszystkimi czynnikami formy operowej, więc arją, duetem, zespołami solistów, finałem z chórami. Kilka razy tylko kojarzą się poszczególne głosy w zwarte grupy dźwiękowe, ale epizody takie nie mają żadnej zgody łączności z typowymi cechami opery, wynikają same przez się z istoty dramatu. W nieprzerwanej formie dialogowej utrzymana jest poezja »Pierścienia«. Nie jest to atoli dialog potocznej rozmowy, lub żywy dialog komedji francuskiej, ale styl heroicznej tragedji z długimi okresami prawdziwie retorycznych popisów, koturnowych tyrad. Częstokroć ma się wrażenie, że jest to dążenie do pokrycia formy monologicznej z obecnym na scenie komparsem, do jakiej roli spadają niekiedy i pierwszoplanowe postacie trylogji. Nie mógł Wagner zmienić tak gruntownie zasad estetyki muzycznej w stosunku do swojego dramatu, ażeby zaprzeczyć praw wszelkim zamkniętym w sobie formom muzycznym. Instynkt muzyka zmuszał więc dramaturga do szukania środków zastępczych za formy dawnej opery. Zniknęła arja trzyczęściowa, arja da capo, ale przybyło arioso dramatyczne, rozrastające się do monumentalnych wymiarów n. p.: pożegnania Wotana z Brunhildą, lub monologizujących wystąpień Brunhildy w »Zmierzchu bogów«. Dwa razy wyniknęły wprost ze sytuacji zamknięte w sobie pieśni, jak pieśń Zygmunta o »wiośnie i miłości« i pieśń Zygfrйда przy kuciu miecza.

Wtłoczyć ogrom treści mitów, które Wagner ujął w ramy trylogji w plastyczne obrazy sceniczne, było rzeczą niemożliwą. Zdarzenia między »Złotem Renu« a »Walkirją« i »Walkirją« a »Zygfrыdem« musiały odpaść z akcji i zostać podane słuchaczowi jedynie w sposób narracyjny.



A. RACKHAM: BRUNHILDA.

Jest to w granicach dramatu muzycznego sposób bardzo zawodny, gdyż słuchacz nie może się w tak podanej osnowie dramatu zorjentować. Była to dla Wagnera twarda konieczność, ale musiał poddać się jej, inaczej cykl jego urósłby do ilości sześciu dramatów. Zresztą zaś przedstawia każda część tetralogji zwartość kompozycyjną i doskonałą przejrzystość. Jako konstruktor formy dramatycznej odważył się Wagner na bardzo śmiały eksperyment. Główna osobistość trylogji, Wotan, którego fizycznie przesłania Zygmun d i Zygryd, nie występuje już w ostatnim dramacie »Pierścienia«, kiedy tragizm jego doszedł do szczytu. Wyszedł na tem stary bóg germański najkorzystniej. Jako idea jest on w dramacie bardziej imponującym, niż kiedy in persona z włócznią w ręce przechadza się po scenie. Bo zdaje się być przywilejem człowieka w teatrze, że może w nim wyolbrzymieć, podczas kiedy bogowie, widzialni i dotykalni pośród kulis — karleją.

Jedną ze szczególnie ważnych kwestyj artystycznych »Pierścienia« jest styl literacki i język poezji dzieła. Styl ten ma znamiona heroiczne w największej mierze i bardzo wiele wspólności z barokowem przeładowaniem myśli i akcesorjów. To, co mówią i jak mówią (względnie śpiewają) bohaterowie »Pierścienia« potracą o sztuczność i przesadę — wprowadzie nie ciągle, ale w każdym razie bardzo często. Jest w tem wysoki patos tragiczny, jest jednak i mglistość, jakby umyślne gmatwanie myśli nienaturalnym sposobem ich przedstawiania. Cała poezja »Pierścienia« płynie wierszami o bardzo krótkich miarach, cztero- do ósmiozgłoskowych, (najczęstszym jest wiersz pięciozgłoskowy) z ogromną przewagą męskich końcówek, posługując się w najobfitszym stopniu słowami jednosylabowymi, istniejącymi już w skarbie języka niemieckiego lub *ad hoc* przez Wagnera urabianemi. Styl języka »Pierścienia« jest genialnie oryginalnym. Ani nowoczesny język, ani nowoczesna forma poezji nie odpowiadała Wa-

ścienia» zakrywają niekiedy psychologiczną charakterystykę indywidualności działających w dramacie osób, chociaż każda z nich narysowana jest z mistrzowskim wykończeniem w szczegółach, odpowiednio do monumentalności dzieła. Ale ten językowy styl stanowi fundament jednolitości »Pierścienia Nibelunga«. Trudno zaiste przedstawić sobie twór artystyczny bardziej germański, nie tylko przez sam fakt niemieckości języka oryginału, ale skutkiem ducha dzieła, udzielającego się z nieprzepartą siłą w tłumaczeniu na każdy inny język. Tak samo jak germańskim jest duch poezji »Pierścienia«, tak też germański duch panuje w genialnej muzyce Wagnera w gigantycznym dziele.

Wagner zaczął pracować nad kompozycją »Pierścienia Nibelunga« dnia 1 listopada r. 1853 w Zurychu. Miał pełnych 40 lat życia. Od pięciu lat przeszło nie komponował, a praktycznie miał daleko mniej z muzyką styczności niż dawniej za lat drezdeńskich. Miał jakiś »uroczysty lęk« przed rozpoczęciem olbrzymiej partytury. Przygotowywał się duchowo niezmiernie intensywnie, słał sobie wygodne gniazdko do wydania na świat tego płodu swojego geniuszu. »Kiedy mam rzucić się znowu w fale fantazji, ażeby ukoić się w wyobrażonym świecie, to przynajmniej moja fantazja musi znaleźć jakąś pomoc, moje natchnienie oparcie. Nie mogę wtedy żyć jak pies, nie mogę spać na słomie i karmić się fusami: muszę sobie dogadzać, jeżeli ma się udać mojemu duchowi krwawe, ciężkie dzieło stworzenia nieistniejącego świata« — pisał raz. Już ku końcowi lata tego roku zdarzyło się Wagnerowi coś, co stało się pierwszym hasłem do rozpoczęcia pisania muzyki. Po raz pierwszy w życiu wybrał się Wagner we wrześniu do Włoch. Zachwyt na widok »dumnej« Genui (Genova la superba) zepsuła mu silna niedyspozycja, która powaliła go na łóżce. Niezdrowsi jeszcze wybrał się do Spezii na Riwierze wschodniej. Tam raz w chwili ataku gorączki

gnerowi do przeprowadzenia dzieła. »Musiałbym porzucić myśl o Zygrydzie, gdybym był mógł stworzyć go tylko w formie nowoczesnego wiersza« pisał Wagner. Zygryd nadal więc ton całej trylogji. Od jego okrzyków radosnych, od mowy pełnej szmerów i dźwięków natury wyszedł język »Pierścienia«. On był dla Wagnera primo motore koncepcji językowej dzieła. Podczas gdy dla największej liczby poetów najważniejszą rzeczą słownego tworzywa poezji jest pojęciowa strona wyrazów, Wagner kładł niezmiernie silny nacisk na akustyczne fenomeny wierszy, więc na ich dziko spadające rytmy, na onomatopeję ich brzmienia. Wszystkie te czynniki wiązała alliteracja, czyli rym początkowy wyrazów, Stabreim. Dla przykładu wypada mi podać kilka charakterystycznych ustępów poezji »Pierścienia«, w których wskazane cechy występują szczególnie dobitnie. — Alberik w pierwszej scenie »Złota Renu«: »Garstig glatter — glitschriger Glimmer! — Wie gleit' ich aus! — Mit Händen und Füßen — nicht fassen noch halt' ich — das schlecke Geschlüpfer!« Wotan na Widok Walhalli: »...prachtvoll prahlt der prangende Bau! Wie im Traum ich ihn trug, wie mein Wille ihn wies, — stark und schön — steht er zur Schau: — hehrer, herrlicher Bau! Mime do Zygryda: »Fühltest du nie — im finstern Wald — bei Dämmerchein — am dunklen Ort, — wenn fern es säuselt — summt und saus't — wildes Brummen — näher braus't, — wirres Flackern — um dich flimmert — schwellend Schwirren — zu Leib dir schwebt«... — Zygryd nad śpiącą Brunhildą: »Mir schwebt und schwankt — und schwirrt es umher; — sehrendes Sengen zehrt meine Sinne: am zagenden Herzen — zittert die Hand!«

Zewnętrzne znamiona stylu i języka poezji »Pier-

popadł jakby w stan somnambuliczny. Zdawało mu się, jakby zanurzył się do silnie płynącej wody. Jej szmer przedstawił się mu jako dźwięk muzyczny akordu *Es-dur*, który nieprzerwanie falował w figuracyjnym rozłożeniu. Akord ten zdawał się trwać bez końca i utożsamiał się w sennej wyobraźni Wagnera z żywiołem płynącej rzeki. Zbudziło Wagnera dopiero wrażenie, jakby fale wysoko nad nim szumiały. W tem sennem wyobrażeniu tkwił początek muzyki »Pierścienia«.

Obok psychologicznego procesu powstania pierwszych tematów teatralogji, zajmującą rzeczą jest poznanie samej techniki przenoszenia na papier myśli, od samych zarysów, aż do formy wykończonej partytury. Wagner sam wprowadził nas do warsztatu swojej twórczości w »Mein Leben« (str. 599). »Co się tyczy techniki mojej pracy — pisze tu — znalazłem się odrazu w kłopotcie, z powodu zanotowania tej w półśnie w Spezii zamyslanej przygrywki orkiestralnej we właściwy mi sposób szkicu na dwóch liniach. Musiałem się uciec natychmiast do pełnego formularza partyturowego; to naprowadziło mnie na nowy rodzaj szkicowania, przy którym zaznaczałem jedynie najbardziej powierzchowne zarysy ołówkowe do natychmiastowego wypracowania w zupełnej partyturze. Było to później powodem poważnych trudności, gdyż wskutek najmniejszej przerwy w pracy zapomniałem często o znaczeniu moich pobieżnych szkiców i dopiero z trudem musiałem je sobie potem przypominać. Ale trudności tej nie zaznałem jeszcze w czasie pracy nad »Złotem Renu«. Już 16-go stycznia 1844 r. był gotów zarys całej kompozycji, a temsamem został stworzony plan najważniejszych związków tematycznych dla budowy całego kilkuczęściowego dzieła. Gdyż właśnie tu, w tej wielkiej przygrywce, należało położyć te tematyczne kamienie węgielne pod całość »Pierścienia«.

Poezja »Pierścienia« odsłoniła przed Wagnerem nowe

horyzonty zadań muzycznych. Po ściśle duchowych przejściach dramatycznych w »Tannhäuserze« i »Lohengrinie«, musiał Wagner wciągnąć do sfery artystycznej swojego gigantycznego dzieła czynniki świata zewnętrznego, wszystkie żywioły: ziemię i niebo, wodę i ogień. Już w »Holendrze tułacz« było morze tłem dramatu. W »Pierścieniu« cała natura, jak szeroko ogarniają ją zmysły człowieka, stała się niejako *dramatis persona*, stała się cudownem dopełnieniem tragedji bogów i ludzi. Jedyne jej niezmierzone ramy mogły nadać się do oprawy majestatycznie wielkiej akcji tetralogji. W niedługim piśmie p. t.: »Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten« (Ges. Schr. VI. str. 257 i nast.) wskazał Wagner: »ze Złotem Renu wkroczyłem naraz na nową drogę, na której musiałem znaleźć przedewszystkiem plastyczne motywy natury, które w coraz bardziej indywidualnej ewolucji miały się ukształtować jako podpory tendencji namietności daleko rozgałęzionej akcji i wyrażających się w niej charakterów. Dziwna świeżość natury, która mnie stąd owionęła, pozwoliła mi przejść bez znużenia, jakby w powietrzu wysokich gór, przez wszystkie wysiłki mojej pracy«.

W ciągu trzech lat stanowiła praca nad kompozycją »Pierścienia« najgłówniejsze zadanie życia Wagnera. Z niedługimi tylko przerwami pracował nad trylogją i na jesieni r. 1856 doprowadził do drugiego aktu »Zygfyda«, ukończywszy poprzednio »Walkirję«. Wtedy zostawił swojego śmiałego bohatera w leśnem ustroniu i zabrał się do innych dzieł. Do kompozycji »Pierścienia« powrócił dopiero po trzynastu latach, w ciągu których utworzył i wystawił na scenie »Trystana i Izoldę« i »Śpiewaków norymberskich«. Pomimo tej długiej przerwy cała muzyka tetralogji przedstawia, poza pewnemi zewnętrznymi różnicami, niesłychaną

jednolitość stylu; zewnętrzne te różnice wyniknęły z powodu zwiększenia się techniki Wagnera, która w »Trystanie« i »Śpiewakach« doszła już do szczytu możliwości. Wewnętrznie jednak muzyka nie uległa żadnym zmianom, wyrasta z taką logiką i, tak naturalnie, jak gałęzie na wiekowym dębie. Główną ostoją »Pierścienia« są motywy przewodnie, których niesłychanie subtelne przedziwo oplata tetralogję, łącząc w związki przyczynowe najodleglejsze momenty akcji; jedynie przy ich pomocy mógł kompozytor przedstawić myśli działającej osoby bez uciekania się do słów. W kierunku tym doszedł Wagner dalej, niż cała muzyka symfoniczna, w której temat jest, poza swą uczuciową wartością, tylko częścią brzmiącej architektury. Nad motywami przewodnimi Wagnera zastanawiano się obszernie; przeciwnicy dramatu muzycznego, nie chcąc uznać pomocniczego psychologicznego ich znaczenia, zarzucali im wiele. Niewyczerpany w dowcipnych porównaniach Hanslick twierdził, że stanowią one »bogată garderobę muzyczną« lub »monogramy do bielizny bohaterów«; o innych porównaniach nie warto wspominać. Tymczasem, jak każde słowo ma swoją treść jest pojęciem czegoś konkretnego, tak każdy motyw przewodni Wagnera odnosi się do jakiegoś przedmiotu czy zdarzenia, czy wreszcie raz wypowiedzianej myśli, tematyka zatem ma takie jak i mowa znaczenie. O samej naturze motywów przewodnich w tetralogji da się powiedzieć ogólnie, że wszystkie one mają odrębne fizjognomie, przy niesłychanej lapidarności i prostocie melodyjnej i harmoniczej.

Gigantyczne dzieło Wagnera ma w sobie tyle potęgi, tyle czaru piękna, że wniknąć w to wszystko byłoby możliwem chyba w kilkutomowem dziele. Wystarczyć nam więc muszą zaledwie najzwięźlejsze zdania o muzyce »Pierścienia«. W pierwszym rzędzie należy zapoznać się najważniejszymi motywami przewodnimi.

Długą — przez 136 taktów wytrzymałą harmonją w akordzie *es-dur* zaczyna Wagner »Złoto Renu; użyty w niej motyw »stawania się« płynie z niezwruszoną siłą natury, niesiony falami Renu.



Pierwsza scena, płasy cór Renu w falach rzeki, ich śpiew radosny, potem igraszki z Alberykiem są nieopisanie wdzięczne w wyrazie muzycznym, kokieterja i dowcip walczą tu o pierwszeństwo, wszystko tonie w absolutnem pięknie dźwięku:



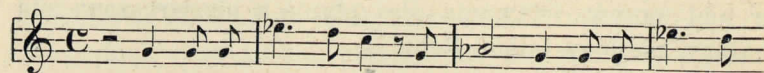
Wei - - a! Wa - - ga! Płyn z fa - - lami!

Samo zjawienie się Alberyka maćci pogodę i piękno muzyczne tej sceny. Postać karla, jego ruchy i charakter odmalował Wagner z nieporównaną prawdą realistyczną. W chwili, kiedy złoto zaczyna jaśnieć, a Alberyk kieruje ku niemu pożądliwy wzrok, rozbrzmiewa motyw, jeden z najgłośniejszych w całej trylogji:



Zło - - - - - to

Wnet i ponury warunek, pod jakim może ktoś po-
siaść ze złotem władzę, rozbrzmiewa w motywie:



Ten kto ko-cha-nia przeklnie czar, ten kto mi-łości

Scenę drugą otwiera motyw Walhalli:



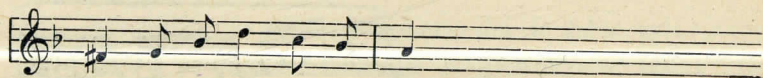
Wotana, jego włócznie i układy, wypisane na niej
runami, symbolizuje motyw:



Pierwszy dialog między Wotanem i Fryką uwydatnia
w bardzo wyrazisty sposób różnicę zachodzącą w tempe-
ramentach i charakterach obojga. Melodia, towarzysząca
słowom bogini, która przyzwoliła na budowę Walhalli, spo-
dziewając się, że Wotan będzie przesiadywał w domu,
staje się tematem kobiecości, który w scenie spotkania się
Zygfrйда z Brunhildą nabierze głębokiego znaczenia:



Pięk-ne miesz-ka - nie, sprę-ty u - ro - cze mia-ły do



do - mu przy-wią-zać cię znów...

Ciężkim, jak kroki olbrzymów, jest motyw, zwiastu-
jący ich przyjście:



Do Frei, jako bogini piękna i miłości, hodującej jabłka
wiecznej młodości, odnoszą się następujące motywy:



Zło - te jabł-ka w jej to kwitną o-grodzie...



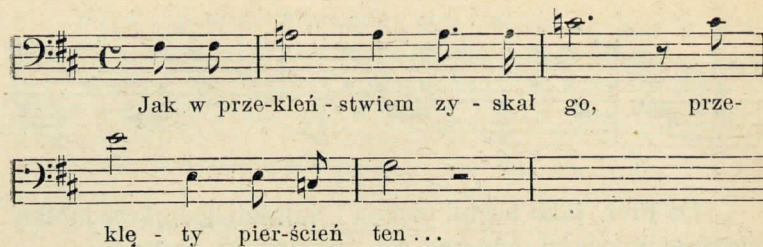
W podziemiach Nibelungów rozlegają się rytmy ich
młotów:



Motyw pierścienia Alberyka:



Pomiędzy motywem Walhalli (bogów) i pierścienia
zachodzi wewnętrzne i melodyjne pokrewieństwo; oba są
symbolami potęgi i władzy. — Pozbawiony wszystkiego,
rzuca Alberyk drugie przekleństwo:



W chwili, kiedy bogowie idą ku Walhalli po tęczę, rzuconej nad chmurami, rozbrzmiewa w orkiestrze po raz pierwszy motyw miecza, którym Zygmund i Zygryd mają walczyć o odzyskanie złota Renu; jest on tak prosty i naturalny, jak motyw złota, dotyka tylko toniki, kwinty i tercji, więc tonów zasadniczego akordu tonacji:



Druga część tetralogji, »Walkirja«, zaczyna się realistyczną ilustracją burzy, która rannego Zygmunta zapędza w progi domu Hundinga. Na początku pierwszej sceny pojawiają się motywy Zygmunta:



i Zygliny:



Budząca się między nimi miłość wyraża się w subtelnym motywie:



Z motywu Hundinga przebija się surowa siła:



Właściwy motyw Zygmunta, z którego przebija się równocześnie bohatersko-smutny los Welsów, brzmi następująco



W scenie miłosnej, ostatniej pierwszego aktu drga na »lekkich wiewów wonnej fali« upojna pieśń Zygmunta o miłości i maju:



Śnieżnych burz za-wie-je roz - pę - dził maj, w wio-

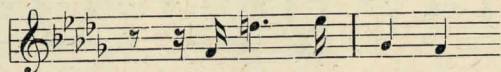


śnia - nem słod - kiem świe - tle - on lśni...

Stopniowo potęguje się napiętność muzyki, zaczynają buchać z niej płomienie żądz, w kongenialnym stosunku do wzmagania się miłosnych uczuć Zygmunta i Zygliny.

Genjalnem jest w scenie tej wyzyskanie materiału tematów przewodnich, które użyte były w poprzednich ustępach. Temat miłości dominuje tu w całym swym blasku i potędze nad wszystkimi pomysłami, rozwijając się we wstęgach porywających melodyj. Pośród śmiało rwących się figur różnych instrumentów rozbłyskuje na chwilę

motywy Frei. Namiętność, porywająca Zygmunta i Zyglinde, ma wyraz w motywie:



który na dłuższej przestrzeni jest zasadniczym elementem konstrukcji muzycznej. Prawdziwie bohaterską, potężną jest inwokacja Zygmunta do odnalezionego miecza. Ustęp ten ma monumentalne zarysy. Instrumentalne zakończenie aktu stanowi śmiało zespolenie motywu miecza z motywem miłości, poczem w żywiołowym rozpędzie lecą motywy:



Przygrywka do drugiego aktu maluje ucieczkę wiarołomnych i kazirodczych kochanków. Jakby zbawcza dłoń, wyciągająca się ku nieszczęsnym, rozbrzmiewa po raz pierwszy wogóle motyw Brunhildy:



W pierwszej scenie tego aktu najbardziej charakterystycznym jest okrzyk Brunhildy, zbudowany na nadmiernym akordzie:



Ho - jo - to - ho ...

Sceny następujące, dialog Wotana z Fryką i później z Brunhildą, niestety zanadto rozwlekłe, przynoszą wiele

motywów, z których dla rozwoju dalszej akcji najważniejszymi są: motyw troski Wotana:



i motyw niedoli bogów:



Do pięknego *ariosa* rozszerza się śpiew Fryki, proszącej Wotana, aby bronił praw jej, jako opiekunki związków małżeńskich:



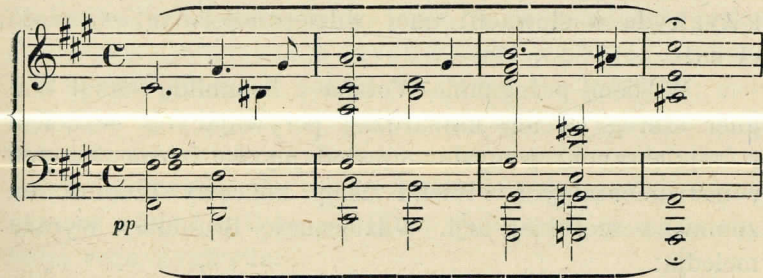
Twej mał - żon - ki wie - cznej cze - ci i ho - no - ru tyś



wi - nien bro - nić dziś!

Kulminacyjny punkt drugiej sceny stanowi fraza Wotana, pragnącego swojego końca.

Scena, w której Brunhilda podług rozkazu Wotana zwiastuje Zygmunutowi śmierć w walce, rozwija się pod auspicjami tragicznego tematu, będącego dokładną reminiscencją z op. Marschnera: »Hans Heiling« (r. 1931):



Akt trzeci otwiera dłuższa przygrywka, t. zw. »jazda Walkirji«. Motywy tego wstępu znajdują się już na początku drugiego aktu. Jazda Walkirji i Czar ognia stały się przysłowiowymi ustępami instrumentalnymi całej tetralogji. W tym samym tonie, co przygrywka do tego aktu, utrzymana jest i scena pierwsza, w której siostrzyce Brunhildy witają się po walkach, przed udaniem się do Walhalli.

W proroctwie Brunhildy, wypowiedzianem do Zygliny, rozbrzmiewa po raz pierwszy motyw Zygfyryda:



Zyglynda, dziękując Brunhildzie za jej ofiarną pomoc i szczęsne proroctwo, śpiewa melodję, która brzmi, jak hejnał i jaśnieje, jak promień słoneczny w tragicznych mrokach. Zyglynda przeczuwa spotkanie się Brunhildy i Zygfyryda w słowach: »mej wdzięczności dar — radość ci da!«

W scenę pożegnania Wotana z Brunhildą tchnął Wagner szereg swoich najbardziej porywających uczuciem i najgłębszych pomysłów melodyjnych, harmoniczych i instrumentalnych. Wielki ustęp końcowy Wotana ma znamiona szerokiej arji. Wdzięczność Brunhildy wyraża melodia:

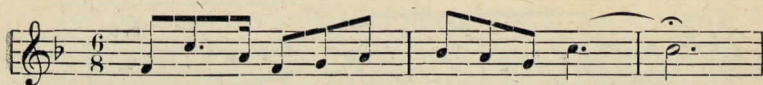


Kiedy Wotan składa ostatni pocałunek na czole Brunhildy, kiedy sen zaczyna ją ogarniać, wypływają z orkiestry motywy, pełne słodczy, rozmarzenia i spokoju:



Samo zakończenie tej wielce nastrojowej sceny stanowi genialny pod każdym względem obraz instrumentalny: czar ognia. Jest to jeden z najświetniejszych przykładów magicznego wprost kunsztu orkiestracji Wagnera, ustęp o porywającej sile wyrazu i nieporównanych efektach barwności i realizmu. Czar ognia stał się drugim od uwertury do »Tannhäusera« etapem na drodze produkującego w historii muzyki XIX w. wirtuozostwa orkiestralnego Wagnera. Takiej świetności brzmień nie zdołał wyczarować z orkiestry ani Berlioz ani Liszt. Pod względem wymagań technicznych, stawianych zwłaszcza skrzypcom, jest ustęp ten szczytem możliwości.

W przeciwieństwie do wstępów orkiestralnych pierwszych dwóch części tetralogji, które przy całym realizmie nie przestawały mieć cech »absolutnego« piękna muzycznego, przygrywka do »Zygfyryda« zatracą tę cechę na bezwzględną korzyść dramatu. Na tle tremolanda niskostrojnego kotła występują przykro brzmiące tercje fagotów tak niemiłe dla ucha, jakim jest Mime dla Zygfyryda; maluje się w nich bezsilność karla, pocącego się nadarmo nad ukuciem silnego miecza dla wspaniałego swego wychowanka. Potem pojawiają się rytmy młotów Nibelungów, znane nam ze »Złota Renu«. Wnet rozlega się dziarska melodia rogu Zygfyryda:



będąca jednym z najważniejszych i najprostszych tematów obu ostatnich części »Pierścienia«. Młodzieńczą siłę Zygryda obrazuje motyw:



Każde niemal poruszenie się osób, znajdujących się na scenie, ilustrował Wagner muzyką nadzwyczajnie plastyczną. N. p.: niezgrabny chód Mimego motywem:



Uderzająco odmiennym jest także rysunek melodyjny mowy Zygryda do Mimego, każde zagięcie się melodii słów karla jest odbiciem jego charakteru, niskiej natury, każda fraza melodyjna, towarzysząca słowom Zygryda, pełna piękna, siły, życia. W czasie rozmowy Zygryda z Mimem o rodzinie, miłości dzieci ku rodzicom, wylania się miękkie, rzewny motyw pragnienia miłości:

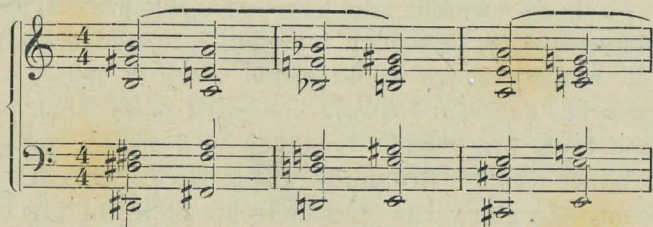


Ilekoć była mowa o Wotanie w »Złocie Renu« lub »Walkirji«, pojawiał się zawsze motyw jego włóchni lub motyw Walhalli; teraz zbliża się Wotan-pielgrzym, nie Wotan-władca, lecz filozoficzny obserwator. Jego mo-



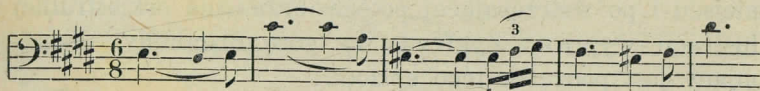
A. RACKHAM: WOTAN.

tyw obecny jest skonstruowany za pomocą progresji z akordów odrębnych tonacyj, ułożonych obok siebie; w motywie tym słyhać powolne kroczenie boskiego pielgrzyma w głębokiem zamyśleniu:

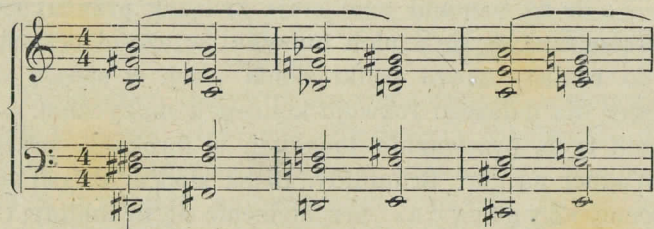


Akt pierwszy kończy się pieśniami Zygryda przy kuciu miecza Nothunga, w których część orkiestralna jest mistrzowskim obrazem zjawisk, towarzyszących robocie kowalskiej.

Przygrywka do drugiego aktu przygotowuje słuchacza na widok smoka-Fafnera i czatującego przy jego pieczarze Alberyka. Pierwsza część jej wlece się ciężko i leniwie w najniższych regestrach orkiestry. Pełne zgrzytów są następnie ustępy Alberyka i Wotana (monolog i dialog). Dopiero z nadejściem Zygryda roztacza się piękno muzyczne w samodzielnie traktowanej partii orkiestralnej. Zadaniem jej jest realistyczna ilustracja szmeru lasu. Ta część partytury »Zygryda« przepojona jest świeżością leśnych powiewów i głębokim wyrazem lirycznym. Na początku sceny tej pyta Zygryd Mimego, który go przyprowadził pod jaskinię Fafnera, czy tu właśnie ma się nauczyć lęku? Wspaniałemu chłopcu odpowiada nie Nibelung, lecz zmieniony cokolwiek motyw snu Brunhildy, pojawiający się w orkiestrze: nie Fafner, lecz pierwsza w życiu spotkana kobieta napelni go lękiem. Owiany szmerem lasu pojawia się motyw niedoli Wälsungów:

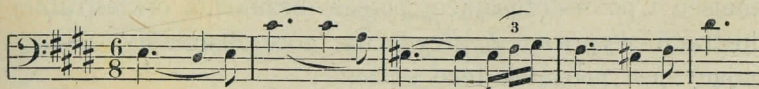


tyw obecny jest skonstruowany za pomocą progresji z akordów odrębnych tonacji, ułożonych obok siebie; w motywie tym słychać powolne kroczenie boskiego pielgrzyma w głębokiem zamyśleniu:



Akt pierwszy kończy się pieśniami Zygryda przy kuciu miecza Nothunga, w których część orkiestralna jest mistrzowskim obrazem zjawisk, towarzyszących robocie kowalskiej.

Przygrywka do drugiego aktu przygotowuje słuchacza na widok smoka-Fafnera i czatującego przy jego pieczarze Alberyka. Pierwsza część jej wlecze się ciężko i leniwie w najniższych registrach orkiestry. Pełne zgrzytów są następnie ustępy Alberyka i Wotana (monolog i dialog). Dopiero z nadejściem Zygryda roztacza się piękno muzyczne w samodzielnie traktowanej partii orkiestralnej. Zadaniem jej jest realistyczna ilustracja szmeru lasu. Ta część partytury »Zygryda« przepojona jest świeżością leśnych powiewów i głębokim wyrazem lirycznym. Na początku sceny tej pyta Zygryd Mimego, który go przyprowadził pod jaskinię Fafnera, czy tu właśnie ma się nauczyć lęku? Wspaniałemu chłopcu odpowiada nie Nibelung, lecz zmieniony cokolwiek motyw snu Brunhildy, pojawiający się w orkiestrze: nie Fafner, lecz pierwsza w życiu spotkana kobieta napelni go lękiem. Owiany szmerem lasu pojawia się motyw niedoli Wälsungów:

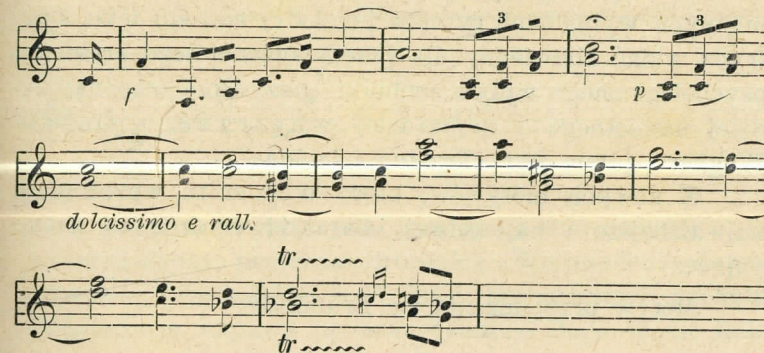


Inny motyw jest naśladowaniem śpiewu ptaków. Końcowe sceny drugiego aktu i oba dialogi w akcie trzecim (Wotan - Erda, Wotan - Zygryd) są niejako symfoniczno-dramatycznymi przeróbkami tematów z poprzednich ustępów — o ile ze scenami temi mają związek przyczynowy; zresztą ogranicza się w nich muzyka (w części orkiestralnej) do realistycznego podkreślenia akcji w sposób dość obojętny dla dalszego rozwoju koncepcji muzycznej. — Po scenach tych, przeważnie tonących w mrokach, przenosi nas Wagner na górę Brunhildy. Blask słońca okraszył ostatnią scenę »Zygryda«: przebudzenie się Brunhildy. Cały czar płomiennej inwencji Wagnera zawarł się w tej scenie. Kilkanaście lat przerwy w kompozycji »Pierścienia« odbiło się dodatnio na muzyce ostatnich scen »Zygryda«.

Nieustraszonego bohatera przeszedł przez morze ognia, otaczające górę. Błoga samotność, ozłocona promieniami wschodzącego słońca, zalega szczyt, gdzie graniczy Stwórca i natura. Od pierwszej chwili, kiedy po rozejściu się mgieł i dymów przedstawi się oczom widza obraz sceny, stapia się muzyka z nastrojem tu panującym w cudowną całość. Zachwyca Zygryda widok i jakby świętość tego miejsca. Zrazu nie spostrzega śpiącej Brunhildy. W przegrywce do wielkiej sceny, która ma się tu rozegrać, pojawia się najpierw motyw snu Brunhildy, potem w pewnej modyfikacji motyw Frei. Zaczyna go monodyczny zupełnie śpiew pierwszych skrzypiec, jedynie raz przerywany trzema akordami puzonów, stanowiących motyw, użyty później w inwokacji Brunhildy do słońca i życia. W tej solistycznej frazie skrzypcowej objawia się niesłychane wprost wyrafinowanie Wagnera w operowaniu najczulszemi środkami instrumentacji. Nie można wyobrazić sobie genialniejszego zastosowania tego pomysłu jak właśnie w tem miejscu i po wstrząsającej potęgą brzmienia orkiestralnej ilustracji wyprawy Zygryda na górę Brunhildy. Następujący jest początek tego epizodu:



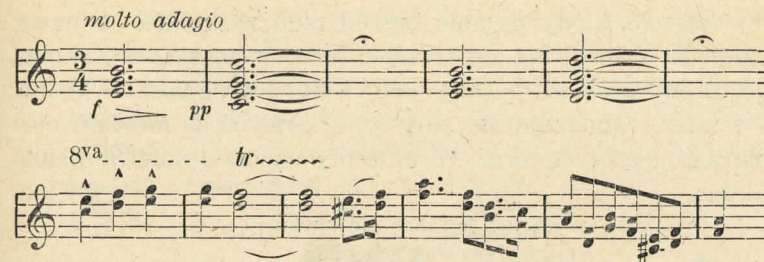
Ze skarbcza motywów nagromadzonych w poprzedzających tę scenę częściach »Pierścienia Nibelunga« dobył Wagner do muzycznej budowy wspaniałego duetu Zygryda i Brunhildy najpiękniejsze pomysły, łącząc je we wstęgi zachwycających melodyj. Motywy te wrastają w siebie lub wynikają z siebie w taki sposób, jakby jedynie dla tej sceny i w organicznym związku z sobą zostały utworzone. Obok nich pojawiają się nowe o przedziwnej intensywności wyrazu. Oto chwila, w której Zygryd, chcąc obudzić śpiącego rycerza, (nie wie bowiem jeszcze, że to kobieta) przecina ostrożnie rzemienie zbroi, ażeby zdjąć pancerz. Poprzednio już zdjął hełm z głowy Brunhildy i zadrżał na widok długich włosów, które jaśniejącą falą spływały na opancerzone ramiona. Jakieś tkliwe uczucie, jakiś lęk słodki przepelnia nieustraszone dotąd serce. Od motywu miecza rozwijają się następne motywy i wstęgą upajających tercyl z trylerowem rozdrzaniem na końcu tłumaczą rodzące się w piersi bohaterskiego młodzieńca uczucia:



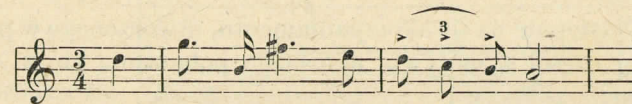
Po tych ostatnich nutach następuje zaraz przełomowy dla psychologii Zygryda moment: uczucie trwogi przekroczyło w naturze jego próg świadomości. Widok pierwszej kobiety wstrząsnął nim potężnie. Idea dramatu Wagnera znalazła się w tej scenie u szczytu. Razem z chwilą zbliżenia się Zygryda do Brunhildy i narodzin ich miłości zaczyna się dzieło zbawienia i panowanie ludzi na ziemi. Majestatycznie wielka symbolika ubiera tę scenę. Nie w zacisznej izbie, przy nastrojowym blasku księżyca, przy szmerze strumyczka i świegocie słowików, ale w promieniach porannego słońca, w świeżym chłodzie górskiego powietrza, na szczytach wyniosłych, w obliczu wieczności, dokonywa się to najwznioślejsze misterium życia ludzkiego, mające przynieść zwycięstwo nad złem. Patrząc na tę scenę od strony psychologii, musimy podziwiać zupełnie genialne wniknięcie Wagnera w stan uczuciowy dwojga bohaterów. W prawdziwym jasnowidzeniu psychologicznym potrafił Wagner przedstawić reakcję Zygryda na pierwsze wrażenie erotyczne, jako żywiołowy wybuch lęku, którego znaczenia nie rozumiał przedtem i nie mógł go empirycznie w żaden sposób poznać. Z niezmierną dla dzieła korzyścią wypadła kompozycja tej sceny dopiero po utworzeniu »Trystana i Izoldy«. Jak w przeróbce paryskiej »Tannhäusera« poznać po retuszu dialogów pierwszego aktu twórcę tragedii muzycznej o Trystanie, tak w namiętnych wybuchach rytmów i melodij epizodu lęku Zygryda widać zbawienny dla przedstawienia tego problemu psychologicznego wpływ techniki muzycznej tego najbardziej namiętnego i najbardziej wewnętrznego dramatu Wagnera, jakim jest »Trystan i Izolda«.

Z nowych motywów, które Wagner tu wprowadził, najważniejsze i najbardziej charakterystyczne są następujące:

Motyw przebudzenia się Brunhildy:



Motyw wdzięczności Zygryda ku matce:

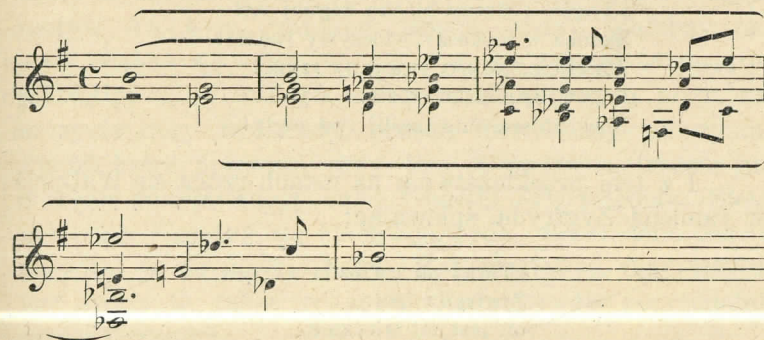


Więc cześć swej mat - ce gło - si dziś syn...

Motyw dziewczetwa Brunhildy:



Motyw miłosnego oddania się Brunhildy:



Namiętność Zygryda, jego pragnienie nasycenia płomiennej żądzy, przeraża Brunhildę. Wspomnienie dawnej świętości, przed którą w Walhalli kornie głowy pochylali bohaterowie, napawa ją teraz boleścią. Bogowie nie śmieli

jej dotknąć, kiedy dumnie pośród nich zasiadała. A teraz człowiek nastaje na najdroższy, jedyny jej skarb. Zaklina go, ażeby zostawił ją taką, jaką była dotychczas. W końcu i w niej rozbudzają się zmysły, zachwycą ją młodość nieustraszonego bohatera. W miłosnej ekstazie śpiewa Brunhilda:

»Śmiejąc się chcę cię kochać,
śmiejąc się chcę oślepnąć,
śmiejąc się czekam zguby,
śmiejąc się ja czekam na śmierć!»

Następnie na tle akompanjamentu, utworzonego w prze-
ważnej części z motywu miłosnego połączenia się z Zyg-
frydem:



wyrzeka się Brunhilda związku z bogami i Walhallą:

»Walhallo przepadnij błyszcząca!
na proch bądź startem, ty dumne zameczysko,
i bogów świetny blasku żegnaj mi!
Skończ w rozkoszy, wieczysty rodzie!
Zerwijcie, Norny, runiczny sznur!
Bogów zmierzchu, roztoecz się!
Nocy zniszczenia, ześlij twe mgły!

I z tem przekleństwem na ustach rzuca się Walkirja
w ramiona Zygfryda, śpiewając:

»Teraz mi gwiazda
Zygfryda lśni:
on jest mi wiecznie,
jest na zawsze,
mój jedyny
cały świat:
promienna miłość,
śmiejąca się śmierć!»

Wyraz muzyczny musiał dojść tu do skali najwyż-
szego napięcia. W genialny sposób spotęgował Wagner
nastrój muzyczny zakończenia tej sceny, połączywszy
w związku kontrapunktycznym trzy motywy (podobny
przykład kombinacji trzech tematów znajduje się w przy-
grywce do »Śpiewaków norymberskich«):

M. radości

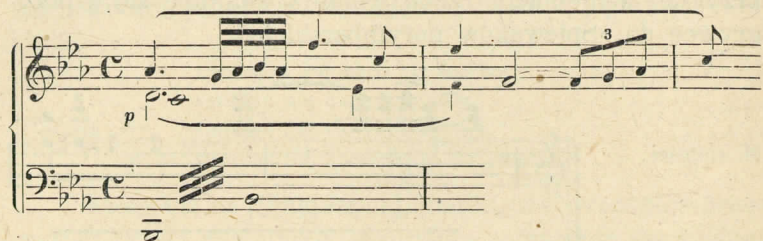
M. oddania się

M. Zygfryda

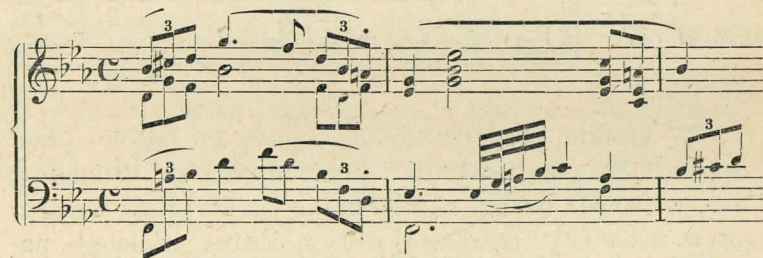
W krótkiej przygrywce do »Zmierzchu bogów« prze-
ciwstawił Wagner motywowi przebudzenia się Brunhildy,
który w barwie tonacji *es-moll* brzmi jak złowroga wróżba,
motyw natury (zarazem motyw Erdy). Żalobny na-
strój udziela się z tej muzyki, wprowadzającej do ponurej
pierwszej sceny prologu. W cieniach głębokiej nocy, na
szczyście góry Brunhildy, przędą trzy Norny nić życia.
Pieśni, które śpiewają przy tem są ponowną, trzecią już
z rzędu, rekapitulacją całej tragedji »Pierścienia«. Złota
nić pęka. Skończy się życie Zygfryda. Przerażone Norny
chronią się do matki, Erdy. Pod względem muzycznym
jest scena ta także rekapitulacją motywów poprzednich
części tetralogji.

Dopiero w następnej scenie, rozłąki Zygfryda od
Brunhildy, pojawia się pierwszy nowy motyw »Zmierz-
chu bogów«, mianowicie motyw miłości małżeńskiej
Brunhildy i Zygfryda. Odznacza się on słodyczą i rozko-

szą pieśczętliwością. Zawarte w nim specyficzne gruppetto wagnerowskiej melopeji zdaje się być realistyczną ilustracją objęcia się ramionami. Miękki głos klarnetu wyśpiewuje motyw ten w cudowny sposób:



Drugim nowym motywem tej sceny jest następująca fraza:



Szczególnie zaś wykorzystał tu Wagner motyw Zygryda, grany przez niego na rogu. Nadał mu jednak przez rytmiczne przestawienie bardziej rycerskie rysy; junacka melodia dojrzała w tej nowej formie, jak dojrzał sam bohater. Cała scena przedstawia się jako jednolity ustęp symfoniczny. Wskutek zwięzłości tych motywów, a dość obszernych rozmiarów literackich sceny, wyniknęła pewna dysproporcja między częścią dramatyczną a materiałem motywicznym, tak, że muzyka uderza nadmiarem pleonazmów, których ujemne wrażenie nie daje się odczuć jedynie wskutek świetnej instrumentacji.

Dłuższe intermezzo symfoniczne wypełnia zmianę

dekoracji między prologiem a pierwszym aktem. Ustęp ten obrazuje podróż Zygryda z góry Brunhildy do zamku Gibichungów nad Renem. Z muzyki tej poznaje się całą marszrutę nieustraszonego bohatera w plastyczny sposób. Razem z wyobrażeniami miejsc, przez które przeciąga na koniu Brunhildy, powstają wspomnienia konfliktów tragedji. Wywołuje je przedewszystkiem Ren ze śpiewami cór jego u góry, z motywami Erdy-natury u dołu, z motywem złota na samym końcu intermezza.

W coraz to wyższym stopniu korzysta Wagner w muzycznym ukształtowaniu następnych scen z materiału poprzednich motywów. Nowe nie mają zawsze tej lapidarności i plastyki co dawniejsze. Pośród nich wyróżnia się jednak uroczym wyrazem poetycznym motyw Gudruny. Żadna z kobiecych postaci »Pierścienia« nie została wyposażona w motyw o tej skale czaru i kobiecości, co bierna w rozwoju dramatu siostra Guntera.

Oto jej motyw:



Jest to już raczej zawiązek dłuższej myśli muzycznej, niż motyw.

W każdej następnej scenie »Zmierzchu bogów« pogłębia się i potężnieje nastrój tragiczny, osiągnięty środkami muzycznymi. Dźwięk osiągnął w nich szczyty patosu dramatycznego. Majestat bólu Brunhildy i fatalistyczna groza losu Zygryda zostały wyrażone zarówno w partjach

wokalnych jak w podkładzie orkiestralnym w sposób do głębi przejmujący. Bogactwo środków Wagnera zdaje się być niewyczerpane. Tem bardziej zaś jest godną podziwu genialność kompozytora, że inwencja jego musiała obracać się w kole najbardziej wstrząsających motywów dramatycznych, na poziomie nieustannej grozy tragicznej, w atmosferze przerażająco ponurej. Jedynym jaśniejszym epizodem muzycznym jest scena cór Renu, połyskująca wszystkimi świetnościami barw wokalnych, zachwycająca pomysłowością harmoniczną i blaskami orkiestry. Nieartykułowany przeważnie śpiew cór Renu, prowadzony w największej mierze w harmonjach sekstowych, rozlewa się w szerokich strugach falistych melodyj, to załamuje się w drobnych motywach nut, zamiennych z frapującymi harmonjami dyssonansowymi:



Ustęp ten, podobnie jak chór dziewcząt - kwiatów w drugim akcie »Parsifala«, należy do najśmielszych i najpowabniejszych pomysłów w zakresie muzyki wokalnej dziewiętnastego wieku. Krasę tego ustępu podnosi jeszcze akompaniament orkiestry, połyskujący iryzującymi barwami, pełen ruchliwości jakby drobnych, lekkich fal, które załamują w sobie promienie światła rozpryskując się o brzeg rzeki.

Długie opowiadanie Zygryda na polowaniu o kolejach jego życia jest rekapitulacją muzyczną najważ-

niejszych motywów i partyj całego dzieła. Przewodnie tematy »Pierścienia« zostały tu zebrane jak w soczewce skupiającej. Przejmujące wrażenie wywołuje ponowny ich przegląd, w związku ze sceną, która w szybkim tempie prowadzi do rozwiązania konfliktu między Zygrydem i Brunhildą a pośrednio Gunterem. Potęguje się ono jeszcze w scenie następnej, kiedy rycerze Guntera niosą na tarczy zwłoki zamordowanego Zygryda do zamku. Z orkiestry wypływa marsz żałobny, ze wszystkich, jakie kiedykolwiek napisano (nie wyłączając marszów Beethovena i Chopina), najrozpaczliwszy, najtragiczniejszy, najgłębszy w wyrazie. Łka on płaczem całej tej przyrody, wśród której żył nieustraszony bohater, przepelnia go lament kniei, które zieleniły się radośnie na jego widok i kołysały go do snu swoim szmerem, żal niebios, pod którymi dumne nosił czoło... Z promieniami księżyca, który oświecła tę scenę, przyszły witać go duchy rodziców... Osierocony miecz zdaje się wołać ręki, co go ukuła i używała w zwycięskich bojach. Z ziemskiej powłoki uwolniony ulata duch Zygryda w zaświaty, ze wspomnieniem miłości ku Brunhildzie.

Rozdzierająca tragicznym bólem Brunhildy końcowa scena tetralogji, nad trupem Zygryda, jest w części muzycznej nową syntezą poprzednich motywów przewodnich, przy niesłychanym skoncentrowaniu ich wyrazu dramatycznego i doprowadzeniu go do najwyższego stopnia naświetlenia.

Potężne, nieporównane ze względu na charakter i formę dzieło Wagnera jest w historii dramatu muzycznego zjawiskiem epokowym. Od pierwszego pomysłu Wagnera odnoszącego się do »Pierścienia Nibelunga«, poznać zupełną wyjątkowość tetralogji jako tworu artystycznego. Kompozytor zdawał sobie z tego jasno sprawę i odrazu też zaczął snuć plany stworzenia specjalnych środków do wykonania gigantycznego dzieła. Wymogom Wagnera miał

odpowiedzieć osobno zbudowany teatr, w którym widownia była pomyślana na wzór grecki, jako wielka, amfiteatralnie wznosząca się przestrzeń, bez balkonów i łóż, a orkiestra miała być przed okiem widza zupełnie ukryta w głębokim, terasowo utworzonym, dole »mistycznym« (»mystischer Abgrund«), z daleko nad nim zachodzącym od widowni dachem, celem stłumienia ostrości brzmienia orkiestry i najdokładniejszego mieszania barw dźwiękowych. Przy zastosowaniu tych urządzeń można było spotęgować w niebywały w teatrach ówczesnych sposób wrażliwość widza na obrazy akcji scenicznej. Sama zaś scena teatru Wagnera miała być szczytem doskonałości technicznej. Dekoracje i rekwizyty miały wywoływać złudzenie rzeczywistości. Od tej strony przedstawiał teatr Wagnera styl teatru realistycznego w całym znaczeniu tego słowa. Pomimo jednak tych urządzeń nie mógł ten wymarzony teatr Wagnera oddać bez reszty niektórych scen »Pierścienia«, gdyż w trzech wymiarach sceny nie zawsze da się urzeczywistnić to, co jest tworem bujnej wyobraźni poetyckiej. Do takich niewykonalnych scen należało wejście bogów do Walhalli po łuku tęczy na niebie, lub harce Walkiryj na koniach. W pierwszym wypadku musieli bogowie zadowolić się tęczą, rzuconą daleko i wysoko nad ich głowami na dekoracji tła nieba, Walkirje zaś zostawiły konie w manège i skaczą tam i sam po malowanych skalach, na które nawet dla najlepiej tresowanych koni byłby dostęp bardzo utrudniony. Wiele innych pomysłów Wagnera zdołała najdoskonalsza technika teatralna zrealizować zaledwie w połowie. Barany, ciągnące wóz Fryki, nie były nigdy żywe, smok-Fafner wywoływał zawsze wrażenie raczej groteskowe, niż groźne, zwłaszcza, że ruchy jego uskutecznianio przeważnie za pomocą widocznych sznurów, zwisających z rusztowania nad sceną. Ale po za takimi szczegółami, należącymi niemal do problemów w rodzaju kwadratury koła, oczekiwał

Wagner od swojego, specjalnego teatru wywołania w widzu szeregu potężnych wrażeń wizjami świata bogów i bohaterów legendarnych, zamierzających czasów i pod tym względem nie miał doznać zawodu.

W nowym stylu dramatyczno-muzycznym Wagnera, który przedstawia »Pierścień Nibelunga«, ma orkiestra przemożne zadanie do spełnienia. Z jednej strony współudział jej w dramacie służy do spotęgowania wyrazu dramatycznego, powiązania odległych i ukrytych motywów akcji w zwartą całość, z drugiej jest ona źródłem czysto-muzycznych wzruszeń, dzięki niezmiernemu bogactwu malarsko-symfonicznych efektów. W porównaniu ze składem orkiestry w poprzednich swoich dziełach powiększył Wagner żądania na tym punkcie w »Pierścieniu Nibelunga« w znacznym stopniu. Stałą podstawą ogromnej orkiestry tetralogii jest następująca liczba instrumentów smyczkowych: 16 pierwszych i 16 drugich skrzypiec, 12 altówek i 12 wiolonczel, 8 kontrabasów. Tych 64 instrumentalistów stanowi konieczną przeciwwagę dla chórów instrumentów dętych. W grupie instrumentów drewnianych muszą, wedle wymagań partytury, uczestniczyć: dwa małe i dwa wielkie flety, dwa oboje i rożek angielski, trzy klarnety (o różnych, zmieniających się strojach) i jeden klarnet basowy, wreszcie trzy fagoty. Nadzwyczajnie silnej obsady wymaga partytura w grupie instrumentów blaszanych. Przychodzą w niej cztery trąbki i jedna trąbka basowa, ośm rogów, cztery tuby (dwie tenorowe i dwie basowe, na których w pewnych ustępach gra czterech muzyków, odkładających wtedy na bok rogi) cztery puzony i tuba kontrabasowa. Doliczywszy do tego sześć harf (zadanie ich spełnia w największych operach dwóch do trzech wirtuozów), cztery kotły, piatti, wielki bęben, grę dzwonków z klawiaturą, triangel, ośmnaście odpowiednio nastrojonych kowadeł i organy umieszczone na scenie, otrzymamy dokładny obraz środków instrumentalnych, użytych

w »Pierścieniu Nibelunga«. Jest to wprawdzie olbrzymi zespół, ale mimo to jest on mniejszy od orkiestry Berlioza w »Requiem«. Orkiestra Wagnera nie jest nigdy celem sama dla siebie, chociaż oszałamiające piękno i bogactwo rozlicznych ustępów może słuchaczowi narzucać pogląd temu przeciwny. W istocie służy ona wyłącznie zadaniu dramatycznemu i ściśle z niem związanym warunkom malarstwa muzycznego. Kompozytor doprowadza częstokroć brzmienie orkiestry do ostatecznej granicy jej nateżenia, niemniej jednak operuje aparatem tym z nadzwyczajną ekonomią środków. Niewyczerpaną zdaje się być pomysłowość Wagnera w kojarzeniu głosów instrumentalnych, w dobieraniu odpowiadających danej sytuacji barw zasadniczych i nateżeń tonów. Wagner przeniknął w genialny sposób naturę i duszę każdego instrumentu. Posiadł także wszystkie tajniki techniki instrumentów, aż do skrajnie wirtuozyjnych efektów i z genialną odwagą wprowadził je do swoich partytur. Ten ostatni szczegół techniczny łącznie z niezmiernie bogatym stylem polifonicznym muzyki tetralogji jest podstawą cudownej oryginalności instrumentacji dzieła, nieporównanego w barwie i figuracyjnych zjawiskach brzmienia orkiestry. Wobec czarodziejskiego kunsztu Wagnera na punkcie instrumentowania, stają w cieniu zarówno symfonie Beethovena (jeśli mówimy o czysto orkiestralnych ich wartościach w odłączeniu od ideowo-muzycznych), jak świetne czasami efekty realistyczne w operach Webera i Marschnera, a nawet epokowe zdobycze Berlioza w mieszanii barw orkiestralnych. Podniósł to i uzasadnił spadkobierca geniuszu Wagnera, jako instrumentatora, Ryszard Strauss, w przedmowie do opracowanego przez siebie wydania »Nauki instrumentacji« Berlioza.

Przedmiotu instrumentacji »Pierścienia Nibelunga« nie wyczerpuje omówienie samej technicznej strony partytury, której wypracowanie, pełne najdokładniejszych

wskazówek, odnoszących się do dynamiki, rytmiki, tempa i artykulacji jest wzorem ścisłości, z jaką Wagner traktował zjawiska dźwiękowe. Został tu zaznaczone wszystko, co w sposób graficzny służy do uwydatnienia intencji twórcy pod względem interpretacji jego pomysłów. Temat ten wymaga osobnego, bardzo obszernego i zupełnie fachowo ujętego studjum, na jakie wszakże niema miejsca w takiej, jak ta, syntetycznej pracy.

Zawsze otwartą kwestją będzie sprawa wewnętrznego stosunku muzyki Wagnera do dramatu w »Pierścieniu Nibelunga«. Muzyka ta w całości i szczegółach przedstawia się jako jedna z najwspanialszych manifestacji ducha ludzkiego w dziedzinie sztuki. Historia muzyki nie zapisała na kartach swoich dzieła równie gigantycznego w rozmiarach i równie potężnego w treści muzycznej, jak »Pierścień Nibelunga«. W mądrej swojej książce o Wagnerze napisał Guido Adler: »wszystkie stopnie namiętności ludzkich, wzruszeń i uczuć od groteskowości do wzniosłości, od motywów naiwnie-wesołych aż do ponurego demonizmu i grozy, miłość w serdecznym wzruszeniu współczucia, aż do najdzikszego wybuchu erotyki — zostały tu wyrażone środkami poezji muzycznej. Pod tym względem jest »Pierścień« dramatem o ogarniającej świat cały potęgę dźwięku«. Byli i są ludzie nie znajdujący upodobania w dziele Wagnera, narzekający na zbyt germański charakter tej muzyki lub wprost broniący się przed jej wpływem. Jest to kwestja bardzo subiektywna, zależna wprost od przyczyn organicznych słuchacza, od jego temperamentu i systemu nerwowego. Książka ta nie ma na celu nawracać niewierzących i wcale nie zwraca się do tych, którzy nie mogą lub nie chcą uznać Wagnera. Zadanie jej ogranicza się jedynie do objaśnienia dzieł genialnego twórcy.

Muzyka Wagnera wypełnia i ożywia wyrazem dramat w »Pierścieniu Nibelunga«, jak duch ciało żyjącej

istoty. Nieublagany sceptyk nie uzna takiego twierdzenia, ale kto z uczuciem i wiarą zbliża się do dzieł artystycznych, ten poznawszy »Pierścien« we właściwej formie, uzna, że dramat i muzyka przenikają się tu aż do najgłębszych podstaw ich istoty artystycznej.

Praca nad kompozycją tetralogji, od napisania pierwszej aż do ostatniej nuty partytury rozciągnęła się blisko w ćwierćwiekowym okresie czasu, z dwunastoletnią przerwą, wypełnioną utworzeniem »Trystana i Izoldy« i »Śpiewaków norymberskich«. Odbiło się to wyraźnie na czynnikach harmonji i melodyki recytatywnego ariosa »Pierścienia«, jak i na stopniu intensywności wyrazu dramatycznego w dziele. Widać po tych znamionach linię ewolucji sił twórczych Wagnera i jego techniki kompozytorskiej, ciągle przyrost nowych zdobyczy w zakresie środków muzycznych wszelkiego rodzaju.

Styl muzyczny »Złota Renu« nadał kierunek całemu cyklowi dramatycznemu. Wspaniały prąd tej muzyki, wiążącej wszystkie sceny w jednolitym wątku, ma zasadniczo odmienne składniki od dawniejszych dzieł Wagnera. W »Lohengrinie« jeszcze układał kompozytor części opery w odrębne całości muzyczne, a części te budował ze zdań równomiernie ukształtowanych, z wyraźnymi interpunkcjami i średniówkami związanej mowy dźwięków. Ta technika muzycznego wierszowania ośmiotaktówkami ustępuje w »Złocie Renu«, zarówno w partjach śpiewanych, jak epizodach symfonicznych, na rzecz wierszy o różnych ilościach akcentów. Nowa ta technika odpowiada nowym, w stosunku do dawniejszych librett, zasadom wersyfikacyjnym poezji »Pierścienia« i znamiennej dla niej formie literackiej, polegającej na możliwie najczęstszych alliteracjach (Stabreim). Na miarę pomysłów muzycznych »Pierścienia« ma decydujący wpływ dramat, a nie prawa absolutnej muzyki stylu klasycznego. W każdym razie jednak ukształtowanie motywów, tema-

tów i fraz, wogóle całego żywiołu muzycznego »Złota Renu«, tak lirycznego, jak dramatycznego i opisowego, dokonało się pod względem rytmiki z ducha eurytmji klasyków, o czem pomimo różnych pozorów nie możemy zapominać. Eurytmiczną przedewszystkiem jest muzyka »Pierścienia«, czy w powolnych, szerokich, czy bardzo żywych tempach. Zrazu panuje w niej na tym punkcie, mówiąc językiem codziennym, naturalna prostota t. zn. przychodzą przeważnie takie stopy metryczne, których akcenty (thesis) wypadają na silne części taktów. Szczególnie znajdują się liczne ustępy (dochodzące do 200-300 taktów), w których utrzymuje się nieprzerwanie n. p. stopa daktyliczna. Rzadko dość wypadają w tych dwóch najwcześniejszych częściach tetralogji zmiany taktów, tak, że niemal całe sceny ze zmieniającemi się w ich przebiegu nastrojami, mają jednolitą miarę taktową. Synkopowe przedstawienia akcentów rytmicznych, wprost wyjątkowe w dwóch pierwszych częściach tetralogji i w pierwszej połowie »Zygryda«, pojawiają się niemal na każdym kroku — czy to w melodjach, będących właściwym konturem muzyki, czy to w tkaninie głosów wypełniających — w drugiej połowie »Zygryda« i »Zmierzchu bogów«, czyli po utworzeniu muzyki »Trystana i Izoldy«, gdzie Wagner zaczął używać na szeroką skalę środków synkopowania.

W prostym stosunku do eurytmicznego charakteru koncepcyj Wagnera pozostaje styl śpiewanych dialogów i figuracyj akompanjamentu we wcześniej napisanych częściach tetralogji i uderzające różnice pod tym względem w późniejszych częściach. Kwestję tę wyjaśnia przykłady, zaczerpnięte ze śpiewów różnych postaci. Śpiew Alberyka w pierwszej scenie »Złota Renu« jest rytmicznie taksamo poprawny, jak śpiew Córek Renu, a charakterystyka muzyczna karła zasadza się głównie na kolorycie orkiestry i kilku efektach figuracyjnych.

Alberyk

Wie in den Gliedern brün-sti-ge Gluth mir brennt und
glüht! Wuth und Min-ne, wild und
mäch-tig, wühlt mir den Muth auf!

W »Złocie Renu« wykazuje nawet śpiew Alberyka — może podświadomą — tendencję Wagnera do stwarzania melodyjnie zaokrąglonych pomysłów. Recytatywy i ariosa recytatywne rozwijają się przy pomocy najśpiwniejszych przeważnie interwałów, wobec których interwały nadmierne czy zmniejszone stanowią znikomy procent. Dłuższe nawet człony fraz bywają tu rozłożeniem akordów tonalnych. Dalszemi charakterystycznymi przykładami melodyki tej części tetralogji mogą być tematy: Fryki (w dialogu z Wotanem):

Um des Gat-ten Treu-e be-sorgt muss
trau-rig ich wohl sin-nen, wie an mich er zu
fes-seln, zieht's in die Fer-ne ihn fort...

Fasolta:

Was du bist, bist du nur durch Ver-trä-ge: be-
dun-gen ist wohl be-dacht dei-ne Macht

Lokego:

Was ein Dieb stahl, das stiehlt du dem Dieb: ward
leich-ter ein Ei-gen er-langt?
i w końcu Erdy, głoszącej ponurą przestrozę i wróżbę:
Wei-che, Wo-tan! wei-che! Flieh' des Rin-ges
Fluch! Ret-tungs-los dun-klem ver-der-ben...

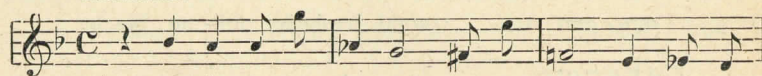
Ale Zygryd po zabiciu smoka śpiewa taką frazę:

Wormig aus Weh' web' ich mein Lied:
nur Seh-nen-de ken-nen den Sinn...

Cała ta fraza, imitująca śpiew ptaszka, jest nieprzerwanym łańcuchem synkopowych rytmów, niezmiernie charakterystycznych dla dalszych części tetralogii.

Ewolucję stylu recytatywnego w »Zmierzchu bogów« w stosunku do »Złota Renu« wyznaczają dwa następujące przykłady:

Brunhilda:



O mę-żu ty zły, patrz, wszak to kłam, mieczem się

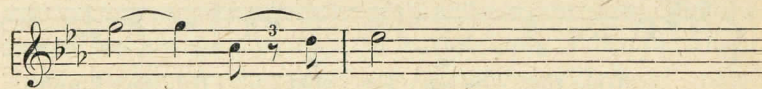


two - im ty świadczysz źle!

Zygfyrd:



Praw - dą gdy skar - gi jej bra - tu zła-



ma - - lem ja ślub!

Podobną ewolucję jak w zakresie zjawisk rytmicznych i środków melodjotwórczych stwierdza się w »Pierścieniu« na punkcie harmonji. W »Złocie Renu« panuje na szerokich przestrzeniach harmonja tonalna, z odchyleniami do tonacji pokrewnych. Zapewne, że w porównaniu z dziełami klasyków są pomysły harmoniczno-modulacyjne »Złota Renu« ogromnym krokiem naprzód, ale wobec chromatyki, zwodniczych rozwiązań akordów, ciągłego niepokoju modulacyjnego i niezmiernego bogactwa form dyssonansowych muzyki Chopina, nie przedstawia pierwsza ani druga część tetralogji etapu ewolucyjnego na polu harmonji. Wagner umiał zastosować w ge-

njalny sposób wiele środków harmoniczných Chopina, a przenosząc je do wielobarwnej orkiestry osiągał przez spotęgowanie stopnia ich intensywności wrażenie zupełnej oryginalności.

Do najbardziej wyróżniających się pomysłów harmoniczných pierwszej części »Pierścienia« należą następujące momenty. Motywy, charakteryzujące kichanie Alberyka: (ostre dyssonanse małych sekund, non i septym)



i pokrewne im motywy w scenie jego z Mimem, polegające na wielorakich opóźnieniach przeważnie dominantowych harmonij:



wreszcie wspaniały epizod orkiestralny, ilustrujący wyprawę Wotana z Lokim do podziemi Alberyka, w którym czterdzieści taktów opiera się na stałej nucie (*f* dominanta w *b-moll*); obok nut alterowanych w akordzie tej dominanty i różnych opóźnień w nutach zamiennych, pojawiają się tu jako opóźnienia (*Vorhalt*) harmonje subdominanty i toniki:



Przykład ten jest pierwszą śmiałą próbą Wagnera operowania dwoma motywami w dwóch różnych harmoniach, czego konsekwencją jest konieczność słuchania nie w pionowym, ściśle harmonicznym, lecz w poziomym kierunku polifonii dysharmonicznej.

Podobnie, jak pod względem rytmiki, przynoszą na-

stępne części tetralogii coraz to bogatsze środki i coraz oryginalniejsze pomysły Wagnera na polu harmonji. Mnożą się formy akordów alterowanych we wszystkich funkcjach tonacji, miejsce stereotypowych kadencji doskonałych zajmują modulacje ku odległym tonacjom, które nadają muzyce wyraz nieprzerwywającej się ciągłości i wysnuwania się z jednego wątku. Szczególnie zajmującym zjawiskiem w harmonji dalszych części »Pierścienia« jest technika enharmonicznej zamiany i podstawiania tonów i harmonij, za pomocą której osiągał Wagner nieporównane efekty zarówno czysto muzyczne jak i w zakresie wyrazu dramatycznego.

Z nieprzebranego skarbcza przykładów inwencji harmonicznej Wagnera wystarczyć muszą bodaj dwa cytaty ze »Zmierzchu bogów«; dają one wyobrażenie także o technice przeistaczania motywów pod względem harmonicznym i figuracyjnym. Zachodzi to w drugim z podanych niżej przykładów, gdzie uroczy w pierwotnej swojej formie temat Gudruny został zmieniony w każdym czynniku, ażeby zmianami temi wywołać wrażenie rozpacz Gudruny.

Brunhilda (akt drugi scena piąta):



a mnie — zdra - dzi - - li - ście

wszy - sey! Mia - - - - - lam-ż - - - by

moc wszy - stką w świe - - - - - cie

krwią

i t. d.

Tasama scena.

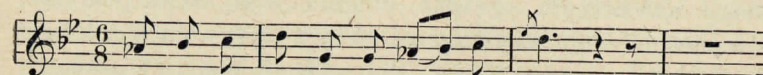
p

i t. d.

Osobny rozdział w technice kompozycji »Pierścienia« zajmuje polifonia. Wagner traktował każdy głos orkiestry przede wszystkim jako samodzielny niemal czynnik wyrazu dramatycznego, który w syntezie brzmienia instrumentalnego musiał być postawiony w odpowiednim stosunku do naczelnego zadania orkiestry. Przykłady klasycznej polifonii: genialne fugi — Bacha przede wszystkim — i różne sztuczki imitacyjne w augmentowanych i diminutowanych kanonach, nie miały w dziele dramatycznym najmniejszego zastosowania. Technika wzajemnego naśladowania głosów na nic nie mogła przydać się Wagnerowi. Oparł więc polifonię na innych zasadach muzycznych i psychologicznych. Sztuka polifoniczna Wagnera polega na kojarzeniu motywów przewodnich w najróżnorodniejszych kombinacjach rytmicznych i harmonicznym z wszechstronnym wyzyskaniem sposobów kontrapunktu podwójnego i na wiązaniu zespołu za pomocą możliwie największej śpiewności głosów wewnętrznych. Najbardziej podrzędny, wedle dawniejszych pojęć, głos orkiestralny, przesączał Wagner jakąś ideą muzyczno-dramatyczną, zamiast tanich form figuracyjnych tworzył dla ukrytych na dalekim planie zadań harmonii wyraziste motywy. Wszystkie te czynniki razem wzięte składają się na istotę stylu muzyki »Pierścienia Nibelunga«, który to styl nazwę swą wziął od nazwiska twórcy.

Wagner charakteryzował postacie tetralogii nie tylko przy pomocy środków leżących po za niemi, w orkiestrze, ale także rodzajem śpiewanych przez nie recytatywów i melodyj. Najdobitniej wypadła pod tym względem charakterystyka Alberyka, Mimego i Hagena, chociaż i śpiewy sympatycznych bohaterów tetralogii mają znaczne różnice w charakterze ogólnym. Śpiewy karłów prowadził Wagner umyślnie w interwałach rozdźwiękowych (nadmiernych i zmniejszonych), dodając częste przednutki nie tylko nut sąsiednich ale i dalszych interwałów, dla zaciągania

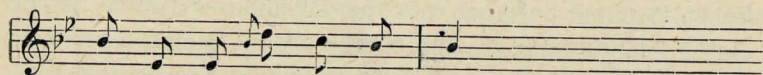
fraz i wykoszlawiania linii melodyjnej. Mime tak śpiewa w dialogu z Zygfydem po zabiciu smoka:



Patrz, tyś zmę-czo-ny po tru - dzie tym

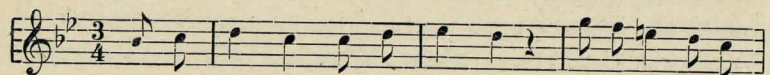


cia - - lo roz - pa - - la ci żar; by cię po-

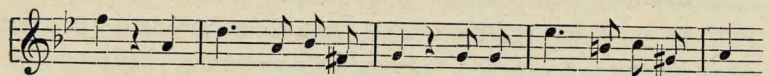


krze - pić ten na - pój ci dam...

Bohaterską godność i tragiczny ton mają w sobie melodyje Zygmunta, nieopisanem junactwem i beztróską tchnie wszystko, co śpiewa Zygfyd przed zbudzeniem Brunhildy. Wykładnikiem jego temperamentu są — dla przykładu — następujące takty jego inwokacji do Mimeo:



... Jak-żem szczęśliw, że mam wol-ność, nie krepu-je mnie



nie. Tyś nie jest ojcem mym; świata dał mnie ciągnie hen...

Wszystkie te uwagi na temat stylu muzycznego »Pierścienia Nibelunga« są podyktowane jedynie chęcią wskazania czytelnikowi ogólnych właściwości genialnego dzieła. Nie mają one żadnej pretensji do ścisłości naukowej, do wyczerpania materji. Mogłoby to osiągnąć dopiero kilka sumiennych dySSERTacyj.

Pod względem muzycznym przedstawia się »Pierścień« jako dzieło genialnie samorodne. Z pokładów własnego natchnienia czerpał Wagner wszystkie pomysły, niezmiernie mało zawdzięczał obcym wpływom w zakresie treści muzycznej dzieła. Nie mówiąc już o świadomem zapożyczaniu się u innych kompozytorów przemógł Wagner w genialnym wysiłku tworzenia wszelkie przypadkowe reminiscencje z obcych źródeł. Jako na jedyny przykład reminiscencji wskazuje się na temat zjawienia się Brunhildy, zwiastującej śmierć Zygmunutowi w drugim akcie »Walkirii«; temat ten przypomina w istocie jeden pomysł Marschnera w operze »Hans Heiling«. Można o tem mówić z tem zastrzeżeniem jednak, że pomysł Wagnera ma niepomrotnie więcej siły wyrazu i głębi tragicznej od tematu Marschnera, w którym banalne zakończenie psuje początkowy nastrój. Nie ulega natomiast wątpliwości, że Wagner wzorował się na kilku szczególnie efektownych częściach instrumentacji opery Marschnera »Der Vampyr«, o czem świadczą niektóre karty partytury »Walkirii«.

Idea dramatycznego ujęcia »Pieśni Nibelungów« pojawiła się w literaturze niemieckiej na trzy stulecia przed Wagnerem. Już Hans Sachs napisał w r. 1557 siedmioaktową sztukę p. t.: »Tragedj der hürne Sewfrid«. Treść jej oparł na opisach drukowanej pieśni »vom hürnen Seyfrid« i chciał nią przestrzedz młodzież pracowitej Norymbergi przed niebezpieczeństwami zbyt awanturniczych przygód, które muszą się źle kończyć. W r. 1755 wydał Jan Jakób Bodmer: »Fragmente aus dem Gedichte von den Nibelungen« (Chrimhilden Rache und Klage) na podstawie starego rękopisu odnalezionego w Hohenems. W roku 1771 zastąpił Klopstock w zbiorze swoich ód bogów olimpijskich bogami z »Eddy«. Na początku dziewiętnastego wieku wystąpił Fryderyk de la Motte-Fouqué z trylogią o Nibe-

lungach p. t.: »Der Held des Nordens« (część pierwsza »Sigurd der Schlangentöter«), o której w r. 1814 pisał E. Th. A. Hoffmann, że »tak jak wspaniały kwiat w ciemnych liściach spoczywa cały utwór w pieśni Nibelungów«. De la Motte-Fouqué pierwszy czerpał z północnych legend »Wolsungasaga«, które i dla Wagnera były najgłówniejszym źródłem treści. Sigurd tego autora jest pod wieloma względami wzorem dla wagnerowskiego Zygfrida. Niedługo po trylogji Fouqué'go, gdyż w r. 1819 napisał aktor wrocławski Franciszek Rudolf Hermann także trylogję o Nibelungach. W r. 1828 zaczęto wystawiać na scenach niemieckich »Skarb Nibelungów« Raupacha. Uhland miał plan napisania dwuczęściowego dzieła na ten sam temat. Wreszcie Fr. Th. Vischer zalecał pieśń o Nibelungach jako podstawę do libretta wielkiej opery heroicznej i ujął temat w ramy dwóch dramatów. W roku 1840 zajęła myśl ta Mendelssohna. W pięć lat później ukazały się w wydawanym przez Schumanna piśmie »Neue Zeitschrift für Musik« trzy artykuły powieściopisarki pani L. O. Peters o Nibelungach jako operze. Autorka ich wypracowała następnie libretto, nie zrażając się tem, że opera ta musiałaby trwać jeszcze dłużej od »Rienzi'ego«. Muzykę miał napisać Niels Gade, nie stworzył jednak tego dzieła. Libretto pani Peters zostało wydane w r. 1852 równocześnie z poezją tetralogji Wagnera. Oba te, tak niewspółmierne, wydawnictwa skłoniły Henryka Dorna do pospiesznego napisania opery o Nibelungach. Autorem libretta do niej był E. Gerber. Opera ta została wykonana na scenie teatru w Weimarze pod kierunkiem Liszta.

Oto krótka historia tematu Nibelungów w dramatycznej literaturze niemieckiej przed Wagnerem. Vischer powiedział, że »rdzennie niemiecka natura tego tematu wymaga rdzennie niemieckiego kompozytora«. Wagner czuł się przedestynowanym do muzyczno-dramatycznego prze-

tworzenia go. Mawiał wszakże o sobie, że »jest najbardziej germańskim ze wszystkich germańskich kompozytorów operowych«. Z lekceważeniem patrzył na dramat Wagnera Hebbel, ale ten pogląd jego nie może nas dziwić, gdyż w razie gdyby miał kult dla dzieła Wagnera, nie miałby potrzeby pisania swojej trylogii.

Niepodobieństwem byłoby przeprowadzenie na tem miejscu ścisłego porównania między gigantycznym dziełem Wagnera a źródłami, z których on czerpał; niemniej na drogę czysto filologicznej rozprawy sprowadziłyby nas musiał zamiar wskazania podobieństw, jakie zachodzą między opracowaniem tematu Nibelungów przez Wagnera a jego poprzednikami. Zadaniom tym starała się odpowiedzieć już w roku 1875 praca Ernesta Kocha: »Wagners Nibelungenring in seinem Verhältniss zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet« (Lipsk). Po niej nastąpiły prace: H. v. Wolzogen a (Der Nibelungenmythus in Sage und Literatur 1876), — K. Gjellerup a (Wagner in seinem Hauptwerke Der Ring des Nibelungen 1891, 3 wyd. 1904 r.), bardzo grutowne studjum Ernesta Meincka (Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Wagners) i W. Golther a (Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Wagners 1902 r.).

Odnosnie do dramatu, jego idei zasadniczej, problemów filozoficznych, języka, charakteru występujących postaci i muzyki »Pierścienia Nibelunga« istnieje ogromna literatura we wszystkich możliwych językach. Ogarnięcie jej jest rzeczą przerastającą siły jednego człowieka, jeżeli się zważy, że obok książek i krótkich rozpraw ukazało się tysiące artykułów po czasopismach i dziennikach. Do najgłówniejszych wydawnictw w tym przedmiocie należą następujące: Karol Köstlin: »R. Wagners Tondrama der Nibelungenring. Seine Idee, Handlung und musikalische Komposition« (Tübingen 1877); Artur Drews: »Der

Ideengehalt von Wagners Ring in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie« (Lipsk 1908); G. Münzer: »Zur Einführung in Wagners Nibelungenring« (Berlin 1898); C. Ward: »The Nibelung's Ring. A study of the inner significance of Wagner's music-drama«. W. A. Ellis: »The Ring Drama«; O. Eiser: Der Ring des Nibelungen, ein exegetischer Versuch (Bayreuther Blätter); H. E. Krehbiel: »The Ring, studies in the Wagnerian drama« (New York 1891); F. Riedel: »Erläuterungen zu Wagners Welttragödie: Der Ring des Nibelungen« (Gross-Borstel 1906); Moritz Wirth: »Der Ring d. N. als Wotan-Drama« (Bayreuther Handbuch 1912); Nerthall: »L'Anneau du Nibelung« (Paris, bez daty); prace dotyczące muzyki dzieła: Hans v. Wolzogen: »Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Wagners Festspiel« (Lipsk 1876); Max Chop: »Der Ring d. N. (Lipsk, Reclam 1906); Artur Smolian: »Die Themen-Welt im Nibelungenring« (Lipsk 1903); Liszt: »Das Rheingold« (1855); E. Closson: »Siegfried de Wagner, étude esthétique et musicale« (Paris 1891); E. Hanslick artykuły o Pierścieniu Nibelunga zebrane w tomach »Moderne Oper«; Ed. Schuré: »Le drame musicale« (1875); liczne studia specjalne o muzyce Pierścienia ukazały się w fachowych pismach muzycznych, szczególnie niemieckich; nie sposób ich tu wyliczać.

Na zakończenie rozdziału, poświęconego trylogii Wagnera, zachowałem trzy różne poglądy na zawartą w niej zasadniczą ideę. Profesor Marjan Zdziechowski pisał o niej w następujący sposób w cennym swoim dziele p. t.: »Pessimizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa (1915): »Zasadniczą treść dzieła upatrują powszechnie w wewnętrznym konflikcie między żądzą złota i potęgą a żądzą miłości. Ale konflikt ten jest postacią odwiecznej walki ducha i materji, którą Wagner przedstawił tu ze stanowiska swojej ówczesnej filozofji, ukształtowanej pod wpływem egoistycznych wicherzeń ducha wieku. Tylko

w duszy mistrza nieskończoność tęsknot idealnych wybuchnęła tak potężnie, że nie mógł on poprzestać na upojeniu jakąś swoją mniemaną wielkością i egoteizm jego mimowiednie się przechylał w stronę pesymizmu, nie dopuszczając go do wiary w ostateczny triumf człowieka. — Głównej myśli Wagnera szukać trzeba we wzajemnym stosunku Wotana i Zygryda. Wotan to bóg, ale panteistyczny, Heglowski bóg, czyli taki, który w istocie rzeczy Bogiem żywym nie jest, lecz jakąś nieświadomą mocą, rozlaną we wszechświecie, wraz z nim się rozwijającą i dochodzącą w człowieku do kresu swojego rozwoju, t. j. do świadomości i rozumu. Odejście Wotana od świata, dobrowolne usunięcie się w cień i jakby zatonięcie w zmierzchach niebytu jest warunkiem przyjscia mającego zastąpić go człowieka-boga, Zygryda. Ale ten człowiek-bóg, jako wytwór boga bezsilnego, bo uwięzionego w materji wszechświata, nosi na sobie tożsamo piętno niewoli i okazuje się bezsilnym do sprowadzenia zwycięstwa miłości nad złotem, ducha nad materją. — Miał jednak Wagner w dziele swoim wielką do pokonania trudność, w tem tkwiącą, że Wotan, który filozoficznie pojęty, żywą osobą nie jest, lecz abstrakcją, miał żyć i działać. Stąd też jego niejasność: to występuje on w postaci gromowładnego pana nieba i ziemi, niby symbol wszechświatowej mocy, to znowu przybiera podobieństwo słabego człowieka, jakiegoś dobrodusznego i kapryśnego króla, który się uwikłał w siłach swoich własnych, nieprawych miłostek... Ubliżylibyśmy Wagnerowi, gdybyśmy w Wotanie chcieli widzieć tylko niemądrego despotę-dziwaka, który słabym będąc w życiu codziennym, podlega od czasu do czasu napadom złości i okrucieństwa. Nie. Psychologja spleta się tu i kłóci się z filozofją. Wczytując się w słowa Wotana i oceniając ich znaczenie, dochodzimy do wniosku, że niezawsze są one odbiciem zmiennej, kapryśnej duszy słabego króla, że wylewa się w nich także tragedia bytu i występuje na

jaw pesymizm, którego nie uniknie żaden umysł szlachetniejszy i głębszy, gdy wobec widoku powszechnego cierpienia zachwieje się w nim wiara w Opatrzność Bożą.

Ażeby nie być zmuszonym do takiej, jak ta, degradacji Wotana, z wszechmocnego boga na istotę, wąpiącą w wyższą od siebie samej Opatrzność, twierdzi Max Koch (R. W. zweiter Teil, 373), że w »Pierścieniu Nibelunga« wszystkie nadludzkie postacie w ich walkach i pragnieniach, cierpieniach i wyrzeczeniach się stoją całkowicie pod trybami i prawami ludzkiego odczuwania i działania i stąd są tak bliscy naszemu współczuciu, jak ludzie. Wiara germańska nie zna wszechmocnego pana niebios i sternika światów. Wprawdzie Wotan jest śmielszy, mądrzejszy od wszystkich, ale potęgą jego jest »uzależniona układami«. Jasnym mieszkańcom Walhalli grozi tak, jak każdemu śmiertelnikowi ostatni, ciemny dzień«...

Jeszcze bliżej człowieczeństwa postawił »Pierścień Nibelunga« Nietzsche na samym końcu rozprawy: »R. W. in Bayreuth«. »A teraz zapytajcie siebie, wy, pokolenia żyjących ludzi! Czy dla was było to pisane? Macie wy odwagę pokazać waszą ręką na gwiazdy tego całego nieboskłonu piękności i dobroci i powiedzieć: to nasze życie, które Wagner podniósł aż pod gwiazdy?! Gdzież są między wami ludzie, którzy są w stanie tłumaczyć sobie boski obraz Wotana podług własnego życia i którzy tem większymi się stają, im bardziej, tak jak on, ustępują? Kto z was chce zrezygnować z władzy, wiedząc i doświadczając, że władza jest złą? Gdzież są te, co jak Brunhilda z miłości oddadzą rozum i nakoniec wyniosą z własnego życia najwyższą wiedzę: »oplakującej miłości najgłębszy ból oczy otworzył mi«. I ci wolni, beztrwożni, w niewinnem samopoczuciu z siebie rosnący i kwitnący, Zygrydy między wami?!« Ale Nietzsche nie miał wiary w ludzkość i dlatego nie uważał Wagnera za proroka lepszej przyszłości, a jego

działa za wskazanie drogi człowiekowi przyszłych dni, tak jak Wagner pragnął być rozumianym, lecz tylko za tłumacza i piewcę przeszłości.

W coraz to posępniejszym nastroju ducha tworzył Wagner »Pierścień Nibelunga« w latach 1852—54. Coraz to ciemniejsze mgły zwątpienia zaczęły zasłaniać mu widnokrąg. Ludzkość napelniała go goryczą i wstrętem. W lipcu 1852 pisał do Uhliga: »wogóle, kochany przyjacielu, stają się moje poglądy na ludzkość coraz posępniejsze; czasami mam wrażenie, że rodzaj ten musi przepaść«. Przestał zupełnie wierzyć. Dwa razy wspomniał o tem w listach do Franciszka Liszta. »Nie mam już żadnej wiary i znam tylko jedną nadzieję: sen, tak głęboki, żeby skończyło się wszelkie uczucie męki życia«. Zidentyfikował się zupełnie z Wotanem, razem z nim zaczął pragnąć końca. »Wydzwiewczała już dla mnie ostatnia pieśń o świecie; patrzę nań nie inaczej, jak tylko z pogardą, ona jedna tylko mu się należy; ale żadnej nadziei, żadnego złudzenia naszego nie pokładajmy w nim! Świat jest zły, zły do gruntu; jedynie serce przyjaciela, jedynie łza kobiety może nas wybawić z jego przekleństwa« — pisał do Liszta. W ślad za tem rodzą się myśli samobójcze, powracające kilkanaście razy w listach do tych dwóch przyjaciół.

Niemalą przyczyną tego rozgoryczenia były zawody materialne. Nie dopisywały tantjemy z przedstawień oper Wagnera, ani honorarja od nakładców. Zasilki od przyjaciół nie mogły nastarczyć wymogom nadwrażliwego epikurejczyka, nie liczącego się z niczem innym, jak tylko z własnymi, fantastycznymi niekiedy, potrzebami komfortu, nawet zbytku. Mając poczucie swojej genialności, żądał Wagner od »ludzkości« zapłaty za dary swojego ducha.

W rzeczywistości nie żądał wiele i miał prawo do tych żądań. Chciał tylko tworzyć, ale musiał mieć do tego dogodne warunki. Pierwszem było uczucie zupełnej niezależności finansowej, przywilej stanowienia o sobie w najszerszym zakresie, swobody ruchów i urzędzenia się w życiu. Podniecony gorączkową produkcją umysł Wagnera znajdował się bez przerwy w stanie nadzwyczajnego przeczułenia. Drobnostka sprawiała depresję moralną kompozytora, który jednak często za drobnostkę uważał sprawy, przedstawiające dla innych wielkie znaczenie. Gdyby obowiązki wspierania geniuszu Wagnera rozdzieliła między siebie cała ta znienawidzona ludzkość, lub bodaj jeden naród niemiecki, spełnienie żądań Wagnera nie byłoby rzeczą trudną. Wobec niemożności przeprowadzenia tego spadły one na znacznie szczuplejsze grono ludzi, którzy mimo najlepszych chęci podolać im nie mogli. Czasami zdawało się Wagnerowi, że wystarczy mu skromny kącik przy jakiejś oddanej mu zupełnie rodzinie, ale w chwilę potem obliczał, że na przeciąg kilku tygodni wygodnego życia potrzeba mu 60.000 franków. Wobec takiego pojmowania życia codziennego musiały spotykać Wagnera zawody. Pochłonięty w całości pracą nad tetralogją, obcując nieustannie myślą z bogami i bohaterami, patrzył Wagner na życie codzienne z wyniosłych wyżyn Walhalli swojego geniuszu i schodząc z niej na grunt rzeczywistości doznawał uczucia klęski, ilekroć natrafiał na trudności, które jakgdyby zadawały kłam światowładztwu jego ducha.

Dwa szczególnej wagi zdarzenia zaszły w tych latach w życiu Wagnera. Oba wywołały w twórczości i rozwoju duchowym mistrza głęboki oddźwięk i pozytywne rezultaty artystyczne. Jednem była — nieznana przedtem Wagnerowi — filozofja pesymistyczna, drugim — namiętna miłość.

Przyjaciel Wagnera, poeta wolnościowo-rewolucyjny Jerzy Herwegh, zwrócił jego uwagę na pewne ana-

logje między przewodniami ideami »Pierścienia Nibelunga«, szczególnie zaś Wotana, a dziełem filozofa frankfurckiego, Artura Schopenhauera: »Die Welt als Wille und Vorstellung«, bojkotowanem w Niemczech (w czasie trzydziestu przeszło lat od daty ukazania się jego) przez wyznawców Hegla. W »Mein Leben« pisze Wagner o zdarzeniu tem w następujący sposób: »uczulem natychmiast znaczny pociąg do tego dzieła i zaraz oddałem się studjowaniu jego. Kilkakrotnie dyktowała mi wewnętrzna potrzeba pragnienie zrozumienia istotnego znaczenia filozofji. Już w najwcześniejszych czasach wywołały we mnie ku temu pociąg rozmowy z Lehrem w Paryżu; dotychczas starałem się zaspokoić go próbami u profesorów lipskich, potem z książek Schellinga, wreszcie Hegla, aż, kiedy mnie próby te rychło odstraszyły, zdawało mi się, że mi kilka pism Feuerbacha dało do tego pewną podstawę. Z miejsca przykuła mnie do siebie wielka jasność i męska dokładność z jaką spotkałem się zaraz na początku w zawartych w dziele objaśnieniach najtrudniejszych problemów metafizycznych... Pod świeżem wrażeniem lektury wspaniałej książki Schopenhauera pisał Wagner do Liszta (w grudniu 1854 roku): »obok powolnego postępowania mojej muzyki, zajmowałem się w tych czasach wyłącznie jednym człowiekiem, który, chociaż tylko po literacku, przyszedł jak dar niebios do mojej samotności. Jest to Artur Schopenhauer, największy filozof od czasów Kanta, którego myśl dopiero, jak się wyraża, w zupełności doprowadził do końca. Profesorowie niemieccy ignorowali go świadomie przez 40 lat: niedawno temu, na hańbę Niemiec, odkrył go pewien krytyk angielski. Jakimi szarlatanami są przed nim wszyscy Heglowie et consortes! Zasadnicza jego idea: końcowe zaprzeczenie woli do życia jest pełną przerażającą powagą, ale jedynie zbawczą. Dla mnie nie była ona czemś nowem i nikt nie może jej wogóle pojąć, w kim ona już nie żyła. Ale do tej jasności pobudził mi ją dopiero ten

filozof« Słusznie więc mówi Chamberlain, że »Schopenhauer nie oznacza dla niego odkrycia nowego świata, ale powrót do własnej, rodzonej ojczyzny. Tylko jasny duch Schopenhauera objawia mu w tej własnej, starej ojczyźnie niejedno, czego przedtem nie widział wyraźnie«.

Jak dalece Wagner uprzedzał w swoich rozmyślniach o sztuce zasadniczą ideę Schopenhauera, wskazując jego zdania, zawarte na pierwszej zaraz stronie rozprawy »Das Kunstwerk der Zukunft« (1849), kiedy się mu zdawało, że znajduje się pod wpływem Feuerbacha. »Natura tworzy i kształtuje bezcelowo i bezwiednie wedle potrzeby, więc z konieczności; sama ta konieczność jest płodzącą i kształtującą siłą życia ludzkiego; jedynie to co jest bezcelowe i mimowolne pochodzi z istotnej potrzeby, tylko w potrzebie jednak tkwi przyczyna życia. Konieczność w naturze poznaje człowiek tylko ze związku jej zjawisk: jak długo go nie pojmuje, uważa go za przypadkowość«. Jest to innemi słowami to samo, co Schopenhauer mówi o woli. Chociaż do pojęcia tego nie doszedł Wagner w traktatach teoretyczno-estetycznych, to jednak w dziele artystycznym z naciskiem używa go, mianując Brunhildę wyobrazicielką woli Wotana.

Do Schopenhauera zbliżyła Wagnera w znacznym stopniu filozofja i metafizyka sztuki, wyłożona w kilku rozdziałach »Świata jako woli i wyobrażenia«. W dalszym ciągu zwierza się Wagner w »Mein Leben«: »podczas kiedy estetyczna część dzieła Schopenhauera zupełnie mnie zadowoliła, a szczególną niespodzianką było dla mnie znakomite ujęcie muzyki, to odstraszyło mnie jednak zakończenie, zwrócone do moralności, ponieważ wskazane tu jest zabicie woli, najzupełniejsze wyrzeczenie się, jako jedyne, prawdziwe i ostateczne wybawienie z więzów właśnie wyraźnie odczutego indywidualnego ograniczenia w pojęciu i spotkaniu ze światem. Dla kogoś, kto z filozofji chciał zdobyć najwyższe uprawnienie dla politycznej i socjalnej

agitacji na korzyść tak zwanego wolnego indywiduum, nie było tu niczego do wzięcia. Zupełny odwrót z tej drogi ku zaspokojeniu skłonności osobistych był więc nakazany. W rzeczywistości Herwegh był tym, który poważnem słowem skłonił mnie do zastanowienia, wbrew mojemu poirytowaniu. Przez to wnikięcie w nicość świata zjawisk — tak rozumował — jest właśnieznaczona wszelka tragika i intuicyjnie musiała ona być właściwą każdemu wielkiemu poecie, każdemu wogóle wielkiemu człowiekowi. Spojrzałem na moją poezję o Nibelungach i ku mojemu zdziwieniu poznałem, że to, co mnie teraz w teorii tak onieśmieliło, było mi oddawna znane w mojej własnej koncepcji poetyckiej. Zrozumiałem więc w ten sposób Wotana i wstrząśnięty tem, zacząłem na nowo studjować dokładnie książkę Schopenhauera... Od tego czasu nie opuszczała mnie ta książka zupełnie przez wiele lat i już w lecie następnego roku przestudjowałem ją po raz czwarty. Wynikający stąd wpływ na mnie był nadzwyczajny i w każdym razie decydujący na całe moje życie. Dla mojego sądu o wszystkim, co dotąd przyswoilem sobie jedynie tylko przy pomocy uczucia, zyskałem przez to mniej więcej to samo, co zdobyłem niegdyś na punkcie muzyki przez bardzo pilne studjum kontrapunktu u Weinlicha. Wpływ ten wyrazi się w komentarzach o dawniejszych operach, różniących się odtąd zasadniczo od zdań, jakie Wagner wygłaszał o nich przed poznaniem Schopenhauera.

W sposób znacznie pełniejszy od tych zdań, z odległej już perspektywy pisanych, pouczają nas o tem, co Wagner wchłoniął w siebie z nauki Schopenhauera, listy jego do Liszta i Röckla. Wagner urządził w nich przyjaciółom swoim wykłady o filozofii nowego swojego mistrza. Człowiek jest wedle niej »wola do życia«, dla którego wytwarza sobie wedle potrzeby wszystkie organy. Pośród tych organów stwarza on sobie także intelekt, to jest

organ do obejmowania rzeczy zewnętrznych z tym celem, ażeby używać ich do zaspokojenia swoich potrzeb stosownie do sił i możliwości. U człowieka normalnego pracuje rozum (inaczej mówiąc mózg) jedynie w służbie woli, jak inne organy; on percypuje i myśli, jak żołądek trawi; oderwanie poznania od służby woli jest natomiast aktem nienormalnym i zachodzi jedynie u indywiduów wyżej rozwiniętych, więc anormalnych. W tym anormalnym stanie dochodzi organ poznania do bezinteresownego, pozbawionego woli wyobrażenia świata zewnętrznego i zapytuje się, co warta jest przy normalnem uposażeniu ta panująca i tworząca wola. Widzimy oto, że tak u człowieka, jak u wszystkich zwierząt nie chce ona niczego innego, jak tylko zawsze żyć, t. zn. żywić się zjadaniem innych istot i rozpladzać się dalej. Stwierdzamy następnie, że wszystkie przez nas percypowane zjawiska są szczegółową indywidualizacją tej samej woli na różnych stopniach jej zobiektywizowania. W ten sposób ukazuje się wola ostatecznie jako istota, która sama siebie ciągle zjada, ażeby ciągle na nowo siebie produkować. A więc jako istota, będąca z sobą w ciągłej sprzeczności i stosownie do swojej natury skazana na to, ażeby wiecznie cierpieć, bez wypoczynku i spokoju, bez przyczyny (gdyż wola nie ma żadnego celu) i bez możliwości zadowolenia siebie. Doszedłszy do tego punktu otrzymuje poznanie znaczenie moralne. Skoro człowiek poznał przez intuicję, że wola jest wszędzie jedna i tasama, że wszystkie stworzenia, oddzielone od siebie ludzającą granicą indywidualizacji, są w istocie temsamem i że w rzeczywistości jesteśmy oddzieleni od siebie tylko złudzeniem mary sennej, wtedy uczy się człowiek współczucia ze wszystkim, co żyje i cierpi w nieświadomem służeniu woli, a ponieważ poznaje się w każdym stworzeniu, uznaje więc za własne cierpienia wszystkich istot żyjących i identyfikuje cierpienie świata ze swoim. Ogarniając jednym spojrzeniem całość wszechrzeczy, poznając, że cały świat

jest tylko bezowocnem i bezcelowem dążeniem, nieprzerwanem i niepożytecznem cierpieniem, uwalnia się nareszcie od życia i jego zwodniczych rozkoszy, poznaje, że wszelki byt jest do gruntu zły i zabija w sobie właśnie tę wolę życia. Zabić w sobie wszelkie pragnienie, jest koniecznym warunkiem wstępnym do zbawienia, jest jedynym środkiem przeciwko powszechnemu cierpieniu, jakie męczy każde stworzenie, a przede wszystkim ludzi wyższych, genjuszów.

Wagner, obdarzony niezmiernie silnym instynktem samozachowawczym, buntował się w głębi swojej natury przeciwko tej nauce, którą przyjął jako czysto akademicką koncepcję. Dalekim był wtedy jak i później od wyciągnięcia ostatecznych konsekwencji z filozofji Schopenhauera i nie tylko nie zabił w sobie woli do życia, ale długo jeszcze trapił się, że nie ma potomstwa. Przerażała go tragiczna, żałobna nuta tej nauki, gdyż do życia przywiązany był silniej może od wielu, którzy nie poznali nigdy pesymizmu, i mógł, obok pospolitej radości życia, mieć radość samopoczucia swojego genjuszu, jakim wynosił się wysoko nad miliony. Szukał jakiejś pomocy przeciwko temu balsamowi filozofji, który gojąc jedne rany w jego duszy, zatruwał mu cały organizm swoją beznadziejnością. Na szczycie swojego rewolucyjnego optymizmu odwrócił się Wagner od chrześcijaństwa. Teraz wraca do niego i uznaje w niem »symboliczny i popularny wyraz tego samego poznania, jakie w duchu Schopenhauera otrzymało najwyższy stopień jasności filozoficznej«, (słowa Lichtenbergera). Wraca do religji chrześcijańskiej, nie po to, ażeby znalazłszy w niej potwierdzenie nauki Schopenhauera odwrócić się już zupełnie od życia, lecz ażeby wynieść z niej usprawiedliwienie dla niego i nadzieję, gdyż chrześcijaństwo niosło z sobą tę dobrą nowinę. W buddyzmie oceniał trafnie najbliższe pesymizmowi Schopenhauera pokrewieństwo idei zasadniczych.

Brahma stworzył świat, albo ściśle mówiąc zamienia się w ten świat. Ale to stworzenie przedstawia się jako grzech Brahmy, które bóg okupuje przez niezmierne cierpienia tego świata, aż znajdzie swoje zbawienie w Buddzie, świętym askecie, który przez zupełne zaprzeczenie woli do życia przechodzi w nirwanę. Podług moralności buddyjskiej najwyższą cnotą jest współczucie. Czyste, niezmięszane chrześcijaństwo jest niczem innem, jak odgałęzieniem buddyzmu. Widzimy w najstarszym chrześcijaństwie wyraźnie ślady zupełnego zaprzeczenia woli do życia i tęsknotę za końcem świata, t. zn. za końcem istnienia. Żle tylko, że chrześcijaństwo pomieszało się z żydostwem, najbardziej materialistyczną religją optymizmu. W zetknięciu z niem zostało chrześcijaństwo w smutny sposób przekształcone i niemal do niepoznania zmienione. Ale w prachrześcijańskiej myśli tkwi jedno z najwznioślejszych objawień ducha religijnego, jeden z najbardziej szanownych symbolów najwyższej prawdy.

Od tego czasu weszła cała twórczość Wagnera pod znak pesymizmu, a równolegle do ewolucji myśli Wagnera od Schopenhauera ku chrześcijaństwu bohaterowie jego trzech następnych dramatów wyraźnie zaznaczają swoją psychiką ten rozwój ideowy.

W każdym razie stan umysłu Wagnera w r. 1854 był niezmiernie podatnym na przyjęcie nauki Schopenhauera. Zdaniem Nietzschego »pesymizm jest dowodem przebytej choroby duchowej«. W bogatej korespondencji Wagnera z tych czasów widać wiele symptomatów tego cierpienia duszy genialnego twórcy. Po krótszych lub dłuższych okresach wyczerpanej pracy przychodziły nań chwile rozpacz, że nie może żyć, żyć pełną piersią, w jakiejś oszalamiającej radości i beztrosce. »Nie mogę się obronić przed myślą, że gdybyśmy mieli życie, nie potrzebowalibyśmy żadnej sztuki. Sztuka zaczyna się dokładnie tam, gdzie ustaje życie. Nie pojmuję zupełnie, jak

prawdziwie szczęśliwy człowiek może wpaść na pomysł robienia sztuki» — woła z bólem. Faustowskie cierpienia i tęsknoty za młodością, zdrowiem i kobietą przepelniają mu serce. »Za powrót mojej młodości, za zdrowie, naturę, za bezgranicznie kochającą kobietę i dziełne dzieci — patrz! dam ci całą moją sztukę! Masz ją! Daj mi tamte rzeczy!« Tak oto pisał do Uhliga, jakby przyjaciel miał moc Mefista.

To wołanie Wagnera o szczęście w miłości staje się coraz częstsze i jakby głośniejsze. Pisał znowu, do Liszta tym razem: »o, daj mi serce kobiece, w które cały mógłbym wnikać, któreby mnie zupełnie ogarnęło; jak mało będę wówczas od ludzi potrzebował«... Nareszcie zjawila się na drodze jego życia ta wymarzona, upragniona kobieta-wybawicielka, Senta jego Holendra tulacza, Elżbieta jego Tannhäusera. Była nią pani Matylda Wesendonk, młoda żona bardzo bogatego kupca w Zurychu, Ottona Wesendonka. Wedle pobieżnych wiadomości o stosunkach Wagnera z Wesendonkami w biografii Glasenappa, poznanie kompozytora z Wesendonkami nastąpiło w r. 1852. Wagner bywał przez kilka lat częstym gościem naprzód w mieszkaniu miejskiem, potem we wspaniałym pałacu Wesendonków nad jeziorem. W roku 1857 zbudował mu Wesendonk mały, ładny domek na skraju swojego ogrodu, w którym Wagner zamieszkał z zamiarem osiedlenia się tam na zawsze, ale opuścił to swoje »asylum« już w roku następnym. Z konkretnych faktów podaje Glasenapp: kompozycję Wagnera do pięciu pieśni pani Matyldy; koncert, który Wagner urządził w domu Wesendonków, dyrygując wyjątki symfonji Beethovena; subsydja finansowe ze strony Wesendonka i wyrazy wdzięczności Wagnera w postaci odstąpienia partytur utworzonych części »Pierścienia« panu Wesendonkowi (później wydostał je Wagner z powrotem dla króla Ludwika II). Wspomina wprawdzie Glasenapp o nieporozumieniu między Wagnerem a Wesendonkami,

wywołanem nieusprawiedliwionym nietaktem Minny Wagnerowej, ale nie zapuszcza się w żadne domysły, a nawet karci H. T. Finka (Wagner and his works) za rzekomą plotkę o zazdrości Minny.

Jasny promień światła na historję stosunku Wagnera do pani Wesendonk rzuciło wydanie stukilkudziesięciu listów i zapisków pamiętnikowych Wagnera p. t. Richard Wagner and Mathilde Wesendonk (Berlin 1904). Należy przypuszczać, że Glasenapp musiał wiedzieć na ten temat więcej, niż napisał. Rodzina Wagnera pragnęła przeszkodzić wydaniu jego listów do pani Wesendonk. Byli już jednak dawniej ludzie, wtajemniczeni w istotny stan rzeczy, kiedy n. p. w r. 1869 ukazała się w Lipsku karykatura: *Leipziger Flugblatt* »Sinnige Bilderbogen für grosse Kinder«, na której, obok stosownych rysunków, widnieją następujące napisy: Richard Juan Lohentrist (Wagner jako kombinacja Lohengrina, Trystana i Don Juana), Ludwig-Parsifal II, Donna Elvira Wesendonk, Hans Leporello (Bülow), Donna Cosima (Bülow). Karykatura ta jest najlepszym dowodem, że przygoda miłosna Wagnera w Zurychu i wynikłe z niej powstanie genialnego dzieła Wagnera nie była tajemnicą interesowanych w niej osób, ale raczej sekretem poliszynela. Jeżeli sprawą tej miłości Wagnera musimy się zająć na tem miejscu, to dzieje się to dlatego, że miała ona doniosły wpływ na twórczość mistrza i że publikacja tych bardzo poufnych zwierzeń odebrała jej (z woli najbliższych pozostałych z rodziny pani Wesendonk) charakter prywatny.

W »Mein Leben« dotykał Wagner sprawy stosunków z Wesendonkami niemal w podobnie delikatny sposób, jak Glasenapp w biografii. »Zawarta znajomość z Wesendonkami otworzyła przedemną przyjazną przystań z domu, wyróżniającego się korzystnie z pośród innych domów zurychskich. P. Otto Wesendonk, młodszy o kilka lat ode mnie, zdobył niemały majątek i zdawał się kierować w swo-

ich postanowieniach życiowych zupełnie podług upodobań swojej młodej żony, z którą od niewielu lat był połączony. Oboje pochodzili z Nadrenji i nosili na sobie (we włosach) uprzejme, jasne znamię tego kraju. Zeszłej zimy byli oboje na koncercie, kiedy dyrygowałem jedną symfonią Beethovena i wobec wrażenia, jakie mój występ wywołał w Zurychu, zdawało im się wskazanem pozyskać mnie dla swojego towarzystwa«. Tyle podaje Wagner o nawiązaniu znajomości z Wesendonkami w r. 1852. Następna relacja jego dotyczy zebrania towarzyskiego, w którym brała udział pani Matylda i wyraziła na niem swój pogląd na Heinego. Z roku 1857 zanotował Wagner w odniesieniu do niej tyle tylko, że należała raz do grona bliższych przyjaciół, którym czytał poezję »Trystana i Izoldy«. »Panią Wesendonk widocznie bardzo wzruszył ostatni akt« — mówi o niej w tem miejscu Wagner. Potem zanotował Wagner o znacznem powiększeniu się majątku Wesendonka wskutek szczęśliwych obrotów handlowych z Ameryką. Wreszcie opisuje Wagner urządzony przez siebie w willi Wesendonków koncert i przechodzi odrazu do krytycznego momentu zerwania. »Uroczystość ta (koncert) podziałała na mnie w smutny sposób, jakgdyby przestroga, że możliwy szczyt pewnego stosunku życiowego został osiągnięty, że nawet istotna treść jego została przewyższona i że ciężka łuku jest przeciągnięta. Dnia 3 kwietnia (1858) posłałem partyturę pierwszego aktu »Trystana i Izoldy« do sztychu do Lipska; ołówkiem szkicowane karty instrumentacji przygrywki, które przedtem już obiecałem pani Wesendonk, posłałem jej do domu obok i dołączyłem do posyłki liścik, w którym opisałem jej poważnie i spokojnie nastrój, w jakim wtenczas się znajdowałem. Moja żona zaczęła od niejkiego czasu zastanawiać się nad swoim stosunkiem do naszej sąsiadki. W coraz bardziej poirytowany sposób skarżyła się, że nie jest przez nią tak traktowana, jakby się to należało żonie człowieka, którego się tak chętnie

widuje u siebie... Ale nie wypowiedziała głośno żadnego istotnego podejrzenia, wypływającego z zazdrości. Znajdując się przypadkiem w ogrodzie, natknęła się tego rana na moją przesyłkę, odebrała ją służącemu i otworzyła list. Ponieważ absolutnie nie mogła zrozumieć wyrażonego w tych wierszach nastroju, uczepiła się tem bardziej właściwego jej trywjalnego tłumaczenia słów, ażeby robić mi najdziwaczniejsze zarzuty w myśl tego strasznego, zrobionego przez nią odkrycia«. Rezultatem tego było udanie się Minny Wagner do domu Wesendonków, celem rozmówienia się z panią Matyldą. Wagner chciał temu zapobiec za wszelką cenę. O samym tym żony kroku pisze tu Wagner: »w grubem niezrozumieniu mojego istotnego, przyjacielskiego stosunku do młodej kobiety, dbającej o mój spokój i pomyślność, posunęła się Minna tak daleko, że groziła odkryciem wszystkiego przed mężem i tę, która nie miała poczucia żadnego przewinienia, tak bardzo tem obraziła, że ona nie mogła opanować zdumienia, jak mogłem doprowadzić moją żonę do takiego niezrozumienia stanu rzeczy«... Po pewnym czasie, widząc, że nie może naprawić wywołanego przez Minnę naprężenia, zdecydował się Wagner opuścić asylum »na zielonem wzgórzu« (w sierpniu 1858) i rostać się z żoną na zawsze. Wywołało to w mieście niemałe wrażenie. »Cały świat popadł w przerażenie — pisze na końcu tego opowiadania Wagner — i teraz dopiero zaczęły się pytania i plotki, które nadały całemu zdarzeniu znaczenie skandalu, ściągając na mnie i na rodzinę Wesendonków przykre i obrzydliwe doświadczenia«.

Chociaż pani Cosima Bülow, której mistrz dyktował te wspomnienia, była w Zurychu właśnie w tym czasie, kiedy już gotował się do wyjazdu, nie zdobył się wobec niej na zupełną szczerłość w podaniu faktów, odnoszących się do stosunku z panią Wesendonk. Przemilczał tu wszystko, nie tyle z samego przez się zrozumiałego obowiązku gentlemiana, ile może wskutek graniczącej już

z lękiem delikatności wobec żony i matki upragnionych swoich dzieci, której nawet tem już nie chciał urazić, że przed nią inna kobieta cieszyła się miłością twórcy »Trystana i Izoldy«, miłością tak gorącą, jakiej drugi raz w życiu nie mógł pewnie już dać żadnej innej.

Spowiedź z uczuć swoich odbył Wagner w kilka dni po opuszczeniu Zurychu w liście do siostry, Klary Wolfram, pisanym z Genewy (20 sierpnia 1858 r.). »Obiecałem ci bliższe szczegóły o przyczynach rozstrzygającego kroku, o którym jesteś powiadomiona. Donoszę ci to co konieczne, ażebyś mogła odpowiadać na możliwe plotki, wobec których jestem co prawda bardzo obojętny. — To co mnie od sześciu lat podtrzymywało, koilo i przede-wszystkiem umacniało do wytrzymania przy boku Minny pomimo ogromnych różnic naszych charakterów i natur, to jest miłość tej młodej kobiety, która zbliżała się do mnie z początku długo się wahając, z niepewnością i trwogą, potem jednak coraż śmielej i pewniej. Ponieważ między nami nigdy nie mogło być mowy o połączeniu się przybrała nasza skłonność smutnie rzewny charakter, który trzyma na uboczu wszystko, co pospolite i niskie i uznaje źródło radości jedynie w zadowoleniu drugiego. Od czasu naszego pierwszego poznania się, starała się ona o mnie w najbardziej nieutrudzony i najdelikatniejszy sposób i wszystko, co tylko mogło ułatwić moje życie, uzyskiwała w najśmielszy sposób od swojego męża... I miłość ta, która trwała między nami nigdy nie wypowiedziana musiała się nareszcie odsłonić, kiedy przed rokiem napisałem poezję »Trystana« i dałem ją jej. Wtedy po raz pierwszy opuściły ją siły i powiedziała mi, że teraz musi umrzeć.

Pomyśl, kochana siostró, czem musiała być dla mnie ta miłość, po życiu trosk i cierpień, burz i ofiar, jak moje! — Ale poznaliśmy odrazu, że o połączeniu się naszym nigdy nie będzie można myśleć: tak więc wyrzekając się każdego

samolubnego życzenia, zrezygnowaliśmy, walczyliśmy, cierpieli, ale — kochaliśmy się!« (Familienbriefe von Richard Wagner 1832-1874, str. 217 i n.).

Pani Wesendonk ogłosiła za życia w niezmiernie dyskretny sposób historję stosunku z Wagnerem za pośrednictwem A. Heintza w Allgemeine Musikzeitung 1896, ograniczając się do skreślenia pierwszego okresu znajomości i podania kilku dat, które poprawiają relacje Wagnera. I tak już 17 stycznia 1855 r. złożył kompozytor pani Wesendonk partyturę uwertury Faustowskiej z dedykacją »zum Andenken M(einer) l(ieben) F(rau)«. Nie tail więc Wagner uczuć swoich przed panią Wesendonk aż do r. 1857, jak o tem pisał do siostry, kiedy w r. 1855 czuł się w prawie w ten sposób zwracać się do ukochanej. Następującemi słowami opisała pani Matylda epilog pobytu Wagnera w Zurychu: »Ryszard Wagner kochał swoje a s y l u m... Z bólem i żalobą opuścił je — dobrowolnie opuścił! Dlaczego? Zbyteczne pytanie! Mamy z tego czasu dzieło »Trystan i Izolda«! Pozostaje tylko milczeć i skłonić się w uszanowaniu « — Ale listów i pamiętnika Wagnera nie chciała pani Wesendonk nikomu wydać ani zniszczyć, jak tego domagał się kompozytor. Uważała je za własność nie tylko swoją, ale ogółu. Zachowała je więc i przeznaczyła do publikacji po swojej śmierci, co też się stało.

Wchodząc w dom Wesendonków, pamiętał Wagner przykazanie Hundinga, dane Zygmundowi: »świętym niech będzie ci ten dom, świętem jego ognisko«. Silniejszym jednak od poczucia posłuszeństwa wobec niego stało się w nim pragnienie szczęścia miłosnego. Na widok tej pięknej kobiety, która przyjęła go, jak druga Zyglinde, z ciepłem uczuciem podziwu i sympatji, a wydawała się mu »czystą tablicą, którą pragnął zapisać« zawładnęła Wagnerem nieprzeparta namiętność, tem potężniejsza, że przez dłuższy czas ukrywana. Ukradkiem zwierzył się raz Wagner ze swoich uczuć, dopisując na wysłanem do Wesendonków

zaproszeniu motyw Zyglindy z »Walkirji« ze znakiem zapytania. Te dwa takty mówią wyraźnie, jakiego rodzaju pragnienia zwracał Wagner w stronę poetycznej gospodyni domu. Zapoznawał ją ze swojemi dramatai, których nieustająca atmosfera erotyczna musiała udzielać się chwilom wspólnej lektury. Aż może jednego wieczora przestali czytać... *quel giorno più non vi leggemmo avante...* jak mówi Francesca i Paolo w piątej pieśni »Piekła« Dantego. Ale co było między nimi, to pokryła tajemnica ich szczęścia i tragedji.

Aż do czasu katastrofy, wywołanej interwencją Minny, nie zawierają liściki Wagnera, po za tym jedynym z motywem Zyglindy, niczego bardziej ważnego. Nie było potrzeby powierzać papierowi tego, co można było powiedzieć. Prawie każdego wieczora przychodził Wagner do Wesendonków. Nazywano go tam *der Dämmermann*. Pani Matylda oceniała dobrze genjusz gościa i żyła pod rosnącym urokiem jego umysłu, zawsze napiętego na najwyższą nutę. Ostatnie dopiero czasy pobytu kompozytora w Zurychu nastroczały sposobność do korespondencji. Stosunki uległy zerwaniu, Wagner przestał bywać u sąsiadów. W jednym liście, pisanym w lecie 1858, przedstawia cierpienia swoje tak szczerze, że prosi ukochaną aż o cichą modlitwę. A potem myśli o spokoju, spokoju Holendra tulacza, ojczyźnie Trystana. Pyta się jeszcze: »i czy nie miałbym się starać wynagrodzić ci to, coś zdobyła dla mnie z tak niewypowiedzianemi ofiarami i cierpieniami?« To jedno zdanie daje pojęcie o losie pani Matyldy, jaki jej zgotowało uczucie ku Wagnerowi. W jaki sposób zapłaciła za nie — nie wiemy.

Na samem jeszcze odjeździe z Zurychu posłał Wagner bilecik z temi słowami: »Żegnaj! żegnaj, ty kochana! Odchodzę ze spokojem. Gdziekolwiek jestem, będę całkowicie Twoim. Staraj się zachować dla mnie asy-lum. Do widzenia! Do widzenia! Kochana duszo mojej

duszy! Żegnaj — do widzenia!« — Chciał więc wrócić na »zielone wzgórze«.

Wyjechał naprzód do Genewy. Tam zaczął pisać pamiętnik, który za pośrednictwem wspólnej znajomej miał dostać się do rąk pani Matyldy. Karty te należą niezawodnie do najbardziej poruszających zwierzeń miłosnych, jakie pozostały nam po wielkich twórcach. Od pierwszego zdania panuje w pamiętniku niesłychany żar uczucia. Daje on pojęcie o nastroju ducha kompozytora w czasie tworzenia najżarliwszego, jaki zna ludzkość, dramatu miłości. »W ostatnią noc w azylu położyłem się po jedenastej: rano o 5 miałem wyjechać. Zanim zamknąłem oczy, przeszła mi żywo przez duszę myśl, jak zawsze kiedy się tu kładłem spać, że tu właśnie kiedyś umrę: takbym leżał, a ty po raz ostatni przyszlabyś tutaj do mnie, wobec wszystkich wzięłabyś moją głowę w ramiona i w ostatnim pocałunku przyjęłabyś moją duszę! Taka śmierć była dla mnie najmiłszem wyobrażeniem i wytworzyła się całkowicie w związku z miejscem mojej sypialni: drzwi od schodów były zamknięte, ty weszłaś przez zasłone od pracowni; tak objęłaś mnie ręką; tak patrząc na ciebie umarłem. — A teraz? Nawet możność takiej śmierci odebrano mi! Zimno i jakby wypędzony opuściłem ten dom, gdzie byłem zamknięty z demonem, którego nie mogłem inaczej odegnąć, jak tylko przez ucieczkę. — Gdzie umrę teraz? — Tak zasnąłem. — Ze strasznych snów zbudził mnie cudowny szmer: budząc się, uczułem wyraźnie na czole pocałunek: ciężkie westchnienie nastąpiło po nim. Było to tak żywe, że zerwałem się i spojrzałem wkoło. Cisza. Zapaliłem światło: było niedługo przed pierwszą, na końcu godziny duchów. Czy duch jakiś trzymał przy mnie straż w tej strasznej godzinie? Czuwałaś czy spałaś w tej porze? Purpurowe słońce wychyliło się z za góry. Długo patrzałem jeszcze naokół. O nieba! Ani jedna lza nie zabłysnęła mi w oku; ale zdawało mi się, jakby

mi wszystkie włosy na skroniach posiwały! — Pożegnałem się teraz. Wszystko było we mnie zimne i pewne. Zeszedłem na dół. Tam czekała na mnie moja żona. Podawała mi herbatę. Była to straszna, bolesna godzina... Ale nie mogłem płakać. Tak odjechałem. Odetchnąłem swobodnie. Poszedłem do samotności: tu jestem w domu; tam w samotności, gdzie mogę ciebie kochać każdym technieniem.

Na początku września zajechał Wagner do Wenecji. Tam, w cudownym, cichym rozmarzonym mieście lagun chciał komponować »Trystana i Izoldę«. Zamieszkał w dwóch salach pałacu Giustiniani przy Canale Grande. Rezygnacja? nie, raczej jeszcze walka i wyrzuty, zapelniają karty pamiętnika. »Kiedy myślałem o tobie, nigdy nie przyszli mi na myśl rodzice, dzieci i obowiązki: wiedziałem tylko że mnie kochasz i że wszystko wzniosłe na świecie musi być nieszczęśliwe... Masz nadzieję zobaczenia mnie zimną w Rzymie przez parę godzin? Obawiam się — że nie będę mógł ciebie widzieć! Ciebie widzieć i dla wygodnego zadowolenia drugiego rozstać się potem z tobą — czy mogę to już teraz? Pewnie nie! I nie chcesz żadnych listów?«...

Niedługo jednak potem otrzymał Wagner jakiś list, który go pokrzepił tak dalece, że zaraz zjawia się ochota do pracy nad »Trystanem«. Czekał tylko na przybycie znakomitego fortepianu Erarda, przy którym utworzył już w Zurychu pierwszy akt dzieła. »Trystan będzie jeszcze wiele kosztował; ale kiedy wreszcie zostanie ukończony, to zdaje mi się, jakoby wtedy musiał się skończyć cudownie ważny okres mojego życia i będę patrzył w świat a przez świat ku tobie z nową myślą, spokojnie, jasno i z głęboką świadomością. Dlatego tak pecha mnie teraz bardzo do pracy«... Przypadkiem zupełnie objawiła się wtedy Wagnerowi prawda. Stosunek do pani Matyldy miał być tylko epizodem uczuciowym jego życia, epizodem o niezmiernej intensywności wrażeń, lecz nie końcowym akordem. Był on wprost koniecznym dla jego genjuszu

jak miłość Goethego ku Charlocie Buff do napisania »Cierpień Werthera«, jak nieszczęśliwy romans Mickiewicza do utworzenia »Dziadów«, części I i IV. W tej chwili, kiedy pisał te słowa, był naprawdę szczerym, szczerym z instynktu, który mu dyktował obowiązek przetrwania tego kryzysu i wykorzystania go pod względem artystycznym.

Pośród poetycznych uniesień wdzięczności za poświęcenie w miłości, która przyniosła jego ukochanej morze cierpień, odsłania Wagner w pamiętniku także swoje troski codzienne i kłopoty natury finansowej. Pani Matylda zdawała pamiętać i o tem, jak widać z relacji pamiętnika, ażeby ulżyć mistrzowi w trudnym jego położeniu. Niezmiernie silne musiało być jej przywiązanie do Wagnera i w życiu jego obchodziło ją wszystko, co mogło mu zapewnić korzyść moralną lub materialną. Pomimo krepujących ją związków, przyznawała mu widocznie prawo do siebie. Bardzo znamienne słowa napisał Wagner dn. 12 października: »moje życie aż do czasu, kiedy cię znalazłem i kiedy na koniec stałaś się moją, leży wyraźnie przed tobą«.

Nie samo tylko cierpienie i udrękę sprawiała im miłość. W częstych wspomnieniach przeżytych chwil skreślił Wagner także i radosne dary, jakie dało im wzajemne uczucie. »Nie! nie żałuj ich nigdy, tych pieśczęt, któremi okrasilaś moje puste życie! Ja ich nie znałem, tych wonnych kwiatów wyrosłych na najczystszej ziemi najwznioślejszej miłości! To, o czem marzyłem jako poeta, miało mi się tak cudownie sprawdzić; na twardy padół mojego ziemskiego życia musiała paść ta, do życia pobudzająca, zbawiająca rosa rozkoszy... Nie dwoje ludzi żyjących: boska pramaterja wieczności! — Nie, nie żałuj ich! Te płomienie płonęły świetlanie i czysto! — Twoje pieśczęty — one są koroną mojego życia, różami, które mi zakwitły z cierniowego wienca, co jedynie zdobił mi skroń. Teraz jestem dumny i szczęśliwy! Żadnego życzenia, żadnego pragnienia! Najwyższa jaźń, siła i zdolność do wszystkiego,

do każdej burzy życiowej! Nie! nie żałuj ich! nie żałuj ich!» (1 stycznia 1859).

Oto geneza »Trystana i Izoldy« Wagnera z miłosnego przeżycia tematu.

W jesieni 1854 r. pisał Wagner do Liszta: »Ponieważ nigdy w życiu nie zaznałem szczęścia miłości, chcę temu najpiękniejszemu ze wszystkich marzeń wznieść jeszcze pomnik, w którym od początku do końca ma się ta miłość raz przynajmniej nasycić: mam w głowie »Trystana i Izoldę«, najprostsza — ale najprawdziwszą koncepcję muzyczną; czarną flagą, która na końcu jej powiewa, chcę się potem okryć i umrzeć!«.

»Poeta »Trystana i Izoldy« znajduje przedmiot swej opowieści w przedstawieniu męki miłosnej, której podpada dwoje miłujących się istot, świadomych swego wzajemnego stosunku aż do samej śmierci«, pisał Wagner w artykule p. t.: »Epilogischer Bericht über die Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten. — (Gesammelte Schriften und Dichtungen VI, 268).

Podjmując napisanie tego dramatu, miał Wagner wrażenie, że »w istocie nie oddalał się z koła poetyckich i mitycznych poglądów, wywołanych pracą nad Nibelungami« (Epilogischer Bericht). »Wielka łączność wszystkich autentycznych mitów — pisał dalej — jaka mi się objawiła przez moje studia, zrobiła mnie jasnowidzącym na cudowne różnorożności, jakie występują w tej odkrytej łączności. Z zachwycającą nieomyślnością wystąpiła ona w stosunku Trystana i Izoldy w zestawieniu z Zygfydem i Brunhildą. Jak w językach tworzą się często z jednego słowa przez przestawienie zgłosek dwa zupełnie sprzeczne z sobą wyrazy, taksamo przez podobne przesunięcie lub przedstawienie motywów czasowych powstały z jednego sto-

sunku mitycznego dwa pozornie różne stosunki. Zupełna równość zaś polega na tem, że Trystan, jak Zygfyd, pod przymusem złudzenia, robiącego czyn jego niewolnym, kobietę, przeznaczoną mu z wyroku odwiecznego prawa za żonę, zdobywa dla innego i znajduje zagładę w wynikającym stąd konflikcie. W »Trystanie« zostało ujęte w sposób szerszy i wyraźniejszy to, co i w »Nibelungach« wyraża się jasno: śmierć z potrzeby miłości, która wyraziła się w Brunhildzie, jednostronnie świadomej stosunku. Co tu mogło się przejawiać jedynie z decydującą mocą, jest tam podstawą nieskończenie rozmaitej treści. I w tem tkwiła dla mnie podnieta do wypracowania teraz właśnie tego tematu, mianowicie jako aktu uzupełniającego do wielkiego, ogarniającego cały wszechświat mitu o Nibelungach«.

Oprócz najgłębszej potrzeby osobistej wypowiedzenia się w dziele, będącym wiernym obrazem jego własnej tragedji miłosnej, miał Wagner na oku także swój interes jako poety i kompozytora wobec społeczeństwa. Głos rozsądku mówił mu, że praca nad »Pierścieniem Nibelunga« musi długo jeszcze potrwać, a kiedy będzie skończona, to długo będzie czekał na wykonanie dzieła stosownie do wymagań, jakie miał na tym punkcie. Od lat kilku zarzucał świat jedynie pismami estetycznymi, ale nie dał mu praktycznego dowodu na stwierdzenie słuszności, nieomyślności (jak głosił) swojej teorji. Było mu spieszo przedstawić ten dowód. Pragnął nowych podniet, nowych silnych wrażeń, jakie twórcy dostarcza urzeczywistnienie jego wizji artystycznej. Chciał przemówić do ludzi w sposób potężniejszy niż w dziełach poprzednich, a wiedział, że to co mieli usłyszeć przewyższy wszystko, co dotąd słyszeli w ramach formy dramatu muzycznego, względnie opery. Musiała go więc niecierpliwić myśl, że zanim społeczeństwo europejskie pozna nowe jego dzieła, tylu innych kompozytorów w tylu operach będzie panoszyło się w miejscu,

gdzie on jeden powinien panować. I później, tem trudniej będzie mu walczyć o to miejsce, słusznie mu się należące z tytułu jego nieporównanego genjuszu. Miał silnie rozwinięty instynkt panowania i niechętnie dzielił się niem z innymi, na których patrzył z niesłychanem lekceważeniem.

Myśl o »Trystanie« łączy się odrazu niemal z pojęciem dzieła praktycznego, (ein praktikables opus), dostępnego dla wszystkich oper, nawet włoskich. Opera odniesie triumf, jakiego nie zna historia, myślał Wagner. Łatwiej przeto będzie mu potem przecze-kać do czasu wykonania »Nibelungów«.

Sredniowieczny poemat Godfryda ze Strassburga p. t.: »Tristan und Isolde, ein höfisches Epos« poznał Wagner jeszcze w czasie pobytu w Dreźnie w opracowaniu Hermana Kurza i już w zakończeniu »Zmierzchu bogów« ugrupował obraz sceniczny pod wpływem opisu sceny nad zwłokami Trystana przez Godfryda. Z tego jedynie źródła wyniósł Wagner pomysł do napisania swojej tragedji, będącej genialnem przetworzeniem i uproszczeniem wielkiego eposu. Z poważnej pracy prof. Wolfganga Golthera: »Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit (1907) poznaliśmy dokładną historję wersyj poetyckich tego prastarego tematu miłosnego przed arcydziełem Wagnera. Chociaż ich kompozytor nasz nie znał, (z jedynym wyjątkiem wersji Hansa Sachs'a), warto przy tej sposobności podać tu szkic tej historii.

Źródła podania o Trystanie i Izoldzie sięgają VI w. po Chr. Ojczyzną ich były wyspy Brytanji i Irlandji; sam Trystan, mający imiona Drostan lub Cristana, miał być z pochodzenia Szkotem. Legendowe losy jego dziwnym sposobem połączyły się z przygodami Morkolta; właściwym pniem podań były tylko walki bohaterów bretońskich z irlandzkimi. Występuje w nich także król Marke, o którym

wspominają rękopisy klasztorne z VIII w. W rycerskie rapsody wplotła się wcześniej nić erotyczna, która zmieniła podania bohaterskie w romans miłosny. Głównym motywem tego romansu jest podanie o złotowłosej dziewczycy, której włos jeden przeniosła jaskółka w dalekie kraje za morzem; włos padł przed tronem jakiegoś króla, ten zaś postanawia jedynie właścicielkę tych włosów poślubić. Młody, odważny rycerz wybiera się w świat za poszukiwaniem tej dziewczycy, wreszcie znajduje ją po wielu przygodach. Wiedzie ją królowi, ale na końcu sam się z nią żeni, a stary król... zostaje na koszu. Król nazywał się Marke, rycerz Tristan, złotowłosa dziewczyna Izolda. Romans miał dwojaką ośnowę: zabawną i tragiczną. Francuskiemu upodobaniu odpowiadały najwyszukańsze pomysły, do których uciekali się kochankowie, aby wywieść w pole starego króla. Nagły zwrot ku tragizmowi kazał obojgu w nieszczęściu dnie pędzić, aż ich śmierć z niego wybawiła; na domiar nieszczęść Trystan ożenił się z drugą — również Izoldą, ta zaś miała białe ręce. Ranny, oczekuje pierwszej kochanki, która знаła się na lekach uzdrawiających; przybycie jej miała oznajmiać biała flaga, wywieszona na maszcie okrętu. Tymczasem żona okłamuje go, mówiąc, że czarna flaga powiewa na zbliżającym się okręcie; bez tej ostatniej pociechy — umiera Tristan. Biała i czarna flaga pojawia się w najstarszych mitych greckich, n. p. w podaniu o Tezeuszu; stąd Gaston Paris wywodzi pokrewieństwo Morolta z Minotaurem. Inne postacie romansu, jak Brangain, pojawiają się w różnych opowieściach, których zebranie tu nie należy. Romans sam stał się po r. 1000 ulubionem źródłem opracowań różnych poetów, nadających opracowaniom tym wiele z swojej indywidualności. Pisali je: Eilhart von Oberge (około roku 1190 poemat p. t.: *Der Tristan*); Béroul (również w w. XII), Chrétien de Troyes, Thomasa i Marie de France, żyjąca na dworze angielskim.

Pośród nowel lirycznych i laisów Marji francuskiej zajmuje poemat o Tristranie poczesne miejsce. Wreszcie Godfryd ze Strassburga napisał swojego Trystana około r. 1210. W olbrzymim poemacie, liczącym przeszło 18 tysięcy wierszy, poszedł Godfryd śladem poety francuskiego Thomasa; oprócz opisów zdarzeń kreśli Godfryd przejścia duchowe kochanków i ta właśnie strona poematu stanowi jego wyższość nad innemi. Nie brak było podań tej treści i opracowań ich w Skandynawji; także w Danji krążyły pieśni o Trystanie. W Czechach nawet zażądał jeden możny rycerz około r. 1290 od Henryka z Freiberg poematu o Trystanie. Z nastaniem druku rozpowszechniał się poemat jeszcze bardziej. W XVI stuleciu użył Hans Sachs tematu tego do pięciu pieśni dla szkoły śpiewackiej w Norymberdze (Tristrant der liebhabent; Herr Tristrant mit der Künigin; Herr Tristrantskampf mit Morhold; Herr Tristrant mit dem trachen; Herr Tristrant im narrenkleid). W Niemczech na początku XIX w. na pierwszym planie znajdował się poemat Godfryda ze Strassburga. Niejeden z poetów niemieckich końca XVIII i początku XIX wieku myślał o Trystanie; Wieland, August Schlegel, Brentano w r. 1804, nazywa poemat: »die schönste, rührendste aller Liebes- und Heldengeschichten der Minnensänger, Tristrand und Isolde«, Rückert, Immermann, Tieck, Wackernagel, F. W. Weber i wiele innych. Dla Wagnera to tylko mogło mieć znaczenie z tych podań, co dla dwojga kochanków było tragicznem. Zasadnicza różnica pomiędzy eposem Godfryda a dramatem Wagnera jest ta, że w poemacie walczą kochankowie o życie przeciwko śmierci, w dramacie zaś Wagnera walczą o śmierć przeciwko życiu. Niemniej i główny motyw akcji, napój miłosny, który Trystan i Izolda piją zamiast napoju przynoszącego śmierć, ma w dramacie Wagnera znaczenie zupełnie powierzchowne tylko, podczas gdy w eposie jest właściwym motorem wszystkich następstw. Dla nieznających dobrze

treści poezji Trystana jest napój ten jądrem akcji, prowadzi więc u nich do nieporozumienia; w ślad za niem zaś mogły pojawić się ujemne krytyki, że dramat zbudowany jest wbrew wszelkim postulatam prawdy psychologicznej, i już w założeniu wadliwy; tymczasem napój ten nie jest nawet jak napoje w »Pierścieniu«, symbolem, lecz tylko zewnętrznym szczegółem dramatycznym.

W latach niedawnych dokonał znakomity uczony i literat francuski Joseph Bédier idealnej rekonstrukcji całości legendy o Trystanie i Izoldzie z przekazanych źródeł średniowiecznych: »Dzieje Tristana i Izoldy odtworzone wedle dawnych legend i poematów«, w przekładzie i ze wstępem Boya [Tadeusza Żeleńskiego]. Książka Bédiera, zdaniem znakomitego tłumacza i znawcy literatury francuskiej, »pozwała nam podziwiać legendę o Trystanie w całym jej bogactwie i uroku. Pod piórem Bédiera zachował się ten sam dwójsty charakter poematu, który nadaje mu tyle odrębnego wdzięku: romans rycerski, pelen awantur i przygód, opowiadany ku zbudowaniu i uciesze rycerskiego i dwornego społeczeństwa francuskiego XII wieku, ale równocześnie raz po raz otwierający perspektywy na inne, mocniejsze jeszcze życie, życie legendarnych półbogów, pozostających w najściślejszym związku z dziką jeszcze i dziewiczą przyrodą bujnych lasów celtyckich«. — W ślad za tą francuską rekonstrukcją starej legendy poszła inicjatywa napisania drugiej po Wagnerze, ale w odmiennym zupełnie stylu, opery o Trystanie i Izoldzie do francuskiego tekstu. Inicjatywę tę miał pod koniec życia genialny kompozytor francuski Klaudjusz Debussy (1862—1917).

Akcja dramatu Wagnera zaczyna się następującym obrazem: na okręcie wiedzie Trystan Izoldę stryjowi swojemu, królowi Markowi, jako przyszlą żonę, do Kornwalji. Zdala od załogi, skąd dolatuje jedynie żałosna pieśń

młodego żeglarza, w przedniej części okrętu, w namiocie, utworzonym z żagli, spoczywa Izolda na łożu, kryjąc twarz w poduszkach. Atmosfera tragedji zalewa ten obraz; czujemy po pierwszym spojrzeniu, że królewna irlandzka ochotnie podróży tej nie odbywa. Kiedy na pytanie, gdzie się okręt znajduje, odpowiada jej wierna służebna, Brangiena, że brzegi Kornwalji już w dali błękitnieją, wybucha Izolda. Nigdy noga jej w kraju tym nie postanie; wzywa morze do walki z hańbiącym ją przeznaczeniem; oddaje mu na pastwę okręt z wszystkimi, co na nim jadą, ich oddech wiatrom przeznacza.

»Woli mej korne,
bywajcie wichry!
Do walki w lot,
orkany i grom!
Do burzy szalonej,
wiry, balwany!
Spędźcie z tych wód
leniwy ich sen,
zbudźcie w odmętach
łakomą ich moc;
wskażcie im zdobycz,
jaką im zdają;
rozwalcie te maszty i ster
niech okręt zginie wśród fal!«.

Brangiena uspokaja ją, dziwi się jej smutkowi, przypomina Izoldzie z wyrzutem, że ani jedna łza nie zabłysła w jej oku, kiedy rozstawiała się z rodzicami. Izolda wzywa ją, by podniosła zasłony namiotu, gdyż duszno jej w zamknięciu. Wzrok jej pada natychmiast na Trystana, który, stojąc w zamyśleniu, nieruchomo trzyma linę steru; u stóp jego leży wierny sługa, stary Gorwenal. Izolda szeptą:

»Mój wyśniony, —
utracony, —
w blasku cnót,
woj i tchórz —:

Śmierć nad głową tą!
Śmierć już w sercu tem!«...

Z dalszych jej słów do Brangieny, dowiadujemy się, że jej Trystan w bojaźni unika; każe więc służebnie wezwać go, by się przed nią stawił. Wezwanie to zbywa Trystan ironją; na każdym miejscu, gdzie stoi, służy jej przecie, kieruje sterem okrętu, a gdy do brzegu przybija, zejdzie, by ją królowi powieść. Odpowiedź bezlitośnie złośliwą daje jej Gorwenal: ten, kto Izoldę sam ofiarowuje stryjowi, ten nie musi słuchać jej rozkazów. Ponadto śpiewa jeszcze Gorwenal piosnkę, wyśmiewającą los Izoldy, której narzeczonego, Morolda, zabił Trystan, a głowę jego odesłał do Irlandji. Bezlitosną tę pieśń słyszy Izolda. Brangienie, teraz już świadkowi swej sromoty, opowiada Izolda, co ją łączy z Trystanem. Ranny rycerz zawinął do brzegów Irlandji; Tantrysem się nazywał. Szukał u Izoldy, która słynęła z przyrządzania balsamów i lekarstw, ratunku na srogą ranę. Jakże straszne odkrycie zrobiła jednak litościwa lekarka: oto do miecza Tantrysy przystawał okrucieństwo, który ona sama znalazła w śmiertelnej ranie dumnego rycerza irlandzkiego, Morolda. Teraz ten sam Trystan, pod przekreślonem imieniem, szukał u niej ratunku. Izolda zapragnęła zemsty:

»Rozpacz okrzyk
rozdarł pierś!
Stałam przy nim,
w rękach tkwił miecz,
by dumną jego głową
śmierć pomścić Moroldową.
Od łoża swego podniósł wzrok,
Lecz nie na miecz,
ani na dłoń,
On spojrzał mi w głąb oczu.
Widok tej nędzy
całą mną wstrząsł,
a miecz wypadł mi z ręki!

Zadaną przez Morolda,
leczyła ranę Izolda...
By zdrow do domu wrócił
i spokoju jej nie klócił».

A kiedy już ozdrowiał i odjechał, wrócił dumnie jako Trystan i zażądał Izoldy za żonę dla starego króla Kornwalji, Marka, swego stryja. Ona sama nieszczęście to na głowę swą ściągnęła, bo:

»mściwy ten miecz, zamiast śmierci zadać,
wypadł z rąk zemdlonych!«

Zdaje się jej, że ten Trystan, któremu ona życie ocaliła, którego osłoniła przed zemstą wrogów, zdradził z niej tak okropnie; przekleństwo mu więc, zemsta, śmierć... śmierć im obojgu! Jedynie śmierć skończy jej katuszę. I gdy oto Brangiena przypomina jej, że matka dała jej szkatułkę z tajemnymi napojami, wśród których jest napój, co miłość wzbudza, Izolda szybko wybiera napój śmierci i ten każe nalać później Brangienie do pułhara. Gorwenal przychodzi uwiadomić niewiasty, że niedługo okręt przybije do brzegu; Izolda poleca oznajmić Trystanowi, że nie prędzej pójdzie przy boku bohatera do króla Marka, zanim nie wyrówna się dług między nią a Trystanem. I rycerz przychodzi, ponury i dumny; stają naprzeciw siebie, oko w oko, jedno przed drugim ukrywając to, co na dnie duszy im pała, męcząc się wzajemnie, szycząc z siebie, uciekając się do wykrętów i usprawiedliwień nieszczęrych. — Kiedy już Izolda oznajmiła Trystanowi, że śmierć ich czeka, rycerz odpowiada:

»Milczenia pani
milczec kaze:
wiem ja, co zmilczala —
zmilczę, co ona nie wie«.

i w słowach tych otwiera nie tylko swą duszę, lecz od-

slania tajemnicę serca Izoldy. — Bierze pułhar z rąk Izoldy:

»ten pułhar biore ja,
bym całkiem dziś ozdrowiał!«

I zaraz potem wyjawia, co było przyczyną, że nie mógł zbliżyć się z miłością do Izoldy:

»Cześć Trystana — wierność to!
Jego nędza — śmiały bunt!
Złuda serca! Sen przecucia!«

Życie ze swojemi prawami honoru i obyczaju moralnego nielitościwie oddała ich od siebie, jedynie śmierć może ich połączyć. W tem też przekonaniu, że zaraz umrą, piją podany im przez Brangienę napój. Ale padli ofiarą współczucia służebnej, która zamiast napoju śmierci, nalała inny: napój miłosny. Z chwilą, kiedy, wypiwszy napój, stanęli — w swoim mniemaniu — na progu śmierci, wszelkie prawa świata przestają dla nich istnieć; teraz okupili to najdroższe dla nich prawo, wzajemnego wyjawienia swoich uczuć. Padając sobie w ramiona, myślą, że padają w objęcia śmierci, że razem, na wieki już skojarzeni, przeniosą się w świat nocy... Brangiena nie wierzy oczom... Okręt przybił do brzegu, orszak króla nadchodzi, a Trystan i Izolda, jak bez życia, trwają w długim uścisku; teraz i ona widzi, że jej współczucie i chęć ulżenia cierpieniom obojga była czcza:

»wierności czezej,
ułudny czyn,
wśród biadań spełnił się tu.«

I oto przekonywa się Trystan, że żyje wbrew własnej woli, przekonywa się o tem również Izolda. Dla niego jest teraz świadomość bytu zdeptaniem najwyższego obowiązku rycerza: »cóż śniłem ja o czei Trystana?« Dla niej znów znika urojenie sromotnej hańby, w której żyła

przedtem: »o hańbie mej miałamże sny?«. Żyją, cierpienie dalej będzie się ciągnęło... »Pobliże śmierci, w którym zdaje im się, że się znajdują, uwalnia ich dusze i wprowadza w krainę okropnego szczęścia, jakby naprawdę uchylił się z pod władzy dnia, złudzenia, nawet samego życia« — pisał pięknie Nietzsche. Jak w »Pierścieniu« Zygfryd Gunterowi, tak Trystan przyprowadza Markowi żonę, niewiastę sobie tylko przeznaczoną, którą od pierwszego wejrzenia kochał...

Akt pierwszy pod względem sytuacyjnym wzięty jest z poematu Godfryda ze Strassburga. W znanym Wagnerowi tłómaczeniu eposu, dokonaniem przez Simrocka (1855 r.), znajdujemy na końcu porównanie miłości Trystana i Izoldy z uczuciem Hery i Leandra. W podaniu tem odgrywa rolę zasadniczą pochodnia, jako znak kochanków, jej też użył Wagner jako motywu scenicznego w drugim akcie swego dramatu. Terasa zamczyska średniowiecznego, którego mury surowo wyrastają z ziemi, schodzi w park. Noc letnia zapadła. Na granatowo-czarnem niebie skrzą się gwiazdy; nad wejściem do zamku pali się migotliwie pochodnia. Głosy rogów myśliwskich, zrazu blisko, później coraz dalej brzmiące, przesycają powietrze romantycznym nastrojem. W taką noc, kiedy Marek z drużyną udał się na łowy, oczekuje Izolda Trystana. Zgaszenie pochodni ma być znakiem dla niego; odłączy się wtedy od drużyny i pokryjomu przybędzie do Izoldy. Projekt schadzki podał i przeprowadził Melot, najlepszy przyjaciel Trystana. Kochająca Izolda ma oczy zamknięte na wszystko, co naokół niej się dzieje, ale Brangiena, która zawsze jeszcze jest przekonana, że jej to winą jest miłość Trystana i Izoldy, ze zdwojoną ostrożnością śledzi wszystko na dworze Marka, a śledzi już od samej chwili wylądowania ich w Kornwalji.

»Gdy na pokładzie tam,
z Trystana drżących rąk,

Izoldę swą,
prawie bez życia,
stary odebrał król,
gdy wszyscy wzruszeni
zwracali k'niej wzrok, —
król dobrośliwy
z miłą trwogą,
że podróż znużyła cię,
wobec wszystkich biadał w głos:
tam jeden był,
widziałam go ja,
jak z Trystana ócz nie spuszczał:
podstępnie — jak szpieg
i czujnie wciąż,
szukał on w druha twarzy,
tajemnic jego znaków.
Jak was śledzi,
spotykam go:
już ściąga sieci swe,
Melota strzeżcie się!»

Przypuszczenie Brangieny okaże się słusznem, ale głosu przestrogi nie słucha teraz Izolda i każe jej zgasić pochodnię. Powiernica ociąga się ze zgaszeniem, lęka się złego końca, nie chce więcej już winy zwać na siebie; ciągle zdaje się jej, że, gdyby nie ten napój nieszczęsny, który sama naląła, nie byłoby tej sromoty, gorszej od śmierci. Ale upojona pragnieniem miłości Izolda — odpiera:

»Twój czyn? O głupia ty!
Miłości czyż nie znasz ty?
nie znasz-li czaru jej?»

W pierwszym akcie Izolda buntowała się przeciw swojemu losowi, teraz jest mu posłuszną. Słucha tylko nakazu miłości:

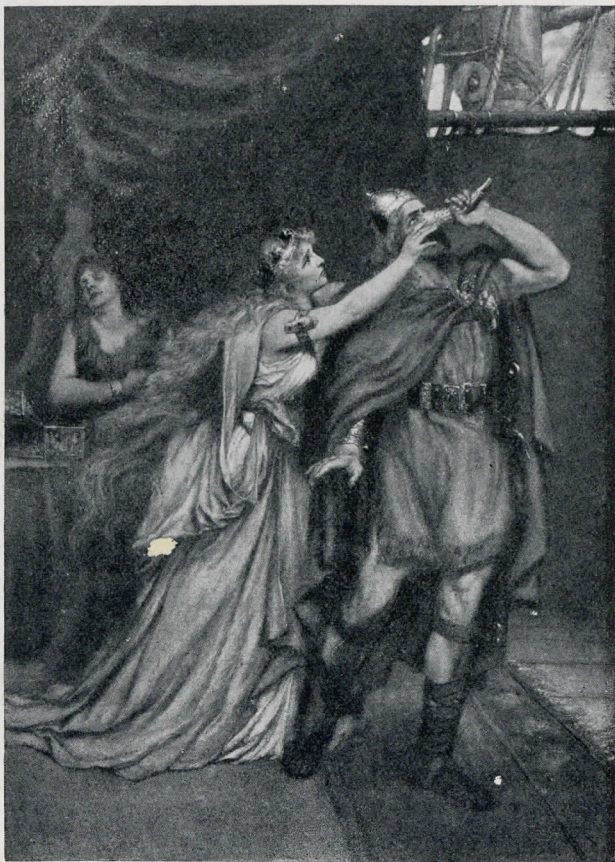
»Dokąd mnie zwróci,
czy życie skróci,
co mi pokaże,
co mi rozkaże,

oddalam jej duszę:
dziś jej posłuszną być muszę!«

Akcja Izoldy ogranicza się w dalszym ciągu dramatu do jednego tylko czynu, w którym ukazuje się ona »wielką i wspaniałą, jak bogini śmierci«. Potężnym hymnem są słowa Izoldy, idącej ująć pochodnię, by zgaszeniem jej dać znak przyjścia ukochanemu:

»Ta, co w piersi mej
wzniciła żar,
co w serce wlała
szczęścia czar,
co w duszy jest,
jak słońca moc —
dziś miłość chce,
by zesła noc,
by tam świeciła jasno,
gdzieienne światła gasną!«...

Po zgaszeniu pochodni wybiega Izolda na schody, wiodące na szczyt baszty i stamtąd, powiewając długim białym welonem, przyzywa kochanka. Po chwili wpada Trystan. Radość ze spotkania się obojga zmienia się w orkan okrzyków powitalnych. Ogarnia ich szal zmysłów, którego wyrazem są rzucane bez związku słowa: »Izoldo, kochanko! Trystan, kochany! Mójżeś ty? Mam ciebie znowu? Mogę cię objąć? Mogę w to wierzyć? Wreszcie, wreszcie! Na moją pierś! Czuję cię tutaj! Czyli to ty? Czy tu twe oczy? Usta twe? Twa ręka gdzie? Serce tu? Jestemż? Jesteś? Całaż cię mam? Czy to nie sen? O szczęście mej duszy! O słodka, wzniosła, śmiała, cudna radości ma! Nie ze świata, przebogata!«... W tak nieporównanie żywiołowy sposób wita się Trystan z Izoldą. Cały ten ustęp jest unikatem w poezji dramatycznej XIX w. Żaden literat nie odważyłby się na tak śmiały eksperyment impressjonistyczny. Jedynie muzyk-poeta, komponujący już w duszy cały ten majestatyczny duet miłosny, mógł aż do tego



F. LEEKE: TRYSTAN I IZOLDA.

stopnia podporządkować stronę literacką impressji i czynnikowi dźwiękowemu. W genialny sposób rozwija Wagner tę długą scenę, której całą treścią jest uczucie miłosne, z pominięciem wszelkich motywów akcji dramatycznej. Stała ona na martwym punkcie tragicznego konfliktu dwojga kochanków ze światem zewnętrznym i rozgrywa się tylko w ich duszach. Z początku zawiązuje się miłosna rozmowa dzięki jakby przypadkowo rzuconym myślom Izoldy. »Gdyś ty był zdala odemnie w cieniach nocy, ja tu czekałam przy blasku pochodni« — mówi Izolda. »Światło, to światło!« — podchwytuje Trystan; jakże długo nie chciało zagasnąć! Słońce zaszło, dzień zapadł, ale znak jego zazdrosny pozostał na drzwiach ukochanej i zagradzał mi drogę do niej«. Izolda chwali się z wdziękiem, że jej to ręka zgasła tę pochodnię, kiedy służebna nie chciała tego zrobić. I tak oto sprzeciwiła się Izolda dniowi, pewna opieki miłości. »Dzień, dzień« — podejmuje znów Trystan, »nienawiść mu i skarga, za to, że zsyła same tylko zmartwienia«. W dzień Izolda, co sama słońcu się równa, daleką jest Trystanowi. Dawno już chciała Izolda uciec przed światłem dnia tam, gdzie serce zapowiadało jej koniec wszystkich złud; chciała razem z Trystanem pójść naprzeciw śmierci, wznosząc puhar na cześć jej i miłości. Fałszywy napój wydał ich na pastwę dnia, ale cześć niech mu będzie za to, że otworzył przed nimi wrota nocy, tej nocy...

»Noc swym czarem
nas uświęca:
podstępny zaś dzień,
źródło zazdrości,
dzielić nas mógł jego kłam,
lecz nie oszukał uludą.
Jego próżny blask,
jego przepych i czczość
wyśmieję, komu noc
uświęci wzrok:
jego światła migotań

lotne pobłyski
nie ślepią już
naszych ocz.
Kto raz śmierci noc
miłością znalazł,
kto pojął już
tajemnicę jej toń,
ten kłamstwa dnia,
sławę, cześć,
władzę i zysk,
choć świetne tak
jak słońca pył na niebie —
odrzuca precz od siebie...
Wśród dnia czczości i sromoty
jednej jest pełen tęsknoty:
tęsknoty tam
gdzie święta noc,
gdzie prawnie
i prawdziwie
miłość doń śmieje się.

W pierwszym akcie szli kochankowie naprzeciw śmierci, ażeby zadać kres cierpieniu miłosnemu, pożerającemu ich serca. Teraz na szczycie szczęścia, na jaki wzniosła ich wzajemna miłość, zaczynają oddawać się myśli o śmierci, dlatego, że życie, dzień, przestał mieć dla nich znaczenie. Tu w całej pełni objawia się przejęcie się Wagnera zasadami filozofii Schopenhauera. Miłość wskazała Trystanowi i Izoldzie, że »świat fenomenów, zmysłowych zjawisk, świat indywidualizacji, gdzie wola zdaje się rozpryskać na niezliczone istoty, nie jest właściwie ich państwem, lecz śmierć, noc, państwo absolutu, niewiadomego, prajedności« (Lichtenberger). W ten sposób każde z osobna stało się wyznawcą pesymizmu, ale razem, w miłosnym związku są oni silnem zaprzeczeniem poglądów Schopenhauera na miłość. Wedle pojęć tego filozofa, jest miłość najniebezpieczniejszą pułapką, w jaką natura wciąga człowieka, ażeby oślepiiony mirażem szczęścia spełnił akt woli do życia przyszłej generacji. Ale Wagner twierdził, że

choć miłość zmysłowa »prowadzi do zniszczenia i śmierci indywidualum, nie uzdrawia życia z cierpień, ani nie pociesza, jak współczucie, lecz na stopniu najwyższej żarliwości wiecie do zaprzeczenia woli i to nie tylko indywidualnej, gdyż pozwala nam przez świat zjawisk i jego ludzącą zasłonę poznać prawdziwą jedność wszelkiego bytu i życzyć sobie zniszczenia indywidualizacji wogółności i wyklęcia woli do życia, jako takiej«. Ten wywód jest przykładem kazuistyki Wagnera, chcącego za wszelką cenę pogodzić nieublagany system filozoficzny z nieublaganym także instynktem erotycznym swojej natury. Pragnął z nim wystąpić przed Schopenhauerem, dla którego układał to rozumowanie. Pozostało ono tylko fragmentem listu pośród papierów Wagnera. Na szczęście dla siebie nie wysłał go do filozofa, który niezawodnie byłby taką dialektykę genialnego artysty ostro osądził.

Po wybuchu namiętności w chwili powitania się Trystana i Izoldy, po przypomnieniu sobie wszystkiego, co ich dzieliło, co ich łączy, po rozważaniu dokąd mają dążyć, następuje właściwe misterjum miłosne zakochanych. Scenę tę nastroił Wagner na ton wysokiej poezji. Jest to taksamo szczytny hymn na cześć miłości, tego »amen całego wszechświata«, jak mówi Novalis, jak była nim ostatnia, słoneczna scena Zygfyda (istniejąca w czasie powstania »Trystana« tylko w części poetyckiej). Treść tej sceny, najistotniejszą jej treść liryczną, w której słowo jest zaledwie jakby kruchą glazurą, wypowiada z przedziwną intensywnością muzyka; myśli, pojęcia przetapiają się w niej w czyste wartości uczuciowe.

Zespoleni w jedną istotność, snują kochankowie prędkę szczęścia w awatarowej jakby wymianie dusz...

»O, zstąp ku nam, miłości nocy,
daj zapomnieć, że to życie;
przyjmij mnie na łono swe,
z więzów świata uwolnij mnie!

Ostatnie zgasły już promienie;
wsze wspomnienia, marzeń cienie:
wszystkie myśli, pamięć całą,
świętych zmierzchów moc przecucia,
gaszą strachy złud —
świato-zbawczy cud.
W piersiach nam dziś słońce się skryło,
szczęście śmieje się gwiazdką miłą.
Twój czar mnie błogą siecią spowinał,
przed okiem twem jam słodko się rozplynął.
Dwoje serc i dwoje ust,
w jednym tchnieniu dwoje tchnień; —
wzrok oślepia szczęście błogie,
już blednie świat z swojemi blaski:
co w złudzie czezej złoci nam dzień,
mamiąc widziadłem myląc nasz wzrok;
jam jest wtedy ten świat:
życie szczytnej rozkoszy, świętej życie miłości,
w wiecznie niezbudzonym,
błogim
i świadomym śnie!

Kochankowie znaleźli się już prawie u szczytu ekstazy miłosnej. Zapominają o świecie, o otoczeniu i czyhającym niebezpieczeństwie. Przypomina im to Brangiena, która na blanku muru strzeże szczęścia tych dwojga. Jak ona pojmuje tę schadzke, co myśli, że dzieje się tam w mrokach nocy — tego nie mówi. Śpiewa tylko pieśń-ostrzeżenie, ażeby do czujności pobudzić kochanków. Długo ciągnące się zgłoski jej śpiewu, jak »nieartykułowany głos żalu« mówiąc za Chamberlainem, — dochodzą do miejsca, gdzie Trystan i Izolda trwają w nieprzerwanym uścisku.

»Kto samotnie czuwa w noc
w rozkochania tonąc śnie,
niech na jeden zważa głos,
co uśpionym wieści źle,
trwożnie przebudzenie śląc!
Czujność mieć!
Czujność mieć!
Jnż zaczyna dzień!«

Za przykładem starych minnesängerów umieścił Wagner tę strofkę pieśni strażniczej (Wache-lied) w tem miejscu. Zdaje się, że to fale wonnego oddechu parku niosą ją na sobie, że gwiazdy wskazują jej drogę...

Przebrzmiała przestroga Brangieny. Kochankowie ciągną dalej swój rozhovor miłosny. Nic ich nie dzieli od siebie, chyba tylko jedno słówko »i« między ich imionami. Zaczynają wżywac się w uczucie śmierci. — Wszakże śmierć nie będzie końcem ich miłości! Zdaje im się, że już umarli:

»Już śmierć nas tuli skrzydłem swem
wiecznym nas obdarza snem
już bez lęku
niezbudzeni,
w błogim związku
połączeni,
jedną my istnością,
będziemy żyć miłością«...

Życie organiczne, które czują jeszcze subiektywnie stało się dla nich ciężarem, z którego chcą się uwolnić. W najwyższym zachwycie szczęścia miłosnego zaprzeczają w sobie, z całą mocą woli indywidualnej, »wolę do życia«, pojętą metafizycznie. Śmierć, śmierć z miłości, niech przyjdzie i da wybawienie:

»Więc rozpróż te trwogi
śmierci błoga,
o utęskniona
śmierci miłosna!
W ramionach twoich
tobie zdani,
pra-święte ogrzanie,
bez nędzy przebudzenia...
W dalach niezmierzonych
przeradosne śnienie.
Ty Izolda,
Trystan ja,
Już nie Trystan,

nie Izolda;
bez nazwan'a
bez rozstania.
w pra-poznaniu
rozkochaniu;
zawsze, wiecznie
jedno »ja«;
piersi naszych żar
miłowania czar!«

Po raz drugi znaleźli się kochankowie, mocą wyobraźni, na progu śmierci. Pierwszy raz mieli wrażenie, że padają w objęcia anioła śmierci, kiedy wypili napój, podany im przez Brangienę. Teraz jednak psychiczny akt pragnienia śmierci jest znacznie wyższy. In potentia przeżywają oni proces śmierci. Jest to wprawdzie z punktu fizjologii dość paradoksalne, ale Wagner przecież twierdził w przeciwieństwie do Schopenhauera, że »kiedy miłość osiąga najwyższy stopień żarliwości, to wtedy nie prowadzi do afirmacji woli do życia, ale właśnie do samozaprzeczenia woli i to nie tylko indywidualnej. Pozwala ona wtedy przez świat zmysłowy i jego ludzącą zasłonę poznać prawdziwą jedność wszystkiego co istnieje i życzyć sobie zniszczenia indywidualizacji w ogólności. W ten sposób prowadzi ona do śmierci, ale nie do potępienia; może ona niektóre natury prowadzić na drodze najbardziej gorzkiego cierpienia do wybawienia; po strasznych mękach i niewypowiedzianych przerażeniach uwalnia je nareszcie z panowania woli i prowadzi do pokoju nirwany«... Pomimo to jednak w tym momencie najwyższego napięcia żaru miłosego kochankowie Wagnera nie stracili jeszcze prawa do dalszego życia i korzystania z niego wedle upodobania. Miłość odsłaniała im całą prawdę, ale nie wymaga jeszcze od nich śmierci fizycznej. Wobec majestatu prawdy jest to już drobnostka, to życie indywiduum, które zabiło w sobie wolę do życia... Wobec tego należałaby do zakresu najmniej stosownych pytań kwestja, w jaki sposób

Trystan i Izolda skorzystają teraz z życia, które daje im się odczuwać w przyspieszonym tętnie serc wyraźni jeszcze niż przedtem.

W tej chwili jednak następuje katastrofa z punktu widzenia codziennych praw życia. Na scenę wpada Gorwenal, broniąc mieczem przystępu do miejsca gdzie znajduje się Trystan z Izoldą i wołając ku nim, ażeby szukali ratunku w ucieczce. Ale zewsząd nadbiegają dworzanie królewscy i otaczają kochanków. Wreszcie przychodzi król w towarzystwie Melota. Izolda, przerażona i w najwyższym stopniu zawstydzona usuwa się bezwładnie na ławkę ogrodową; Trystan okrywa ją swym płaszczem przed zgorszonym wzrokiem przybyłych. Na niebie ukazuje się zorza poranna.

To Melot zdradził przyjaciela przed królem. On to uplanował te nocne łowy, ażeby Trystanowi umożliwić schadzkę z ukochaną, ale jednocześnie wtajemniczył króla w zamiar Trystana. Zdradę tę przeczuła Brangiena i zaklinała Izoldę, ażeby nie gasiła pochodni. Melot dał w zastaw królowi swoją głowę, w razie, gdyby oskarżenie jego przeciwko Trystanowi nie było słuszne. Teraz Marek przekonał się, że został zdradzony przez żonę i przyjaciela. Powtarza się tu odwieczna historia Biedny król cierpi srodze. Dotychczas nie wie, kiedy zaczęła się miłość między Trystanem i Izoldą. Zwraca się z gorzkimi wyrzutami ku temu, który zawsze był wzorem wierności i cnoty, któremu zawdzięcza sławę panowania i potęgę władzy. Kiedy owdowiał, nie miał już zamiaru żenić się ponownie. W Trystanie miał wszystko na świecie. Nalegania ludu i dworu, ażeby drugą żonę pojął i miał upragnione przez wszystkich potomstwo, nie mogły skłonić go do tego kroku. Aż i sam Trystan zagroził mu, że go opuści, jeżeli nie wyśle go w swaty po nową żonę. Nie ma nawet pociechy Grzegorza Dandin'a w tragicznym samooskarżeniu się: sam tego chciałeś, królu Marku... Wreszcie Marek zgodził się

na plan Trystana. Wśród walk i niebezpieczeństw przeprowadził go rycerz i przywiódł stryjowi narzeczoną. Piękność jej i czar zachwyciły Marka. Jego wola nie śmiała się nigdy do niej zbliżyć (*»der mein Wille nie zu nahen wagte, der mein Wunsch Ehrfucht-scheu entsagte«*...). Posiadanie takiej kobiety »co tak piękna i wspaniała moją duszę pieścić miała«, uczyniło serce Marka tem bardziej wrażliwym na ranę, jaką mu Trystan zadał. Największa to klęska dla Marka, że z sercem przepelnionem podejrzeniem musiał w ciemną noc śledzić przyjaciela. »Dlaczegoż dla mnie to piekło, od którego nie wybawi mnie żadne już niebo, dlaczegoż dla mnie ta hańba, jakiej żadna nędza nie odkupi?«.

W milczeniu słuchał Trystan tych skarg Marka. Podniósł ku niemu wzrok pełen współczucia, ale nie może mu dać żadnej odpowiedzi. Czyż on sam wie, dlaczego tak się stało, czyż kto kiedykolwiek wytłumaczy królowi przyczynę tego? Zwraca się teraz do Izoldy i pyta:

»Gdzie Trystan teraz pójdzie,
chcesz za nim pójść, Izoldo?
Ten kraj, gdzie wieść cię mam,
nie świeci słońce tam:
to kraj, gdzie wiecznej
nocy chłód,
skąd matka swój
wydała plód,
gdy mnie poczęła
z ojca zgonem,
by życie martwem już
dać mi łonem.
Co, gdym ja zaczął żyć,
jej schronem jęło być,
cudowny nocy mrok,
skąd życie wzięłam ja:
to daje ci Trystan
w tym kraju jest on pan:

Czy za nim wiernie
pójdiesz tam,
Izoldo, powiedz mu!»

We wierszach tych powtórzył Wagner smutny rodowód Trystana wedle Godfryda ze Strassburga (inne wersje średniowieczne podają taksamo), gdzie rycerz jest pogrobowym synem dzielnego Riwalena i urodzeniem swoim sprowadza śmierć matki, pięknej Blancheflor, a potem staje się dziedzicem ich przeznaczenia, gdyż, jak oni nie miał zaznać w miłości szczęścia, lecz tylko cierpień.

Raz już szła Izolda za Trystanem, kiedy wbrew jej woli wiódł ją do obcego kraju. Miałaby nie pójść za nim teraz, kiedy chce ją zaprowadzić do kraju »co cały świat ogarnia?« Niech tylko wskaże jej drogę do tego domu, do tych włości, gdzie czuje się panem.

Po tych serdecznych wynurzeniach obojga, Melot zachęca króla do zemsty. Trystan wyzywa go śmiało do walki, którą fałszywy przyjaciel przyjmuje. Ciężko ranny pada Trystan w ramiona Gorwenala.

Śmierć i tym razem nie powołała go w zaświaty. Wierny Gorwenal przewiózł ukochanego rycerza do zamku Kareol. Rozpacz i pustka tam zalega. Słońce skwarnemi promieniami zalewa scenę w trzecim akcie. Pod cienistą lipą na skalistym zboczu zamczyska, skąd ponad murem obronnym roztacza się widok na morze, leży na posłaniu Trystan. Nie zbudził się jeszcze od chwili, kiedy padł nieprzytomny w walce z Melotem. Przy rannym czuwa Gorwenal: śledzi po oddechu, czy wraca mu życie, czy też ulata. Ze smutkiem, jaki tu panuje, zlewa się melodia fujarki pastuszej. Pastuch wygląda okrętu, którym ma tu przybyć Izolda. Jak długo go nie widać, smutną ma być jego melodia; dopiero kiedy zagra radosną piosnkę, będzie to znakiem przybycia Izoldy. Gorwenal wie, że gdyby Trystan oprzytomniał, to na to tylko, ażeby na zawsze odejść, jeżeli przedtem nie przybędzie ta jedyna lekarka,

która może mu pomódz. Wreszcie melodja fujarki pastuszej budzi Trystana. W majaczeniu pyta rycerz slugi, gdzie się znajduje, jakim sposobem tu przybył. Gorwenal wznosi okrzyki radości, że pan jego wraca do życia. Ale Trystan, przyszedłszy już do przytomności, odpowiada mu, że inaczej będzie, niż on myśli. Był już przecie tam, gdzie niema słońca ni ludzi:

»Jam był —
gdzie zdawna jam przebywał,
gdzie znów odejdę wnet:
rozległych światów
wieczną noc.
Jedna tylko
jest tam wiedza:
boska, wieczna
pra-niepamięć«...

Świadomość życia sprowadza na Trystana strasliwą mękę. On tu, sam, pragnący śmierci, Izolda daleko od niego, w państwie dnia. Rozłąka od niej, z którą w wyobraźni już umarł, staje się srogą katuszą. Jego rozpacz dochodzi do zlorzeczenia dniu, zlorzeczenia światu. Jak niedawno Izolda dała zgaszeniem pochodni znak przyjścia na schadzke miłosną, tak teraz niech zgasi pochodnię jego życia. Kiedyż, ach kiedyż zgasi ją? Gorwenal oznajmia mu, że niebawem przybędzie na Kareol Izolda. Wysłał po nią do Kornwalji statek i wiernego sługę, ażeby przywiózł cudowną lekarke ran. Nagle szal radości ogarnia Trystana. Gorączkowa jego wyobraźnia widzi już nadpływający statek Ale i tym razem smutna melodja pastuszej fujarki nie wróży przyjazdu Izoldy. Melodja ta przypomina Trystanowi rodziców. Musiała brzmieć w uszach matki razem z wieścią o śmierci ojca, a po śmierci matki musiała dziecku przepowiadać przeznaczenie jego życia. Jakież było to przeznaczenie? To mówi mu stara piosnka:

»ach tęsknić — i umrzeć,
umrzeć — i ach tęsknić!«

I potem cale życie przypomina się Trystanowi. Mógł umrzeć od rany, którą zadał mu Morold. Miał umrzeć od trucizny, którą mu podała Izolda. Ale ten napój, który wstrząsnął nim strasznie, zamiast sprowadzić kres mąk, oddał go na pastwę życia i tęsknoty, od której niema ucieczki. Przekleństwo więc temu napojowi, przekleństwo tym, co go zrobili! — Wyczerpany, nieprzytomny pada Trystan na posłanie. Gorwenal w rozpacz i współczuciu zawodzi, jak płaczka nad swoim panem. »O złudo miłości, o musie kochania! Świata uroczą czczości, co stało się z tobą! Ot leży tu wspaniały ten mąż, co jak nikt inny nie kochał; patrzcie co w zamian zdobyła tu, jaki tu miłość ma plon!«

Po jednym jeszcze wybuchu rozpacz Trystana zabrzmiwa wesola pieśń pastucha. Nadpływa okręt Izoldy. Minął szczęśliwie skały przybrzeżne, zawija do portu. Trystan, nie zważając na rany, zrywa się z posłania i biegnie naprzeciw Izoldy. »Wesoło płyn z ran krwi moja«, zachęca się jeszcze Trystan. Zostało jej jeszcze w ciele rycerza tyle tylko, że uszy jego mogły usłyszeć okrzyki, jakimi Izolda witała go z za muru, że oczy mogły objąć jej postać, a usta ostatniem technieniem wymówić imię ukochanej. W ramionach Izoldy, w ostatnim uścisku miłosnym, umiera Trystan.

»Godzinę jedną, godzinę tylko bądź dla mnie żyw«, mówi Izolda. Dni tyle, tyle nocy strasznych czuwała, tęsknić do tej jednej godziny. Oszukał ją Trystan o tę jedną chwilę szczęścia. Chce jeszcze opatrzyć mu ranę, chce go wyleczyć, ażeby razem potem z nim umrzeć. »Lecz nie z rany, nie z rany umieraj mi! Niech nam popołu zagaśnie światło życia!« tak nad nim biada złamana.

W tem oznajmia pastuch, że zbliża się drugi okręt. Gorwenal, myśląc, że to pościg za Izoldą, zatarasowuje bramę, wiodącą na podwórzec zamkowy i mimo wołania Brangieny broni dostępu. Naciera potem na wdzierających się i kładzie trupem Melota. Uderza potem na Marka, ale sam raniony pada nieżywy u zwłok Trystana. Śmierć ma bogaty plon. Ale nie dla dzieła zemsty przybył Marek na Kareol. Brangiena wyjawia mu, że wbrew życzeniu Izoldy podała obojgu zamiast napoju śmierci, napój miłosny. — Usprawiedliwienie to wystarcza Markowi. Uniewinnia tragicznych kochanków, którym chciał dać możliwość połączenia się. Zapóźno jednak przybył. Nie zastał Trystana przy życiu, a Izolda w zachwycie nad trupem rycerza powoli zamiera. »Uczucie wewnętrznej jedności z umarłym kochankiem napelnia ją przejmującym szczęściem, w sercu jej zapala się świadomość najwyższej rozkoszy«... Izoldzie zdaje się, że słodki oddech ulata z ust Trystana i że usta te śpiewają jakąś pieśń cudowną.

»Czyż ja sama
pieśń tę słyszę,
co w powietrzu
się kołysze,
prosząc, lkając,
szczęście dając,
błogo kojąc,
rany gojąc«...

Jażn jej rozplywa się, roztapia w uczuciu wieczności. Ogarnia ją szczęście niebytu w cudownej harmonji z duchem kochanka. Wsłuchana w czarowną muzykę sfer wyśpiewuje Izolda duszę swoją ze słowami: (przekład Leopolda Staffa)

»W morza szczęśliwości
rozplynną błoń,
w śpiewnej dźwięczności
upojną woń,
w tchnieniu wszechświatów

wiejącą toń —
zapłynąć
zaginać
w śnie bez miar —
rozkosz — czar!»

Oprócz kilku motywów sytuacyjnych i imion bohaterów, powtórzonych za dworskim eposem Godfryda ze Strassburga, przedstawia się »Trystan i Izolda« jako zupełnie samodzielny temat dramatyczny. Wagner nie zachował toku opowiadania dawnego poety z tej prostej przyczyny, że w ten sposób byłby zupełnie spaczyl ideę poetycką i charakter koncepcji, wysnutej ze stosunku do pani Wesendonk. Musiał wyidealizować swoich bohaterów do tego stopnia, ażeby odpowiedzieli zadaniu przedstawicieli uczuć osób romansu z Zurychu. W średniowiecznych poematach polega cały niemal cel artystyczny tematu »Trystana i Izoldy« na opowiedzeniu tych wszystkich sposobów, do jakich kochankowie musieli się uciekać, ażeby zmylić czujność otoczenia, wywieść w pole Marka, ugasić płomienie pożerającej ich namiętności. Trystan, wiodąc jako dziewczosłęb Markowi narzeczoną, zbacza z drogi, zawija do jakiejś malej wysepki i tam przez kilka tygodni pławi się z Izoldą w rozkoszach miłosnych. Izolda każe potem Brangienie, ażeby ją zastąpiła w nocy poślubnej w łóżu Marka, a obawiając się zdrady, poleca ją sługom zabić. W istocie więc nie z obcych źródeł, ale z własnego serca wziął Wagner temat »Trystana i Izoldy«, co zaznaczył Chamberlain, mówiąc: »tęsknota za miłością i tęsknota za śmiercią we własnej piersi — oto źródło »Trystana i Izoldy« Wagnera«.

Gdybyśmy mogli patrzeć na dramat Wagnera z taką prostotą, z jaką Godfryd ze Strassburga ujmował niektóre zdarzenia w swoim eposie (n. p. śmierć Riwalena: »i umarł dobry Riwalen. Więc nie zostaje nic innego, jak mieć go już za umarłego«...), nie byłoby po śmierci kochanków nic

do komentowania. Tymczasem śmierć ich nie wyczerpuje problemu, jaki przedstawia dramat. Idea jego działa jeszcze i po za nią. Henri Lichtenberger ujął ją w następujące słowa: »Bezsprzecznie jest »Trystan« najbardziej ponurym, najbardziej rozpaczonym ze wszystkich dramatów Wagnera. Wagner nie tylko proklamuje tu (jak w »Tannhäuserze« i »Lohengrinie«), że ideał nie daje się się spełnić na tym świecie, ale zdaje się całe życie ludzkie skazywać na to, żeby było jedynie oczekiwaniem śmierci. Ziemia staje się miejscem cierpienia, gdzie człowiek jest tak długo torturowanym, aż nareszcie ginie w nim wszelkie pragnienie życiowe. Wszystkie dobra, o jakie tu zabiega, władza, honor, przyjaźń, są zwodnicze; miłość pozwala mu wprowadzić przeczuwać dalekie państwo ideału, ale miłość ludzka jest zmieszana z pożądaniem i jedynie przez nadmiar cierpień, jakie zadaje, prowadzi człowieka do zbawienia. Jedynie śmierć jest błogosławieństwem: Trystan i Izolda umierają: w ten sposób zostają uratowani. Ale życie nie ma żadnego sensu lub przynajmniej żadnego pozytywnego celu. Wyobraźmy sobie, jakim może być życie króla Marka po katastrofie, która zraniła śmiertelnie jego serce i zniszczyła te jedyne istoty, które go przykuwały jeszcze do życia! Zapewne pojął on, że Trystan jest niewinny; ta pociecha mu pozostaje; może sobie powiedzieć, że nie ofiarował przyjaźni człowiekowi niegodnemu, może jeszcze wierzyć w cnotę i uczciwość... Ale czy to wystarczająca podstawa do istnienia? I on także doszedł niechybnie do najwyższego wyrzeczenia się, do zaprzeczenia woli do życia. Ale ten asceta, ten »święty« okazuje się nam raczej jako zwyciężony w życiu, niż jako zwycięzca nad życiem. Wzbudza on więcej współczucia, niż podziwu. Żałuje się go, że także nie umarł, że jest skazany na to, ażeby na tej ziemi, gdzie wszystko jest złudą, wlec życie z konieczności ponure i bezbarwne.

»A jednak dramat ten nie pozostawia wrażenia roz-

paczliwego i beznadziejnego. Śmierć Izoldy nie jest ani wyrzeczeniem się, ani klęską, ale zwycięstwem, najwyższym triumfem duszy, wyswobadzającej się z jarzma namiętności, i która nareszcie staje się wolną od niewypowiedzialnego lęku ludzkiej tęsknicy. Im gęstszy mrok śmierci zapada nad Izoldą, powstaje wizja wiecznej szczęśliwości w jej sercu, jaśniejąc coraz promienniejszą, wspinając się i coraz bardziej kojącą. Uroczą tą zjawą nie da się wyrazić słowami«...

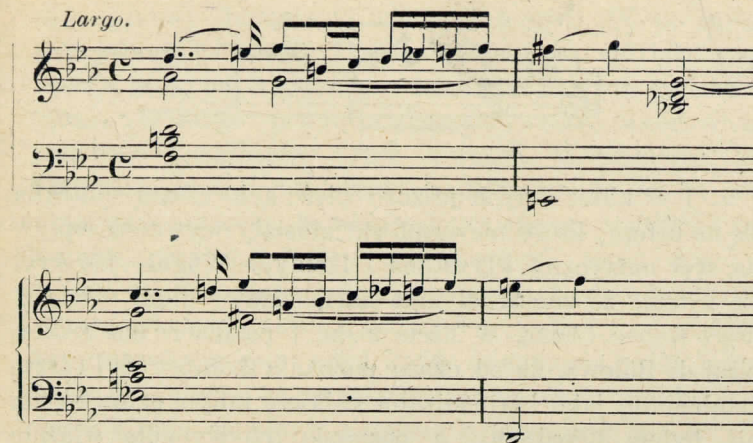
»Wagnerowi nie mogło wystarczyć na długo ściśle pesymistyczne rozwiązanie problemu życia. Wyrzeczenie się przedstawiło mu się zrazu w absolutnie negatywnej postaci, jako tęsknota za śmiercią. Wotan i Brunhilda, Trystan i Izolda, rezygnują i umierają. Król Marek rezygnuje, nie umiera jednak, tylko serce jego jest złamane i pozbawione wszelkiej ziemskiej nadziei. Wszelako zdaje się, że Wagner już w czasie komponowania »Trystana« poznał, że wyrzeczenie się może być uważane także jako ideał pozytywny... W trzecim akcie, w chwili, kiedy Trystan u stóp Izoldy błaga o śmierć, nie mogąc umrzeć, miał pojawić się Parsifal, jako pielgrzym (szukający drogi na Monsalvat), uśmierzyć cierpienia nieszczęśliwego kochanka i pocieszającymi słowami złagodzić skargi Trystana, który w odurzeniu nieugaszzonej namiętności nadarmo pyta się o zagadkę życia«...

Jakkolwiek dokładne zorientowanie się w dramacie Wagnera pod względem idei filozoficznej i na punkcie oceny literacko-filologicznej, budzi wielkie zainteresowanie, to jednak najwięcej uwagi (czy to w czasie słuchania w operze, czy w czysto myślowym rozważaniu) pochłania w »Trystanie i Izoldzie« muzyka tego nieśmiertelnie wspaniałego dzieła. Ona jest właściwym początkiem i końcem tej tragedji miłosnej i przez nią stał się »Trystan« tem epokowym zjawiskiem w historii kultury, jakich mało równych mu znamy. Wagner zaczął komponować »Try-

stana i Izoldę» w pierwszych dniach października 1857 r. w Zurychu i do końca roku utworzył akt pierwszy. Drugi, zaczęty w lipcu 1858 r. w »asylu«, w przeważnej części został napisany w Wenecji w jesieni i w zimie 1858-59 r. Trzeci powstał na wiosnę i w lecie 1859 w Lucernie.

Ażeby wypowiedzieć wszystkie swoje serdeczne uczucia w sposób najwierniejszy, musiał Wagner znaleźć do tego celu środki muzyczne delikatniejsze w odcieniach i intensywniejsze w wyrazie emocjonalnym od tych, jakimi posługiwał się dotychczas. Najogólniejszą cechą muzyki w »Trystanie i Izoldzie« jest chromatyka, z której wyniknęły wszystkie najważniejsze pomysły Wagnera zarówno pod względem harmonicznym, jak melodyjnym. Widać to od pierwszych motywów przygrywki. Drogę do tej sfery środków muzycznych wskazał Wagnerowi przede wszystkim Chopin, którego kompozycje, zaczawszy od najwcześniejszych mazurków i nokturnów, stały się encyklopedją nowoczesnych czynników harmoniczno-modulacyjnych. Młodzieńcza sonata Chopina *c-moll* (opera nr. 4), wydana dopiero po śmierci genialnego kompozytora (w roku 1851), była wyraźnem proroctwem muzyki »Trystana«. Wagner nie odkrył — jak słusznie mówi Edgar Istel w »Das Buch der Oper« tego świata najczulszych środków muzycznych XIX w., ale go zdobył. Pociągnął go tam za sobą Franciszek Liszt, stanowiący w dziełach swoich pomost między Chopinem i Wagnerem, głównie dzięki zastosowaniu zdobyczy chopinowskich do form wokalnych i symfonicznych.

Już w przygrywce do oratorium Haydna »Stworzenie« zdaje się brzmieć zapowiedź motywów trystanowych. Stary klasyk dawał wprawdzie w przygrywce tej »przedstawienie chaosu«, ale niemniej środki te nadały się w cudowny sposób do wyrażenia tęsknoty za miłością i śmiercią. Te takty haydnowskie są zbyt charakterystyczne, ażeby ich tu nie przytoczyć:



W czasie tworzenia »Trystana i Izoldy« był Haydn Wagnerowi tak dalekim, tak obcym, że nie można przypuszczać, ażeby uderzające podobieństwo, zachodzące między starem oratorjum a dziełem Wagnera było innem, jak tylko przypadkowem. Nie mamy tu do czynienia z reminiscencją podświadomą ze strony Wagnera. Kto wie jednak, czy Wagner świadomie nie zapożyczył się u Liszta w pieśni »Ich möchte hingehn« (słowa przyjaciela zurychskiego Wagnera, G. Herwegha), zaczynającej się motywem:



i dochodzącej w żarliwym swoim wyrazie muzycznym do następującego motywu, który w sposób niezmiernie charakterystyczny pojawia się — jeden raz tylko — w końcowej części pieśni:



I w kilku innych jeszcze pieśniach Liszta natrafia się na ustępy, które niewątpliwie musiały wywrzeć wpływ na styl muzyczny »Trystana i Izoldy«. Wagner nie krył się z tem, że zaciągnął jako harmonizator długi wdzięczności wobec Liszta. W liście z dn. 7 października 1859 r. pisał do Bülowa, że od czasu poznania kompozycji Liszta »stałem się jako harmonizator całkiem innym człowiekiem niż byłem przedtem«, a poznanie ich wypadło właśnie przed napisaniem »Trystana«.

Pomimo tych reminiscencyj w jednym motywie i jednej charakterystycznej harmonii dyssonansowej, jest muzyka w »Trystanie i Izoldzie« jednym z najszczytniejszych objawień genjuszu ludzkiego dzięki nieporównanej oryginalności stylu i ekspresji, niedoścignionem arcydziełem w zakresie muzyki dramatycznej i muzyki wogóle, opus metaphysicum sztuki, — jak nazwał »Trystana« Nietzsche.

Wskutek nawskróś wewnętrznego charakteru akcji dramatu, zbudowanej z jednolitego materiału uczuciowego, stał się »Trystan« tematem w najwyższym stopniu muzycznym, powstał w istocie z ducha muzyki i musiał się z nią połączyć. Świadomy był tego Wagner i wyraził to w objaśnieniu programowym do przygrywki orkiestralnej do »Trystana«, napisanem w grudniu 1859 r. »Muzyk czuł się przy wyborze tego wieczyście na nowo odradzającego się pra-poematu miłosnego o »Trystanie i Izoldzie« w najwłaściwszym i nieograniczonym żywiole muzyki. Wyjaśnia on oba motywy zmieniające się w instrumentach strunowych i dętych i dążące do połączenia się, jako te z grobu do serdecznego objęcia się wyrasta-

jące krzewy bluszczu i winnej latorośli. (W poematach o Trystanie i Izoldzie Thomas'a i Henryka z Freiberg wyrastają z grobu kochanków krzewy, których gałęzie się łączą). W długo przeprowadzonym wątku wzbiera nienasycone pragnienie, przez trwożne westchnienia, lęki i nadzieje, skargi i życzenia, radości i męki, aż do przepiętnego napięcia, do najgwałtowniejszego wysiłku o znalezienie przełomu, który ma otworzyć sercu drogę do morza nieskończonej radości miłosnej. Nadaremnie! Bezsilne, opada serce, ażeby uschnąć w tęsknicy, w tęsknicy bez osiągnięcia celu, gdyż każde osiągnięcie rodzi jedynie nowe pragnienie, aż w ostatnim umęczeniu zabłyśka zamierającemu wzrokowi przecucie najwyższej radości osiągnięcia: jest to szczęście śmierci, niebytu, ostatniego wybawienia do tego cudownego państwa, od którego najdalej jesteśmy zabłąkani, kiedy staramy się z burzliwą gwałtownością tam wędrzeć«.

Z nadzwyczajną konsekwencją w stosunku do tego programu przeprowadził Wagner kompozycję preludjum do »Trystana«. Zaczyna się ono motywem wiolonczel intonujących sekstowe »westchnienie, zakłócające przejrzystość nieboskłonu«, któremu odpowiada obój chromatycznym motywem pragnienia miłości. Oba te motywy wiążą się w charakterystycznym akordzie trystanowym, utworzonym z odwróconego i alterowanego w podstawowym tonie akordu kwint-sekstowego subdominanty w tonacji *a-moll*, który, razem z obcą mu nutą *gis*, jest emocjonującym zjawiskiem powstrzymującym przed normalnym dominant-septymowym akordem w *a-moll*, z opóźnieniem *ais*.



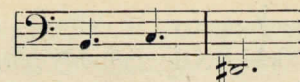
Trzy razy z rzędu w transpozycji o sekundę i kwartę powtarzają się te motywy ze zmianą pierwszej malej seksty na wielką. Sam ten początek już przygotowuje w niezmiernie intensywny sposób na rodzaj wrażeń w dramacie. W coraz wyższe sfery przenosi Wagner drugi motyw, coraz przenikliwiej działa nim na słuchacza choćby jego ułamkiem. Duch harmonji w dziele wzoruje się na charakterze uczuć; myśli muzyczne nie rozwiązują się tu w sposób normalny, dający się przewidzieć. I tak już w siedemnastym takcie, kiedy zdaje się, że harmonja dominanty *A-dur* przygotowuje tonikę, pojawia się nagle w zwodniczej kadencji akord *F-dur* (*r s* w *A-dur*), w którym wypływa nowy motyw o tragicznym charakterze w septymowem zagięciu melodji:



Przez kilkanaście taktów trwa snucie motywu III-go i II-go w różnorodnem kombinowaniu ich z sobą, wzajemnem wnikanii w siebie przy nieustannem potęgowaniu stopnia żarliwości wyrazu muzycznego. Chwilami zdaje się, jakby motywy te zmieniały cierpiętny swój wyraz i darzyły się wzajemnie uśmiechem błogiej nadziei, by znów pograć się w mrokach rozpacz i zwątpienia. Mówi o tem zestawienie takich dwóch miejsc:



W dwóch taktach, wiążących te dwa tak silnie kontrastujące miejsca przygrywki, pojawia się w chórze instrumentów basowych groźny motyw przeznaczenia:



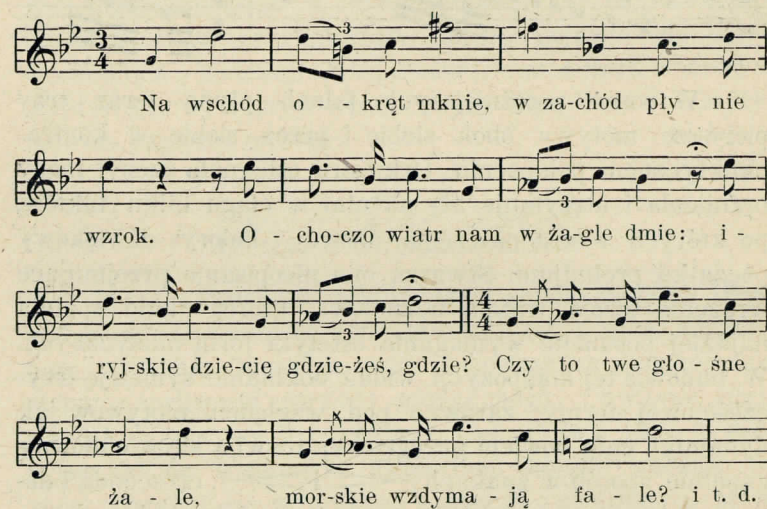
Po bezprzykładnie genialnem wyczerpaniu tych motywów następuje w preludjum ustęp, w którym zapanowuje motyw zachwytu, uniesienia, wylatujący na rwących pasażach skrzypiec, które prowadzą za jego pośrednictwem świetny dialog:



W coraz potężniejszych falach płyną teraz trzy pierwsze motywy obok siebie i przez siebie w kontrpunktynem połączeniu. Orkiestra osiągnęła szczyt mocy brzmienia i utrzymuje się na nim w ciągu kilku taktów, po których wraca natężenie, nastrój i koloryt dźwiękowy początku preludjum. Stwarza ono nieopisanie przejmujące wrażenie swoją treścią uczuciową, której układ spełnia najdalej posunięte wymagania estetyki form muzycznych. W budowie tej kompozycji widać dokładnie symetrię trzyczęściowej formy, zarówno pod względem motywów jak dynamiki, cała bowiem przygrywka rozwija się w cudowny zupełnie sposób w znakach < i > , crescendo i decrescendo. Przypomina ona zatem wstęp do »Lohengrina«, dzieląc z nim także technikę przetworzenia myśli muzycznych, która atoli niezmiernie wysubtelniła się teraz przy zamianie materiału tematycznego na materiał drobnych motywów. Przygrywka ta jest zarazem deklaracją stylu symfonicznego Wagnera w »Trystanie«. Bliżej poznamy go przy rozbiórce dzieła.

Ponura fraza wiolonczel i kontrabasów kończy przygrywkę. Monodyczny jej charakter, odbijający bardzo silnie od całego bogactwa harmonicznego preludjum, na-

wiązuje do pierwszej sceny, w której orkiestra milknie zupełnie, ażeby — także ściśle monodycznie traktowana — melodia śpiewu niewidocznego na scenie żeglarza mogła wywołać przenikający do szpiku nastroj martwoty i rozpacz. Wybranie tego właśnie sposobu dla muzycznego przedstawienia sytuacji dramatycznej jest takim samym dowodem genialności inwencji Wagnera jak każde najpyszniejsze miejsce orkiestralne »Trystana«. Melodia pieśni żeglarza, ukrytego gdzieś na szczycie masztu, ma jakby jakieś staroceltyckie znamiona tonalne:



Na wschód o - - kręt mknie, w za-chód ply - nie
wzrok. O - cho-czo wiatr nam w ża-gle dmie: i -
ryj-skie dzie-cię gdzie-żeś, gdzie? Czy to twe gło - sne
ża - le, mor-skie wzdyma - ją fa - le? i t. d.

Pieśń ta budzi Izoldę z jej tragicznej zadumy. Odrazu zabrzmięwa w orkiestrze dziko wzburzony trzeci motyw przygrywki. Znaczną część sceny między Izoldą i Brangieną oparł Wagner na podkładzie, utworzonym z motywu zawartego w piątym i szóstym takcie pieśni żeglarza. Motyw ten zmienia kompozytor pod względem rytmicznym i kojarzy bezpośrednio z motywem pragnienia miłości, co daje następującą kombinację:



Do majestatycznej wielkości wyrasta potem fraza przekleństwa Izoldy. Dominujący ciągle w orkiestrze motyw pragnienia miłości tłumaczy przyczynę rozpaczliwej böhaterki, nie zdradzającej się żadnym jeszcze słowem ze swoich uczuć. Brangiena, wiedzona instynktem kobiety, zdaje się raz domyślać o co chodzi, raz bowiem melos jej słów przyjmuje w siebie motyw pragnienia miłości. Jest to ku końcowi pierwszej sceny w wierszu: »sage, künde, was dich quält!«

Po raz pierwszy otrzymują motywy pragnienia śmierci i miłości konkretne znaczenie pojęciowe w chwili, kiedy po podniesieniu zasłony namiotu Izolda spostrzega przy sterze Trystana. Dotychczas były one tylko czysto-muzycznymi przedstawicielami bliżej nieokreślonych uczuć. Przy słowach Izoldy, wpatrzonej w ukochanego rycerza: »mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig!« rozbrzmiewa motyw tęsknoty za miłością cztery razy z rzędu, przechodząc w ten sposób całą oktawę chromatycznymi krokami melodii. W akompaniamencie orkiestry kojarzy się z nim trzykrotnie motyw pragnienia śmierci. Jako transcendentalna jakby konsekwencja tej jedynej w swoim rodzaju frazy pojawia się zaraz temat śmierci:



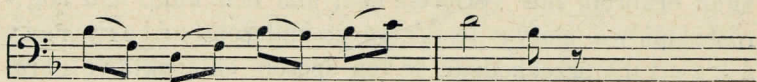
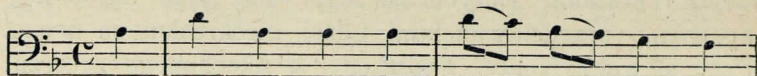
Tod - - ge - weih' - tes Haupt!



Tod - - ge - weih' - tes Herz!

W temacie tym ścierają się ze sobą odległe harmonje: *As-dur*, *A-dur* i *f-moll*, fraza zaś kończy się dominantą w *c-moll*.

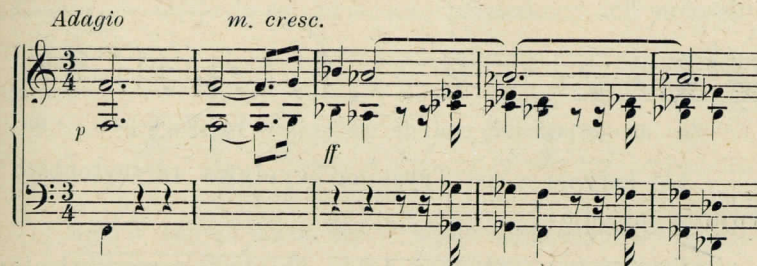
Po wprowadzeniu do akcji nowej postaci, muzyka charakteryzuje ją natychmiast rytmem, tonalnością, rysunkiem melodyjnym. Trystan występuje zrazu jako układowy dworzanin. Zaledwie mignął przed pierwszymi jego słowami motyw pragnienia miłości. Słowa jego odpowiedzi, jaką daje Brangienie, mają na sobie rytm i polor dworskiej etykiety. W melodji jego zadrza wprowadzie dwukrotnie nuta melancholji, ale nie poznać tu żadnej namiętności; serce ukrywa się tu jeszcze pod stalowym pancerzem. Gorwenal wpada natomiast odrazu w ton rubasznej pieśni ludowej, której część powtarza chór żeglarzy:



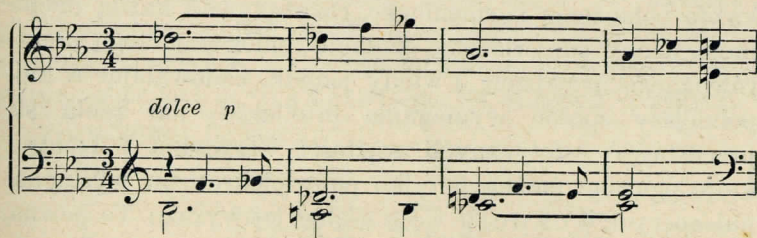
Nietylko uczuć jest tu muzyka najwierniejszym wyrazem. Wszystkie zjawiska w czasie i przestrzeni, o których mówi się w dramacie, mają nieporównanie plastyczną ilustrację w dźwiękach. Czy to kiedy Gorwenal, uwiadamiając Izoldzie, że okręt zbliża się do lądu, wspomni o fladze radości »co z masztu ochoczo ma wiać«, czy kiedy mowa o balsamach i napojach, muzyka lotnemi pasażami i trylerami naśladuje ludzko drganie chorągwi na wietrze, lub intensywnością wyrazu określa cudowne działanie cza-

rownych środków. Krótkie epizody ruchu na okręcie są impresjami muzycznymi w całym znaczeniu tego słowa.

Ale przede wszystkim technicznie muzyka w pierwszym akcie tragiczną grozą duchowych cierpień bohaterów i nieustannie niemal wzbiera i wrze namiętnością. Nosi ona na sobie stygmaty śmierci. Jak fanfara żałobna brzmi bohaterski motyw Trystana, poprzedzając pojawienie się rycerza przed Izoldą:



Pomimo zachowania jednolitego tonu zasadniczego w muzyce, mieni się każdy dialog innymi odcieniami, poddyktowanymi psychiką uczestniczących. Oto Brangiena zbliża się do Izody czule i pieściwie:



Takty te są przesączone wyrazem kobiecości. Dominuje on także w najbardziej patetycznych i dramatycznych okrzykach Izoldy, w jej przekleństwach czy czułych wynurzeniach. Kobieta tylko ma prawo do takich fraz, jak:



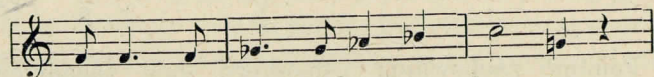
Wi-dok nę - - dzy tej ca - - łą mną wstrząsł, -

lub:



Za - da - ne przez Mo - rol - da zle - czy - la ra - ny I - zol - - da

Ale jedynie z ust Trystana wypływa ta trytonowo twarda melodia:



Mil - cze - nie, pa - ni mil - czeć ka - że ... -

Trzebaby przechodzić takt za taktem muzyki »Trystana«, wskazywać każdy akord, każdy rytm, zanalizować każde połączenie harmoniczne, rozwiązywać każdą modulację, ażeby odpowiedzieć zadaniu omówienia tego nieporównanego arcydzieła. I wtedy jednak, zadowolając w najpełniejszy sposób wymagania intelektu, nie zdola się przedstawić estetycznych wartości »Trystana i Izoldy«, które ogarnąć można li tylko po wielokrotnym wysłuchaniu opery i wczuciu się w głębie jej wyrazu. To pewna, że muzyka w dziele tem należy do rzeczy mało przystępnych, nie dopuszczających do łatwego spoufalenia się. Jakkolwiek wobec ewolucji, jaką w sześćdziesięciu przeszło już latach dzielących nas od »Trystana« wykazuje muzyka, partytura Wagnera nabiera coraz bardziej cech dzieła klasycznego, to jednak nie da się zaprzeczyć, że stopień intensywności wyrazu muzyki Wagnera nie

uronił ani drobnej cząstki z tego żaru, jaki kompozytor przelał w nią ze swojego natchnienia i uczucia.

Preludjum przed pierwszym aktem było syntezą muzyczną całego dramatu. Wstęp do aktu drugiego odnosi się bezpośrednio do nastroju pierwszej sceny. Ilustruje on oczekiwanie Izoldy na przybycie kochanka. Zaczyna się ta przygrywka motywem dnia, który dzieli ich od siebie. W dyssonansach tego motywu czuć, w jaki sposób odnoszą się oboje do tej świecącej przeszkody ich miłości:



Motyw ten pojawia się w wielu odmianach w ciągu całego aktu, nabierając coraz to innych odcieni w harmonii, kolorystyce instrumentalnym i ruchu rytmicznym.

Po tej inwokacji następuje ustęp kilkunastotaktowy, oparty na melodii oczekiwania, niesionej prądem nerwowych figur triolkowych; zatrzymuje się ona dwukrotnie. To jakby arytmiczne zatrzymanie się uderzeń serca, zdjętego lękiem, jakby brak oddechu w piersi, przepełnionej napiętnością. Nareszcie zjawia się w głosie fletu motyw radosnej nadziei, na tle motywu oczekiwania i triolkowej figuracji:



W dalszym rozwoju preludjum przychodzi naczelny motyw tęsknoty za miłością w konwulsyjnym podnieceniu i tem silniejsze wywołujący wrażenie, że zaczynając się

w delikatnem piano rozgalezia się do szerszej frazy o żywiołowej potędze. Z chwilą podniesienia zasłony przerywa orkiestra nagłe zadanie przedstawienia stanu uczuć bohaterki i przejmując cele malarsko-nastrojowe. Z nieopisaną poetycznością stwarza tu kompozytor obraz polowania drużyny królewskiej, oddalającej się coraz bardziej od zamku. Ton brzmienia orkiestry zlewa się idealnie z głębokim szafirem nocy letniej, mieszają się weń aromaty lasu, który tajemniczymi szeptami liści opowiada swoje marzenia źródłom, co zeń sączą wody... A źródła ślą uśmiechy ku Izoldzie. W kilkudziesięciu taktach akompanjamentu orkiestry przesuwają się przed uchem słuchacza dźwiękowe te ilustracje, upajające czarem barw i romantyzmem treści.

Końcowa część dialogu między Izoldą a Brangieną opiera się na motywie szczęśliwości, który kompozytor przetworzył symfonicznie w bardzo bogaty sposób, stopniując napięcie wyrazu muzycznego do zawrotnej wysokości w chwili gaszenia pochodni. Motyw ten jest w muzyce »Trystana i Izoldy« dalszym reprezentantem wiecznej kobiecości.



Zrazu cechuje go pieszczotliwość i słodycz, utrzymująca się w czasie sześciu wierszy Izoldy, ale wyraz jego zaostrza się gwałtownie, kiedy Brangiena usiłuje odwieść Izoldę od przyzwania Trystana na schadzkę. Wagner osiągnął to przy pomocy dodawania dyssonansów i rozdrabniania motywu na cząstki o szczególnie emocjonujących akcentach; kilkunastotaktowy ten ustęp, oparty na stałej nucie *f*, jest przykładem genialności konstrukcyjnej Wagnera. Dwa takty, wyjęte z niego, dają wyobrażenie o samodzielności głosu w stosunku do akompanjamentu pod względem rytmu i harmonji:



I znowu w genialny sposób połączył Wagner pierwszą scenę z następną. Godny zawsze największego podziwu zmysł Wagnera dla formy muzycznej zaznaczył się także w tem miejscu potwórceniem wstępu z tego aktu. Motywy jego obramiają moment zgaszenia pochodni i stanowią pomost, na którym pojawiają się nowe, prowadzące wprost do sceny przywitania kochanków.

Każdy szczegół dramatyczny na scenie jest dla Wagnera związkiem jakiegoś pomysłu muzycznego, przeprowadzonego z nadzwyczajnem zawszem poczuciem estetycznem. Oto Izolda wybiegła na schody, wiodące do baszty i powiewa z nich długim białym welonem, na znak, że kochanek może już przybyć. Powiewa najpierw powolnie, potem coraz żywiej, z »namiętną niecierpliwością«. W ślad za tą wskazówką reżyserską pojawia się nowy motyw, który rozpięciem interwałowem i rytmicznymi wartościami ilustruje więcej niż tylko wiernie ten obraz:



Potem »jeden gest nagłego zachwytu mówi, że zobaczyła w oddali przyjaciela«. Biegnie coraz wyżej na schody. A w miarę im wyżej wchodzi, rośnie jej szczęście, upojenie. Jednotaktowy zaledwie łącznik wystarczył Wagnerowi do wprowadzenia nowego motywu, którego progresywne użycie, na stałym basie, stwarza niezmiernie obrazowe wrażenie:



Nieśmiertelną zasługą Wagnera w historii było wyemancypowanie estetyki muzycznej od abstrakcyjnych praw czystych form i oparcie jej na podstawie przesłanek, mających swoje ugruntowanie w życiu, w afektach ludzkich. Do jakich rezultatów doszedł na tej drodze, wskazuje przede wszystkim wielki duet miłosny w drugim akcie »Trystana i Izoldy«. Jest to niewątpliwie jedno z najszczytniejszych objawień ducha ludzkiego w sztuce, dzieło, z którym nic w tym rodzaju — przedtem lub później utworzonego — nie może się mierzyć. W istotę artystyczną tej sceny wprowadza nas najlepiej własny komentarz Wagnera, wyjęty z listu do pani Wesendonk z 20 października 1859 roku (pisany w Paryżu): »poznaję teraz, że ta szczególna tkanina mojej muzyki (zawsze naturalnie w najściślejszym związku z podkładem poetyckim), którą moi przyjaciele uważają za tak nową i znakomitą, zawdzięcza swoją naturę przede wszystkim temu nadzwyczajnie delikatnemu uczuciu, które skierowuje mnie do wyrażenia i ścisłego połączenia z sobą wszystkich momentów przejścia najskrajniejszych nastrojów. Moją najdelikatniejszą i najgłębszą sztukę chciałbym teraz nazwać sztuką

przechodzenia, gdyż całe moje przedziwo artystyczne składa się z takich przejść: obrzydła mi ostrość i nagłość: niekiedy jest to nie do uniknięcia i potrzebne, ale i wtedy nie powinno następować bez takiego przygotowania nastroju na to nagłe przejście, że przygotowanie to niejako samo je wyzywa. Mojem największym arcydziełem w sztuce najdelikatniejszego stopniowego przejścia jest niezawodnie wielka scena w drugim akcie »Trystana i Izoldy«. Początek tej sceny przelewa się od nieokielznanego życia w jego najgwałtowniejszych afektach — koniec jest najuroczystszym, najżarliwszym pragnieniem śmierci. To są filary: proszę teraz zobaczyć, jak połączyłem te filary, jakie przejście prowadzi od jednego do drugiego! To właśnie jest tajemnicą mojej formy muzycznej, o której śmiało twierdzę, że nawet nie przeczuwano jej w takiej zgodności i w tak jasnowidzącej rozciągłości, ogarniającej każdy szczegół. Gdyby pani wiedziała w jakim stopniu dawało mi to przewodnie uczucie natchnienie do inwencji muzycznych pod względem rytmu i ewolucji harmonicznej i melodyjnej, na jakie przedtem nigdy nie mogłem wpaść, toby pani zrozumiała, że i w najbardziej specjalnych gałęziach sztuki nie da się nic prawdziwego znaleźć, jeżeli to nie przychodzi z takich wielkich motywów. — Oto jest sztuka! Ale ta sztuka ma u mnie bardzo silny związek z życiem«.

Niesłychanie rwącym prądem muzyki, w której wrą i kłębią się motywy oczekiwania, radosnej nadziei i upojenia, oddał Wagner w genialny sposób ekstatyczny nastrój kochanków w chwili przywitania. Zdaje się jakby się otworzył krater wulkanu... Jedno drugiemu wpada z okrzykiem w okrzyk. Powtarza się to czternaście razy w ciągłym stopniowaniu, potem raz jeden na мгновение oka łączą się ich głosy i znowu jeszcze trzykrotnie odpowiadają sobie okrzyki, aż z piersi kochanków wyrывa się niebosiężnie radosny śpiew:

Izolda:



O Won - - - ne der See - - - le, o

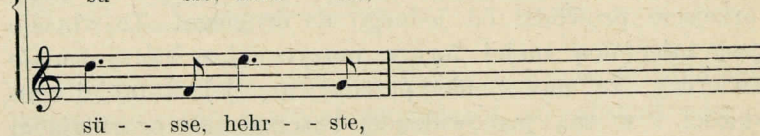
Trystan:



O Won - - - ne der See - - - le, o

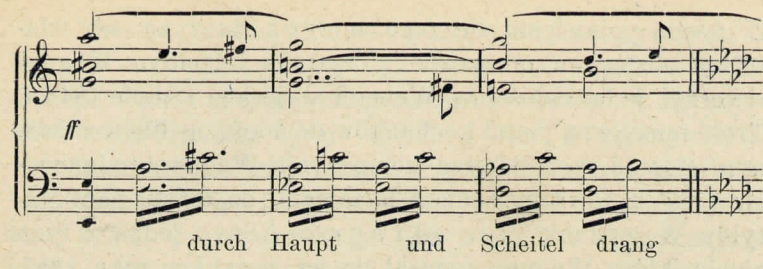


sü - - sse, hehr - - ste,

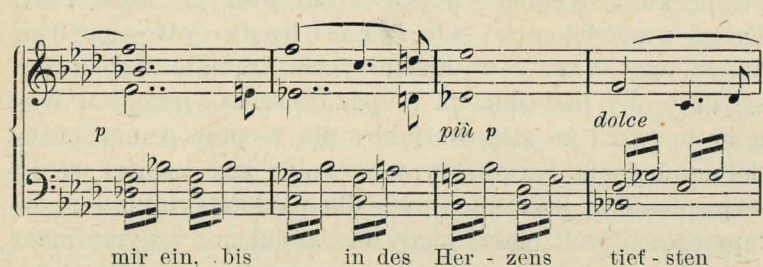


sü - - sse, hehr - - ste,

Cały duet miłosny przedstawia się jako wielka kompozycja tematyczna w trzech częściach, jakby jakiś rodzaj symfonii wokально-instrumentalnej. Po przywitaniu, które w konstrukcji muzycznej stanowi grupę wyżej wymienionych motywów, następuje — analogicznie do symfonicznego ustępu tematu pobocznego — część druga duetu, w której dominuje temat dnia, przychodzący w nieustannie nowych formach rytmicznych i harmonicznym. W przeprowadzeniu tego ustępu widzieć cudownie obniżającą się inżynę napięcia wyrazu muzycznego, celem zestrojenia go z dalszą częścią duetu: pieśnią do nocy miłosnej. Kilkutaktowy fragment, wyjęty z tej partii wskazuje jak subtelnie przeprowadzał Wagner plan łagodnego przechodzenia między najbardziej kontrastycznymi uczuciami. Oto Trystan wyrzeka na słońce i dzień: »Der Welten-Ehren Tages-Sonne, mit ihrer Strahlen eitler Wonne...



durch Haupt und Scheitel drang



mir ein, bis in des Her - zens tief - sten



Schrein ...»

Nie można wyobrazić sobie bardziej harmonijnego przejścia od pełnego blasku przedstawienia uczuć Trystana, skierowanych ku dniowi, do jego marzenia o nocy i to przy pomocy identycznego motywu. Zaraz następne słowa Trystana: »Was dort in keuscher Nacht, dunkel verschlossen wacht«... zlewają się z najbardziej kontrastycznym nastrojem muzycznym w porównaniu z tym, jaki panował na początku tej ledwie dziesięciotaktowej frazy.

Od dawna nie użyty motyw pragnienia miłości stał się jakby kodem szybkiej części duetu. Jest on zarazem czynnikiem, łączącym tę część ze środkową częścią duetu.

Z chwilą pojawienia się tego motywu zaczyna się właściwe misterjum muzyczne »Trystana i Izoldy. Wagner stworzył je w całości w Wenecji w jesieni i zimie 1848 r. Treść muzyczną pieśni kochanków do nocy zasilila w znacznym stopniu wcześniejsza kompozycja Wagnera, mianowicie pieśń z towarzyszeniem fortepianu do tekstu pani Matyldy Wesendonk p. t.: »Träume« (Sny), jedna z tych pięciu, które Wagner napisał do jej poezji w roku 1857. Drugą z pośród nich »Im Treibhaus« (W cieplarni) zużytkował Wagner w trzecim akcie dramatu. Zabierając się do pracy nad duetem (9 października), przepisał Wagner te pieśni ze szkiców, jakby dla wypróbowania skrzydeł natchnienia. Szczęśliwy, w poczuciu jego, zapisał wtedy w pamiętniku, przeznaczonym dla pani Matyldy: »czegoś lepszego od tych pieśni nigdy nie zrobiłem i jedynie mało z moich dzieł będzie mogło być postawione obok nich«. Nie przeczuwał wtedy, o ile wyżej wzniesie się w hymnie miłosnym Trystana i Izoldy i nie miał słuszności, kiedy i później twierdził, że mu się »pieśń Sny podoba więcej niż cała dumna scena w dramacie« i wołał: »nieba, ona jest piękniejszą od wszystkiego co napisałem«. Praca nad tą częścią duetu kosztowała Wagnera wiele wysiłku. — W jednym miejscu nie mógł przez trzy dni napisać ani jednego taktu, kiedy mu nagle przerwano wątek natchnienia i zburzono plan, jaki miał w umyśle. Do tego miejsca świętego świętych muzyki dramatycznej wprowadza następująca fraza Trystana, opierająca się o same dyssonansowe harmonje (akordy zmniejszone septymowe):



Melodja ta uderza niesłychaną swoją patetycznością, septymowymi skrętami swojego rysunku. W zupełnem przeciwieństwie do niej pozostaje mieszany dwuspiew kochanków, cudowny ich hymn do nocy. Jest to rzeczywiście melodyjny śpiew, prowadzony w wielkiej mierze interwałami sekundowymi. Wagner zdołał i w tem miejscu stworzyć coś zgola oryginalnego pod względem muzycznym, coś nieopisanie genialnego z punktu widzenia psychologii i dramatu. Niema tu nic schematycznego, nic nie da się przeczuć na podstawie ogólnie praktykowanych środków w konstrukcji formy duetu. Powtórzenie, odpowiedź, kontrastyczne uzupełnienie myśli muzycznej — wszystko ma tu zastosowanie, ale w niesłychanie oryginalny sposób. Zrazu przodownikiem w snuciu tego nastroju lirycznego jest Trystan. Intonuje melodję wznoszącą się terasami tercji:



Izolda pochwytuje jego słowa, nadaje im jednak odmienny, bardziej kobiecy zarys melodyjny, a potem analogicznymi interwałami przebiega jej głos ku temu samemu tonowi, do jakiego wznosił się śpiew Trystana. Fraza jej zaczyna się w chwili, kiedy Trystan śpiewa ostatnią zgłoskę słowa: miłosna.



Potem ona poddaje motyw, powtórzony czterokrotnie w stopniowaniu interwałowym. W muzykę hymnu do nocy wplata się, jakby ostatni melancholijny uśmiech dnia, motyw światła na podkładzie harmonij, rozplywających się

w alteracjach. W tej nowej formie ma teraz motyw ten czarowną poetyczność wyrazu:



W nieprzerwanym — ani na jedno tchnienie — wątku snują się cudowne pomysły melodyjne, zachwycające skompozycji akordów, genialne modulacje, płyną fale uczuć, które w mistycznym zaklęciu geniuszu Wagnera zmieniły się w dźwięczące źródło dionizyjskiego upojenia.

Analiza motywu dalszej części duetu wykazuje z jak niesłychaną konsekwencją rozwijał Wagner wcześniej już użyty materiał muzyczny. Jako logiczne następstwo tematu hymnu do nocy pojawia się następująca melodia: (modulująca z *As-dur* do *A-dur*).



Powtórzenie tej frazy przez Trystana prowadzi do analogicznej modulacji, poczem Izolda intonuje (w tonacji *B-dur*) szczególnie serdeczny, przenikający swoim wyrazem motyw:



Motyw ten ma później znaczne zastosowanie.

Modulacyjna ruchliwość, tak żywa w całej muzyce »Trystana i Izoldy«, doszła w tej partii duetu miłosnego do szczytu. Niemal w każdym takcie istnieje tendencja ku modulacji, niemal każdy motyw kończy się w innej tonacji niż się zaczął. Ta nerwowość w zmianach tonacji jest dla Wagnera w »Trystanie i Izoldzie« świadomie wybranym środkiem wyrazu muzycznego. Wagner zawsze trzymał się zasady »nieopuszczania jakiejś tonacji tak długo, dopóki można w niej powiedzieć to, co się ma do powiedzenia«. Zasada ta jednak nie dała się utrzymać przy tego rodzaju zadaniach wyrazu dramatycznego, jakie miał w »Trystanie«. Jedną z tajemnic czaru muzycznego miłosnej tragedii Wagnera stanowi ta właśnie kalejdoskopowa zmienność tonacji.

W tem miejscu znalazł się Wagner w kompozycji duetu u kręsu tego, co narażało już na pęknięcie mocno naciągniętą strunę estetyki dramatyczno-muzycznej. Duet liczył już 32 stron wyciągu fortepianowego. Na scenie mrok i bezruch. Wagner, śmiało wyzywający teatr nowoczesny do podejmowania różnych problemów, czuł, że musi wprowadzić jakiś motyw urozmaicenia. Leżało to w jego interesie artystycznym, ażeby dać słuchaczowi wytchnienie po napięciu, w jakim utrzymywał go tak długo i zaostrić jego wrażliwość na to, co jeszcze miało nastąpić. Ale zanim jeszcze kazał czuwającej zdala Brangienie śpiewać jej pieśń strażniczą, spotęgował śpiew kochanków do niebywałego przedtem w duecie stopnia wyrazu w niezmiernie wyrafinowany muzycznie sposób. Połączył głosy ich w harmonijny dwuśpiew w równoległych prze-ważnie interwałach konsonansowych i sciszył go do ledwie

dosłyszalnego piana na tle najdelikatniejszego akompanjamentu orkiestry:



Nie - wie - der - er - wa - - - chens wahn - los



hold be - wuß - ter Wunsch.

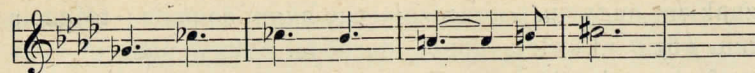
W istocie efekt tego miejsca jest nieporównany. Wiedział o tem tak genialny praktyk teatralny, jak Wagner. Epizodem tym chciał niezawodnie zrobić także niespodziankę pani Wesendonk, cały ten bowiem fragment wyjął z pieśni »Sny«, z wokalnego zakończenia jej do pełnych znaczenia dla nich dwojga słów pięknej poetki:

»sanft an deiner Brust verglühn
und dann sinken in die Gruft«.

Długo ciągnące się nuty pieśni Brangienny zlewają się z dźwiękami wibrującej najpyszniejszymi barwami orkiestry w zachwycającą całość lirycznego nastroju i poezji muzycznej. Intermezzo to nie jest jakąś improwizacją, ale motywami swemi łączy się organicznie z poprzednimi scenami. Po pieśni Brangienny nie trwa już duet długo. W powolnem tempie śpiewają kochankowie melodję miłosnej śmierci, skonstruowanej z progresyj wyrazistego motywu o modulacyjnych właściwościach.



Już śmierć nas skry - wa skrzy - dłem swem.



wie - cznym nas ob - - da - - rza snem

Cała ta 24-taktowa fraza przedstawia się jako idealnie jednolita melodia z symetrycznie rozłożonymi odcinkami prozodycznymi (4+4+2+2+2+2+4+4) i świetnie przeprowadzonymi wzniesieniami wyrazu. Pod względem harmonicznym zakresła ona wielki luk modulacyjny. Początek jej opiera się na tonice tonacji *As-dur*, koniec prowadzi do niej logicznie przez dominantę (z septymą) tej tonacji. W trzecim takcie pojawia się harmonja *Ces-dur*, w czwartym *B-dur*, w piątym *Ces-dur*, w szóstym dominantą tej tonacji, poczem w siódmym następuje zwodnicza kadencja do *D-dur*, które po przejściowym *h-moll* ustępuje w ósmym takcie miejsca tonacji *Cis-dur*; w dziewiątym wraca *D-dur*, na jedenasty i dwunasty takt przypada *F-dur*, w 13 i 14 pojawia się *As-dur*, a potem kojarzą się harmonje *Ces-dur*, *as-moll* (kwint-sekstowy akord ukrytej harmonji *es-moll*), zmniejszony akord septymowy *c-es-ges-a* prowadzi do dominanty w *G-dur*, tonika tej tonacji łączy się bezpośrednio z dominantą *Es-dur*, która sprowadza akord *As-dur*, jako subdominantę *Es-dur*, potem harmonje *Fes-dur* i *Ces-dur* wciskają się jeszcze przed końcową dominantą *As-dur*. Nawet laik może mieć z tego przedstawienia pojęcie o bogactwie inwencji modulacyjnej Wagnera, zwłaszcza jeżeli dodamy, że wszystkie te konjunktury harmonij kryją w sobie jakąś wyższą konieczność ewolucji myśli i wyrazu emocjonalnego.

Po rekapitulacji kilku poprzednich motywów, należących jeszcze do sfery »rozkosznego upojenia, wznosi się potęgą uczucia do takiej wyżyny, że zdaje się, jakby miała się przerwać zasłona, okrywająca tajemnicę świata«, pisał o zakończeniu duetu miłosnego Henryk Porgès w pracy o dziele Wagnera. W finale tym, zaczętem pod

znakiem motywu, poprzedzającego hymn do nocy (»tęsknotą tam gdzie w świętą noc«), dochodzi motyw śmierci miłosnej do najwyższego nateżenia pod względem idealnym i akustycznym. Został on wzbogacony ozdobnym gruppettem, pojawiającem się zrazu co czwarty takt, później dwaście razy z rzędu. Gruppetto to, wywołujące takie wrażenie, jakby porywało cząstki dusz kochanków i unosiło je w zaświaty, wprowadził Wagner nie z prostego przypadku muzycznego, zaraz kiedy mu się ten pomysł nawinął, ale w sposób niezmiernie krytyczny zastosował je w specjalnych miejscach poezji. Pierwszy i drugi raz brzmi ono tylko w orkiestrze przy słowach Trystana: »sanftes Sehnen«, »süss Verlangen«, potem przechodzi także do wokalne frazy Izoldy przy słowach »hehr Vergehen« i wreszcie Trystana »hold Umnachten«. Nie kojarzy się natomiast ze słowami »Trennungs-klage, Wähnen, ohne Bangen, ohne Meiden«. Później w częstotliwym użyciu jest ono silnie emocjonalnym czynnikiem w przędziwie orkiestry. W pierwszej swojej formie brzmi motyw ten w następujący sposób:

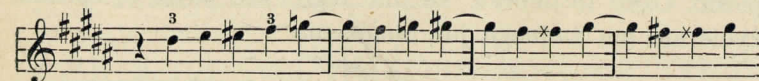


Na sam szczyt finału prowadzi jeden motyw, który po trzykrotnem powtórzeniu zostaje podzielony, tak że ostateczne stopniowanie zbudowane jest z części materiału tego motywu, zmodyfikowanego rytmicznie:



Stopniowanie to zapiera dech w piersiach słuchacza. Jest w nim jakaś kosmiczna potęga stawania się, której nie zdoła się oprzeć, której nie nie przeszkodzi w wy-

pełnieniu się aż do ostatka. Fale dźwięków orkiestry porrywają z sobą śpiew kochanków i niosą go na sobie ku zenitowi bytu, ku miłosnemu stopieniu się dusz i śmierci w ekstazie szczęścia:



Höch - - - - - ste



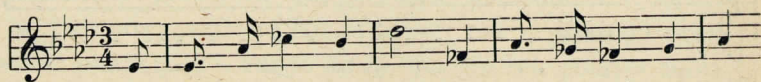
Lie - - - - - bes - - - lust!

Równocześnie z ostatnią nutą duetu następuje katastrofa. Zwiastuje ją przeraźliwy okrzyk Brangieny. Po czterech taktach wpada Gorwenal. W orkiestrze pojawiają się motywy tej nocy; naprzód przemyka motyw polowania, potem po namiętnych pasażach rozbrzmiewa temat śmierci miłosnej w pełnej rozpaczliwej metamorfozie. Twarda rzeczywistość życia podeptała najcudowniejsze kwiaty marzenia kochanków. Długa, rozwlekła przemowa Marka tchnie bolesną żalobą serca króla, złamanego zawodem, jakiego doznało wypieszczone szlachetnością uczucie jego ku Izoldzie. Stan jego duszy wyraża przedewszystkiem następujący motyw:



W genialny sposób przygotował Wagner muzycznie odpowiedź Trystana i genialnie nawiązał jej wątek z poprzednimi motywami. Naprzód zacytował dosłownie kilkanaście pierwszych taktów ze wstępu do pierwszego aktu,

potem wprowadził najczulsze motywy z duetu miłosnego, na koniec w ludowo niemal brzmiącą nutę pieśni Trystana do Izoldy o kraju śmierci wplótł reminiscencję z hymnu do nocy miłości. Spokojna rezygnacja brzmi w tej pieśni. Czuć to dobrze, że dla tego, kto pieśń tę śpiewa, życie nie ma żadnego już znaczenia:



Ten kraj, gdzie wieść cię mam, nie świe - ci słoń - ce tam.

Przejmujący beznadziejnością nastroju wstęp do trzeciego aktu jest rozwinięciem pomysłów motywicznych Wagnera, zawartych w pieśni jego p. t.: »Im Treibhaus« (W cieplarni) do słów pani Wesendonk. Wyraz ich pogłębił się tu jeszcze przez nadanie im rytmu parzystego. Łkająca melodia tego tematu zdaje się wypływać z serca Gorwenala, który wypatruje oczy za cudowną lekarką dla swojego pana:



Najbardziej charakterystyczną rzeczą w tem preludjum jest szereg równoległych, nadmiernych i zmniejszonych, kwart pierwszych i drugich skrzypiec na końcu utworu:



W pewnem podobieństwie do monodycznej pieśni żeglarza z pierwszego aktu umieścił Wagner na początku aktu trzeciego, po rozchyleniu zasłon, monodyczną także melodię fujarki pastuszej (gra ją rózek angielski na sce-

nie). Snuje ona w dalszym ciągu przedziwo rozpaczliwie smutnego nastroju, zaznaczonego w preludjum:



Jak przy boku Izoldy Brangiena, tak obok Trystana jest Gorwenal wyrazem miłości, jaką u ludzi cieszy się bohater. Dusza Gorwenala budzi się, kiedy Trystan otworzył oczy i przemówił pierwsze słowa. Z rytmów radości wiernego sługi, którą w jego imieniu gorącym potokiem dźwięków wylewa orkiestra, wykrystalizowuje się niezmiernie jedyny motyw:



Ogromne ciepło prostego serca ludzkiego drga w śpiewach Gorwenala. Sam Wagner nie mógł się oprzeć wrażeniu, jakie, z wyjątkiem pół-martwego Trystana, robi na wszystkich Gorwenal, pragnący życia i zdrowia swojego pana. Z Lucerny pisał Wagner do pani Wesendonk: »właśnie lzy mi płyną przy komponowaniu miejsca: darin von Tod und Wunden du selig sollst gesunden!« Istotnie epizod ten wyciskał lzy z oczu tych nawet ludzi, którzy na całe dzieło Wagnera patrzyli krytycznie lub z niedowierzaniem.

Niemal równy rozmiar z duetem miłosnym z drugiego aktu ma w trzecim akcie monolog Trystana. Krótkie interpolacje Gorwenala nie zmieniają monologowego charakteru tego aktu aż do ostatnich dwóch scen, powrotu Izoldy i Marka.

Niepodobieństwem jest określenie istoty muzyki w tym

akcie za pomocą porównań, przenośni, a nawet wyczerpująca analiza techniczna nie zbliża czytelnika do jej ducha, nie daje odczuć żaru jej wyrazu. Jedynym środkiem dla orientacji w niej jest wsłuchanie się w nią i wczucie.

Z równem mistrzostwem i krytycyzmem w wyborze środków motywiczych jak w akcie drugim tworzył Wagner każdą frazę tego gigantycznego monologu tragicznego. Oszalamiająco bogata inwencja melodjotwórcza Wagnera promieniuje tu pomysłami o niebosiężnej strzełistości, jak n. p.: ten, wybuchający z orkiestry w chwili, kiedy Trystan przeklina napój miłosny:



Chcąc wskazać na cenne klejnoty i oryginalne zdobycze harmonji Wagnera w tym akcie musiałoby się cytować każdy niemal takt i poddawać go analizie.

Pod względem techniki kontrapunktycznej dochodził Wagner w pewnych epizodach do zawrotnych wprost efektów wirtuozostwa składni muzycznej. Cele wyrazu dramatycznego podsuwały mu pomysły kojarzenia w różnych kombinacjach rytmicznych po dwa i po trzy motywy w kontrapunkcie podwójnym. Następujące miejsce jest przykładem takiego zespolenia trzech motywów. W melodyjnym głosie przychodzi tu fragment pieśni fujarki pastuszej, w wyższym środkowym motywie z opowiadania Izoldy w pierwszym akcie, w niższym motywie dnia:



Objektywizując się wobec własnych pomysłów, dochodził Wagner do uczucia podziwu dla powstającego dzieła i obawy o los słuchacza. »Ten Trystan to będzie coś strasznego! Ten ostatni akt!!! Boję się, że opera będzie zabroniona — o ile przez złe przedstawienie całość nie ulegnie sparodjowaniu — jedynie przeciętne przedstawienia mogą mnie uratować! Całkiem dobre będą musiały przyprowadzić ludzi o szaleństwo — nie mogę sobie inaczej tego wyobrazić. — Aż do tego musiałem doprowadzić!! O biada!« Kiedy doszedł w kompozycji trzeciego aktu do połowy, nie mógł powstrzymać się od podzielenia się z przyjaciółką uczuciem jakiejś boskiej dumy, która rozpierała mu piersi na widok postępującej pracy. Ale równocześnie uświadamia sobie wtedy, dlaczego kompozycja kosztowała go tyle bólu: »tak, teraz widzę dlaczego ta historia robiła mi tyle kłopotu i hipochondrji! Bóg wie, skąd ma się brać to wszystko, skąd ma się naznosić choćby najmniejsze kamienie do budowy! I przy całej rozpaczynie — czy ma to na końcu jeszcze ładnie brzmieć i w taki sposób przypodobać się, ażeby się miało w sercu ból, lecz żeby się nie zauważyło, jaka to przykra historia! Ale wszystko wypadło znakomicie: nie znalazłem żadnych rozwekłości, monotonii, przeciwnie namiętne życie, aż do zuchwalstwa, nawet aż do chimerycznego śmiechu! — Nie, czegoś podobnego nigdy nie zrobiłem!« W tych kilku zdaniach mieści się deklaracja naczelnej przesłanki estetyki muzycznej Wagnera w »Trystanie«. Muzyka jego miała porywać, wzruszać, oszalamiać słuchacza, miała mu targać

na strzępy serce od grozy tragicznej i współczucia, ale musiała brzmieć pięknie, musiała być piękną.

I taką też zostaje ona aż do samego końca dzieła, we wszystkich momentach rozpaczy czy radości, życia czy śmierci.

Silne, wrażenie stwarza jurność radosnej melodji fujarki pastuszej, zwiastującej przybycie Izoldy:



Chwilę przedtem roil o przyjeździe jej Trystan; gorączkowa wyobraźnia jego tworzyła obrazy, zachwycające duszę rannego:

»Jakże miło, pięknie, błogo
płynie ku mnie morską drogą;
po wonnych kwiatów wonnej fali
lekko mknie jej okręt w dali«...

Muzyka ma w ustępie tym wyraz zupełnie niezmiernie. Ale pastuch gra melodię rzeczywistości, tak, jak tylko w świat umieją patrzeć jego oczy.

Ciekawy komentarz Wagnera w związku z tym epizodem znajdujemy w liście do pani Wesendonk (Lucerna, 1 lipca 1859): »kiedy niedawno temu wypracowywałem wesołą pieśń pastucha przy przybiciu okrętu Izoldy, wpadł mi nagle zwrot melodyjny, jeszcze bardziej radosny, prawie bohatersko wesoły, a przytem w zupełności ludowy. Prawie chciałem już wszystko zmienić, kiedy nakoniec poznałem, że melodia ta nie należy do pastucha Trystana, ale wyłącznie do jednego Zygfyda. Natychmiast przejrzałem końcowe wiersze Zygfyda i Brunhildy i przekonałem się, że moja melodia do nich należy. Będzie się to wydawało

niezmiernie śmiało i radośnie. Tak więc nagle znalazłem się w Zygfydzie. Czyż nie mam jeszcze wierzyć w moje życie, w moje przetrwanie?!

Muzyczne przeprowadzenie śmierci Trystana i lamentu Izoldy, wstrząsa i rozdziera serce. Chwilę ostatniego spotkania się kochanków poprzedza kilkakrotna fanfara motywu radosnej nadziei z drugiego aktu. Kiedy padli sobie w objęcia, wykwitają z orkiestry motywy pragnienia miłości i śmierci. Głębia wyrazu muzycznego zasłania teraz zupełnie kulisy teatralne. Skarga Izoldy nad trupem kochanka wchłonęła w siebie ból wszystkich serc kobiecych, jakie wołały o tę jedną jeszcze godzinę życia dla swoich umiłowanych... W śpiewie jej, przejmującym do szpiku bezbrzeżnym żalem, łączą się różne motywy poprzednie w cudowną wstęgę melodji. Jak tyle razy wcześniej tak i w tem miejscu wprowadził Wagner znane zwroty w sposób świadczący o genialnem wnikięciu w tajemnice psychologii. »Godzinę jedną, godzinę tylko, żyj dla mnie, żyj!« — śpiewa Izolda. Pragnęła zgonu wspólny z ukochanym, całą siłą wyobraźni pieściła się już na kolanach anioła śmierci, ale kiedy teraz spojrzała w zagasłe źrenice Trystana, zdjął ją jakiś lęk przed tą śmiercią, na godzinę jedną chciałaby odsunąć myśl o niej i pragnie żyć, z nim razem... Wyraz muzyczny tego uczucia przybiera kształt motywu pragnienia śmierci.

Jeżeli pomimo całego beznadziejnego tragizmu akcji dramatu nie zapanowuje na końcu dzieła nastrój skrajnej rozpacz, to dzieje się to dlatego, że samo zakończenie »Trystana i Izoldy« promienieje najwyższem pięknem muzycznym miłosnej śmierci Izoldy. Finał ten stanowi zjawisko analogiczne do »czaru ognia« i pożegnania Wotana w »Walkirji«, jako rodzaj muzyczny i wykładnik siły natchnienia i wirtuozostwa instrumentacji Wagnera. Przewyższa jednak tamten fragment niepomniernie przez to, że jest jakby brzmieniem ogniwem, łączącym myśl na-

szą z zaświatem, że otwiera przed duchem ludzkim wejście do tej górnej sfery, gdzie — mówiąc słowami ostatniego wiersza »Raju« Dantego — jest już tylko sama:

»Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy«.

Pięknie określił Lichtenberger śmierć miłosną Izoldy jako »istotne zakończenie filozoficzne całego dramatu. Mówi nam ono o nadnaturalnej piękności zupełnego wyrzeczenia się, o niewypowiedzianym spokoju duszy, która wyzwoliła się z pragnień i unosi się w pełnej wolności nad ziemską niedolą«...

Ten, w granicach możliwości dokonany rozbiór dzieła Wagnera wykazał, z jaką ścisłością wyciągnął kompozytor wszystkie konsekwencje z wypracowanej dawniej teorii dramatu muzycznego. Wprawdzie po okresie suchego teoretyzowania ciągnęła Wagnera przemożnie, »piękna nieświadomość tworzenia artystycznego«, ale tworzenie to było raczej nieustannem jasnowidzeniem niż nieświadomością. »Quand on agit, on ne s'explique pas«, pisał Wagner do Liszta, tymczasem »Trystan i Izolda« przedstawia genialny przykład dzieła artystycznego, w którym najdrobniejszy czynnik jest usprawiedliwiony i ustosunkowany do całości i do stylu dzieła. Później ujął Wagner istotę muzyki dramatycznej, objawionej w »Trystanie« w następującą formułę w rozprawie: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«: »nowa forma muzyki dramatycznej, ażeby znowu jako muzyka stanowić mogła dzieło artystyczne, musi wykazywać jednolitość symfoniczną, a osiąga to, jeżeli rozciąga się w najsilniejszym z nim związku nad całym dramatem, nie tylko nad pojedynczemi przypadkowo wysuniętymi jego częściami. Jednolitość ta przejawia się wtedy w tkaninie tematów zasadniczych, oplatającej całe dzieło; tematy te przeciwstawiają się sobie, uzupełniają, kształtują na nowo, rozdzielają i wiążą, jak w symfonji«...



F. LEEKE: ŚMIERĆ MIŁOSNA IZOLDY.

Pod jednym względem posunął się Wagner daleko poza wytknięte teorią granice. Dzieło jego zamiast być »ein praktikables Opus«, stało się najtrudniej dla wykonawców dostępnym dramatem muzycznym. Po rozlicznych doświadczeniach z »Trystanem« przekonał się Wagner, że z »dziełem tem został zrobiony zbyt potężny, prawie rozpaczliwy odskok w sferę nowości, którą dopiero należało zdobywać«. Dla śpiewaków z r. 1860 przedstawiał »Trystan« trudny do rozwiązania problem muzyczny i pamięciowy, a nie przestał być po dziś dzień wyniszczającą próbą wytrzymałości fizycznej, głosowej i nerwowej dla śpiewaków, członków orkiestry i kapelmistrza. Pod koniec życia powiedział Wagner do H. v. Wolzogen, że »Trystan« był »ekstrawagancją, która raz musiała zostać spełniona, ale z którą nie wolno igrać«. Ekstaza, w jakiej Wagner komponował »Trystana«, chęć najżarliwszego wyrażenia uczuć miłosnych, jakie przepełniały mu serce, odwracała jego uwagę od kwestji realizacji przelewanych na papier pomysłów. W pośmiertnem wspomnieniu o pierwszym wykonawcy partji Trystana, Schnorze von Carolsfeld, pisał kompozytor: »początkowe pełne uszanowania zdziwienie dla niesłychanego dzieła mojego przyjaciela potęgowało się we mnie w czasie przedstawień »Trystana« aż do prawdziwego przerażenia. Wydawało mi się наконец przestępstwem, ażeby czyn ten miał być zaliczony do szeregu oper naszego repertuaru jako mająca się powtarzać kreacja i w czasie czwartego przedstawienia uczulem konieczność powiedzenia mojemu otoczeniu, że powinno to być ostatnie przedstawienie »Trystana« i że na dalsze nie pozwolę«.

Dzieło, które tak niesłychanie różniło się od wszystkiego, co do czasu jego wykonania stanowiło zdobycze ducha ludzkiego na polu muzyki dramatycznej, musiało wyzywać do protestu w imię wszelakich hasel estetyki. Staczano więc przeciwko »Trystanowi« w prasie europej-

skiej zacięte boje, celem obrony zagrożonych wartości prawdziwej sztuki. Jeszcze w r. 1886, po premierze wiedeńskiej pisał Edward Hanslick, że libretto »Trystana« est »mordercem dla rozsądku i języka belkotaniem i jakaniną, a monologi i dialogi, bombastyczne, wyśrubowane i pozbawione naturalnego uczucia nie mają prawa do tytułu dzieła sztuki«; o muzyce zaś, której niektóre części przypominały mu opery Reissigera (1798—1859) lub Lindpaintnera (1791—1856), konkludował, że jest w niej »wiele iluzoryczności«. Zupełnie zrozumiałą było rzeczą, że Hanslick występował energicznie przeciwko nieśpiewności partij wokalnych w »Trystanie«, gdyż nikt na świecie nie zdoła wykazać, ażeby one odpowiadały warunkom racjonalnej sztuki śpiewu i fizjologii śpiewania. Ale nawet najbardziej oczywiste zdobycze wagnerowskiego kunsztu instrumentowania, obracał Hanslick przeciwko twórcom, wietrząc w nich niebezpieczeństwo dla muzyki.

Wyczerpująca i trzeźwa krytyka »Trystana i Izoldy« pod względem dramatycznym, jaką ogłosił Heinrich Bulthaupt w »Dramaturgie der Oper« (1887 r., II t., str. 153 i n.) doprowadziła go do następującego twierdzenia: »dzieło to nie będzie nigdy i nie powinno być przykładem dramatycznym, ale przez pełnię swoich muzycznych i psychologicznych objawień, przez olbrzymią wielkość kilku scen dramatycznych zjedna podziw dla siebie i dla swojego twórcy, który nie troszcząc się o świat, jego zrozumienie, pochwałę i nagane, wznosił ten pomnik swojego świętego zapалу dla celu artystycznego. Nie jest to dzieło doskonałe, nie można go mierzyć wedle reguł szkoły; ale duch, któremu Wagner zaufał, nie zesłał mu już nigdy tak płomiennych spojrzeń z jego boskiego oka, i w serce światów, w tajemnice miłości patrzymy w »Trystanie i Izoldzie« tak bezpośrednio, jak w żadnym z wcześniejszych i późniejszych dzieł Wagnera«.

Najprawdziwszą jednak miarą wartości genialnej tra-

gedji Wagnera jest żywy ciągle dla niej kult w świecie i w tysiącnych dziełach wyrażający się wpływ jej na twórczość muzyczną po Wagnerze. Styl trystanowski przeniknął do najodleglejszych zakątków Europy, wytworzył modę i manierę wyrazu muzycznego, środków harmoniczych i orkiestralnych. Nie wspominając o słabszych umysłach twórczych w epoce po-wagnerowskiej, które, mało mając do powiedzenia od siebie, powtarzały wprost myśli Wagnera, za dobitny wyraz przemocy kulturalnej twórcy »Trystana« można uważać dramat i muzykę Ryszarda Straussa w dziele p. t.: »Guntram«, (wykonanem poraz pierwszy w r. 1894), którego idea zasadnicza i charakter ekspresji muzycznej wystarczająco przejawia się w następującym fragmencie:



Pierwotny plan Wagnera wykonania »Trystana« na scenie teatru dworskiego w Karlsruhe nie doszedł do urzeczywistnienia. Kilka lat musiał Wagner jeszcze czekać na premierę swojego dzieła, tymczasem pełzły na niczem

usiłowania wprowadzenia go do opery paryskiej i do tamtejszego »teatru włoskiego« (w roku 1860), jak później do opery wiedeńskiej, gdzie po sześćdziesięciu próbach w końcu r. 1862 i na początku 1863 postanowiono odłożyć wykonanie »Trystana« do lepszych czasów. Śpiewacy opery wiedeńskiej nie mogli opanować partyj swoich pod względem muzycznym lub pamięciowym; zabierając się do studjowania drugiego aktu zapominali zupełnie pierwszego, powtarzając pierwszy, zapominali drugi. I tak powtarzało się ku rozpaczowi Wagnera w kółko. Pięć lat jeszcze po skończeniu »Trystana« trwało koczownicze życie Wagnera, pełne silnych wrażeń i wstrząśnień, triumfów i druzgocących zawodów.

We wrześniu 1859 r. wyjechał Wagner do Paryża. Miał zamiar osiedlić się tam już na stałe. Wynajął wygodny domek przy rue Newton i urządził go wedle swojego upodobania. Lubił szczególnie czerwone obicia ścian. Pierwszym czynem artystycznym było zorganizowanie w zimie 1860 trzech koncertów z wyjątkami z dzieł Wagnera, pod jego kierownictwem. Przedsięwzięcie to skończyło się deficytem, pokrytym przy pomocy niedawno podjętych honorarjów autorskich za dwie części »Pierścienia Nibelunga« i nowych długów, zaciąganych na wszystkie strony. Miary tych przykrości dopełniła polemika z Hektorem Berliozem na łamach pisma »Journal des Débats«. Pewną ulgę przynosił Wagnerowi entuzjazm kilku dawnych przyjaciół i znajomych i grona nowych wielbicieli, pośród których był hrabia Tolstoj (Wagner nie wymienił jego imienia) i znakomity poeta Charles Baudelaire. Jego poglądy na muzykę »poruszające się ze świadomością siebie śmiałością w sferze najdziwaczniejszej fantastyczności, dały mi natychmiast możność poznania w nim człowieka przynajmniej o bardzo niezwykłym umyśle, który z zacieklą energią rozwijał wrażenia, jakie wyniósł z mojej sztuki, aż do ich najdalszych konsekwencji« — pisze

Wagner o Baudelaire w »Mein Leben«. Silniejsze także wrażenie wywołało na Wagnerze poznanie młodego wtedy kompozytora francuskiego Camille Saint-Saënsa (1835 — 1921). »Biegłość i talent Saint-Saënsa sprawiły mnie w prawdziwe zdumienie; z zupełnie niedościgłą pewnością i szybkością w ogarnianiu najbardziej skomplikowanych partytur orkiestralnych, łączył ten młody człowiek także nie mniej zadziwiającą pamięć, nie tylko grał z pamięci moje partytury — pośród niemi i Trystana — ale także podawał istotne lub mniej ważne szczegóły z taką dokładnością, że zdawało się jakby miał ciągle partyturę przed oczami«... (Mein Leben). Z wdzięcznością wspominał Wagner dowody życzliwości, jakich doznał w Paryżu ze strony pani Marji Muchanow-Kalergis, żony prezesa teatrów warszawskich, pamiętnej także protektorki Moniuszki. (Pani Kalergis ofiarowała Wagnerowi 10.000 franków).

Dzięki poparciu księżnej Pauliny Metternich-Sandor, żony ambasadora austriackiego w Paryżu i marszałka Magnan'a, polecił Napoleon III wystawić »Tannhäusera« w wielkiej operze. Wszystkie poprzednie starania Wagnera rozbijały się o znaną niechęć Francuzów do wprowadzania do repertuaru dzieł obcych i takich, których powodzenie nie zostało jeszcze historycznie stwierdzone i może być tylko przejściowe. Jak patrzano na Wagnera w kompetentnych kołach — o tem świadczy następujące zdanie najwyższego podkomorzego Napoleona, hrabiego Bacciochi, wypowiedziane do Wagnera nie bez odpowiedniego akcentu ironji: »du reste, monsieur, on sait à présent que vous avez énormément de génie; l'empereur a donné l'ordre de représenter votre opéra«. Wreszcie pojawił się »Tannhäuser« w nowej redakcji uwertury i pierwszej sceny w grocie Wenus dnia 13 marca 1861 r. na scenie opery paryskiej. Wagner zorientował się już wcześniej w bardzo niekorzystnej dla dzieła swojej sytuacji moralnej i pra-

gnął nie dopuścić do premiery. Ale było już zapóźno. Intendantura teatru nie chciała się zgodzić na to ze względu na ogromne koszty, jakie już wyłożono na dekoracje i kostjumy. Publiczność paryska podzieliła się na dwa obozy, zwalczające się na pierwszym przedstawieniu z właściwym rasie francuskiej temperamentem. Cesarz zachęcał zwolenników dzieła Wagnera do oklasków, ale przeciwnicy nie pominęli żadnej sposobności do wyśmiewania ustępów, które im szczególnie nie opowiadały. Skończyło się na szeregu demonstracyj za i przeciw, tak, że nie było mowy o nastroju, potrzebnym do odniesienia należytych wrażeń. Po premierze zaczęła się mocno szowinizmem antyniemieckim zabarwiona kampanja przeciwko Wagnerowi w prasie. Kompozytor i jego żona, która mieszkała przy nim w Paryżu, byli osobiście narażeni na niesmaczne wybryki bulwarowego dowcipu w czasie przedstawień. Śpiewakom uniemożliwiała publiczność drwinami i hałasem spełnienie ich zadania. Kiedy krytyka fachowa zaczęła głosić takie sądy jak te, że Tannhäuser jest: »la chose la plus idiote qu' on ait jamais entendue« i »il fallait presque n' être pas Français pour ne pas rire«, okazała się konieczność zdjęcia »Tannhäusera« z afisza.

Pewnem zadośćuczynieniem za te wszystkie upokorzenia było dla Wagnera jedynie zachowanie się kilku artystów opery, świadczące o uznaniu dla jego dzieła i artykuł znakomitego krytyka Juljusza Janina w »Journal des Débats«, w którym autor wystąpił w obronie »Tannhäusera« i przeciwko zorganizowanym opozycjonistom Wagnera. W niedługi czas później ogłosił także Baudelaire broszurę o całym tem zdarzeniu; Glasenapp uważa ją za jeden z najgenialniejszych przyczynków francuskiej literatury wagnerowskiej. Pod względem materialnym odpowiadał wynik tych trzech przedstawień sukcesowi artystycznemu, był więc równie fatalny dla Wagnera. Niemniej jednak rozgłos całego »skandalu« z »Tannhäuserem« przy-

czynił się w znacznym stopniu do popularności nazwiska Wagnera w Europie, a to także coś znaczyło.

Po fiasku paryskim wyjechał Wagner do Karlsruhe, gdzie Hans v. Bülow nastroił życzliwie wielkiego księcia badenckiego dla projektu Wagnera wystawienia w operze tamtejszej »Trystana«. Kiedy i to nie doszło do skutku, wybrał się Wagner do Wiednia. Tu miał przyjemność usłyszeć po raz pierwszy w życiu swojego »Lohengrina«. Entuzjazm publiczności i owacje wynagrodziły mu niedawne rozczarowania.

Niedługo pozostawał Wagner tym razem w Wiedniu. Wrócił jeszcze do Paryża, gdzie nie miał już własnego domu i zamieszkał w skromnym hotelu Voltaire. w małym pokoiku na trzecim piętrze z widokiem na Sekwanę i Tuillerie pisał w zimowych miesiącach r. 1862 libretto najbardziej niemieckiej swojej opery »Śpiewacy norymbercy«. Zdołał się w cudowny sposób odizolować od całego świata i zapatrzoną w wizję swojego nowego dzieła, nie pamiętał w czasie pisania poezji o troskach, które z każdym dniem spadały na jego głowę, a idąc przez ruchliwe ulice miewał inspiracje najuroczystszych części opery. W trzydziestu dniach ukończył libretto jedynej swojej komedji muzycznej.

I znowu zaczęła się wędrówka z miejsca na miejsce, bez możności osiedlenia się w wygodnych warunkach. Krótki czas przebywał Wagner w Biebrich nad Renem niedaleko Moguncji. Potem znów kołatał do dworu badenckiego w Karlsruhe. Czytał tam inteligentnemu i artystycznie usposobionemu księciu poezję »Śpiewaków norymberskich« i liczył na to, że książę zaopiekuje się losem jego w godny koronowanej głowy sposób, ale się przeliczył. Wprawdzie dla lektury Wagnera wybrano symbolicznie salon, gdzie wisiał obraz Pechta, przedstawiający młodego Goethe'go, czytającego przodkowi księcia wyjątki z »Fausta«, ale skończyło się tylko na komplementach i zapew-

nieniach wysokiej życzliwości. Wagner, zdany na coraz niepewniejsze dochody i pożyczki, widział jedyny ratunek dla siebie w pomocy jakiegoś króla lub udzielnego księcia. W przedmowie do poezji »Pierścienia Nibelunga«, którą teraz wydał, zaznaczał na końcu, że urzeczywistnienie jego planów artystycznych może w takim tylko razie nastąpić, jeżeli naród niemiecki przyjdzie mu z potrzebną do tego pomocą. Ale »małostkowość Niemców w takich sprawach« nie napelnia go nadzieją spełnienia tego projektu. Pozostaje tylko jakiś król. »Książę ten założy więc instytucję, która odda mu nieobliczalny wpływ na niemiecki smak artystyczny, na rozwój niemieckiego geniuszu artystycznego, na wykształcenie prawdziwego, a nie pozornego ducha narodowego i zjedna nieśmiertelną sławę dla jego imienia«. Widać z tego, że Wagner umiał schlebiać, kiedy miał swój i swojej sztuki interes na względzie. Ale nie odrazu jeszcze miał znaleźć się ten książę, zaklęty na końcu tej przedmowy. Dwa lata musiał rewolucjonista drezdeński pokutować za winy swoje z r. 1848—49 przeciw pomazańcom bożym, zanim los zesłał mu króla, który przewyższył wszystkie marzenia Wagnera. — Widocznie otrząsnął z siebie Wagner zupełnie dawne wywrotowe poglądy, kiedy nie czuł upokorzenia w próbie naciągnięcia księcia Nassau, na coby się tylko dało. Uważał za wskazane przedstawić się mu, ale jeszcze w »Mein Leben« wspomniał, że z rozmowy z nim nie wiele chciało wyniknąć. Bo naturalnie miał tu do czynienia »z bardzo ograniczonym człowiekiem, który miał upodobanie we włoskiej operze«...

Znaczną część roku 1863 przepędził Wagner w Wiedniu i w podróżach koncertowych, które zawiodły go do Pragi, Petersburga, Moskwy i Budapesztu. Raz jeszcze zawinął do cichego portu w Zurychu. Chciał przez kilka dni wypocząć w domu Wesendonków, ale nie widząc, ażeby szczere przedstawienie jego położenia wywołało

w gospodarzach chęć przyjęcia mu z pomocą, opuścił rychło ich dom. Położenie finansowe Wagnera stawało się nieznosne. W ciągłej zmianie miejsca pobytu, żyjąc bez najmniejszej ekonomji pogrążał się w długi lichwiarskie. Równocześnie jednak zapanowała nad Wagnerem namiętność używania. Z lekkomyślnością bankruta, spadającego w przepaść, urządził Wagner w pałacyku na przedmieściu wiedeńskim w Penzing wspaniałe libacje, silnie dysharmonizujące z jego pesymizmem. Naciągał na różne sumy, z nieporównaną wprawą, każdego niemal kogo poznał. Nie czuł się tem zawstydzony, przeciwnie uważał, że stając się czyjś dłużnikiem, robi mu temsamem historyczny zaszczyt. Nakoniec w marcu 1864 r. stała się sytuacja finansowa Wagnera tak katastrofalną, że pozostawało jedynie więzienie za długi lub ucieczka. Kilku przyjaciół wiedeńskich Wagnera biegło na wszystkie strony, ażeby znaleźć jakiego protektora lub i protektorkę, celem wydobycia marnych kilkudziesięciu tysięcy talarów na umorzenie długów kompozytora. Zdołali jednak zebrać tyle tylko ażeby Wagner mógł pokryjomi uciec z Wiednia do Szwajcarii. Zajechał do domu doktora Wille w Mariafeld. Czepiając się każdego pomysłu, któryby mógł polepszyć jego położenie, zamierzał Wagner postarać się o oficjalny rozwód z żoną, ażeby... bogato się ożenić. W tem miejscu życie Wagnera zaczęło przechodzić swoje tragi-komiczne przesilenie. Z lekka wyproszony za próg domu przez dra Wille, który czuł pewne skrepowanie wobec genialnego ale nieproszonego gościa, odrzuciwszy ze świętym oburzeniem zasilek miesięczny ze strony Wesendonków na utrzymanie w Mariafeld (100 franków miesięczni!), wyjechał Wagner szukać szczęścia do Stuttgartu. Jechał tam niepewny jutra, zgorzkniały, zmęczony pościgiem losu. Jediną ostoją był mu tam kapelmistrz Karol Eckert, którego poznał w Wiedniu; Eckert był przedtem dyrygentem opery cesarskiej i okazywał Wa-

gnerowi przyjaźń, nie kryjąc się z gorącym entuzjazmem dla jego dzieł. Nie wiele obiecywał sobie Wagner po Stuttgarcie; chciał tylko przetrwać, tam lub w okolicy, lato i wykończyć przynajmniej pierwszy akt »Śpiewaków norymberskich«, na który czekał niecierpliwie nakładca moguncki Schott. Cokolwiek miało przyjść, musiał Wagner zdecydować się na wyjazd do Stuttgartu, nie miał już bowiem możliwości zrobić innego wyboru. W tej zwrotnej chwili życia nie wiedział, że jeden krok tylko dzielił go jeszcze, nie od ciemnej przepaści, lecz od świetlanego szczytu.

V.

**U szczytu. Przyjaźń królewska. Spełnianie się ideałów.
Monachium. Triebschen. Bayreuth.**

**Śpiewacy norymberscy. Teatr dla przedstawień uroczystych.
1864—1867.**

Los, który reżyserował życie Wagnera, był zaiste bardzo pomysłowy na punkcie silnych, zgola nieprawdopodobnych efektów. W dwa dni po przyjeździe Wagnera do Stuttgartu zameldował się u kompozytora hofrat Pfistermeister, sekretarz młodziutkiego króla bawarskiego Ludwika II, który wstąpił na tron przed kilkoma tygodniami. Jednym z pierwszych czynów króla było wysłanie sekretarza na poszukiwanie za kompozytorem »Lohengrina«. Przez dwa tygodnie jeździł Pfistermeister za Wagnerem, aż go odnalazł. Przywoził mu pismo królewskie, zapraszające go do Monachium, portret młodego, uroczej piękności monarchy i wspaniałe pierścienie. Była to upragniona, ale jakże niespodziewana odpowiedź na wołanie Wagnera o księcia. Przychodził ten król — zaiste jak z bajki.

Pierwsze spotkanie króla-fantasty i potężnego genjusza nastąpiło dnia 4 maja 1864 r. Tego samego wieczoru pisał Wagner do pani Wille: »On (król) jest, niestety, tak piękny i mądry, wielkoduszny i wspaniały, iż boję się, że

życie musi mu przejść jak uludny sen boski na tym nędznym świecie. Kocha mnie z głębokością i żarliwością pierwszej miłości: zna mnie i wie o mnie wszystko i rozumie mnie, jak moja własna dusza. Chce, abym na stałe przy nim pozostał, pracował, wypoczął, wykończył moje dzieła; chce mi dać wszystko, co do tego potrzebuję; mam skończyć »Nibelungów«, a on je tak każe wystawić, jak ja tego zechcę. Mam być nieograniczonym panem swojej woli, nie kapelmistrzem, niczem, jak tylko samym sobą i jego przyjacielem... Moje szczęście tak jest wielkie, że jestem niem zdruzgotany!« Ludwik, będąc jeszcze następcą tronu, uczuł taki podziw dla »Lohengrina«, że z największym zainteresowaniem zaczął śledzić działalność Wagnera, czytywać jego pisma i nie krył się z postanowieniem że natychmiast po objęciu władzy zajmie się Wagnerem. Po poznaniu się z królem wyjechał Wagner do Wiednia, celem uregulowania zobowiązań; nareszcie przyszło mu to łatwo.

Przez lato zamieszkał Wagner nad jeziorem Starnberg, na którego drugim brzegu wznosił się zamek Bergletnia rezydencja Ludwika. Codzienne, często kilkakrotne widzenie się z królem zapełniała lektura dzieł Wagnera, rozmowy, w których Wagner był nauczycielem, król coraz bardziej zaciekawionym i spragnionym wiedzy uczniem. Pomimo szczęścia, jakie spadło na Wagnera z przyjaźnią królewską, kompozytor rychło zaczął odczuwać ujemne strony tej zażyłości; był osamotniony, dom, w którym mieszkał, był dla niego za wielki: »jedyńie jak na najwyższym szczycie górskim mogę się utrzymać dla tego młodego króla«. Zaprasza więc przyjaciół, zdumionych tą zmianą; Piotr Cornelius, Karol Klindworth, przedewszystkiem Hans v. Bülow z żoną dostali zaproszenie odwiedzenia kompozytora. Coraz więcej jednak zaczyna Wagnerowi dokuczać pustka, i brak szczerzego, domowego ciepła. Gdyby oprócz wpatrują-

cych się w niego oczu króla miał obok siebie »wilgotnie błyszczące oczy kobiece«, byłby szczęśliwy.

Jesień tego roku przyniosła już widome skutki opieki królewskiej; »Holender tułacz« ukazał się na scenie opery monachijskiej w świetnym wykonaniu. Znakomity Bülow został powołany do Monachium dla niedalekich już celów sztuki Wagnera. Projektowana przez Wagnera szkoła operowa zaczęła się zawiązywać. Znany architekt Semper (twórca teatru dworskiego w Wiedniu i Dreźnie) wygotował plany nowego, wspaniałego teatru wagnerowskiego w Monachium.

Oprócz spontanicznych wybuchów szczęsnej radości z powodu poznania młodego króla, jakie przepelniają pisane w tych czasach listy Wagnera, dał kompozytor-poeta wyraz swojemu uwielbieniu dla Ludwika w wierszu panegirycznym, który powstał w lecie r. 1864. Nosi on dumny tytuł: »Królewskiemu przyjacielowi«.

»O Królu! mój ty opiekunie miły!
Coś jest spełnieniem wszystkich moich snów,
U kresu dążeń dzisiaj brak mi siły
By godnych ciebie dobrać kilka słów!
Jeszcze ich ludzkie pisma nie stworzyły,
Lecz ja ich szukam wszędy znów i znów,
I najwłaściwszy wyraz znaleźć muszę
Wdzięczności, która przepelnia mi duszę.

Czem dla mnie jesteś, ja jeden pojmuję,
Kiedy porównam, czem bez ciebie-m był,
Dzisiaj nad sobą gwiazd opiekę czuję,
O szczęściu przedtem jam nadarmo śnił...

Tyś wiosną błogą, co mi świat odmienia,
co mnie odmładza, w kwiaty zdobi skroń:
Twój głos wyzwolił mnie od nocy cienia,
gdy już mnie mroźna jej chwytala dłoń«...

Wyjątkowe zupełnie stanowisko Wagnera zaczęło jednak niedługo być solą w oku różnym osobistościom w sto-

licy Bawarii. Dygnitarze dworscy rozsnuwali powoli delikatne nitki intryg, oplątujących Wagnera, który miał nie-mały, a mógł mieć zupełny wpływ na króla. Obawy ich były płonne, sam Wagner bowiem wspomina, że, jeśli kiedy zaczął mówić o sprawach politycznych, król, patrząc w sufit, gwizdał. Ale partja klerykalna nie mogła znieść przyjaźni katolickiego króla z protestanckim genjuszem. Powagi muzyczne Monachium, jak Franciszek Lachner, zni-kały wobec Wagnera; czyż mogły mu to z lekkim ser-cem darować? Nawet w świecie artystycznym, nie po-między bracią muzyczną, ale pośród literatów i malarzy nie miał Wagner przyjaciół. Spokój i osamotnienie w Mo-nachium, gdzie na stałe zamieszkał w pięknym pałacyku, дарowanym mu przez króla, miały się jednak rychło skończyć.

Z końcem lutego 1865 roku rozpoczęła się ostra walka przeciwko Wagnerowi. W intrygi wciągnięte zostały całe hufce arystokracji, biurokracji, plutokracji, mało-mieszczanstwa i dziennikarstwa. Jeden z wydanych prze-ciw Wagnerowi paszkwilów kończył się słowami: »Zresztą chwalilibyśmy dzień, w którym Ryszard Wagner razem ze swymi przyjaciółmi, naprawdę obalony, obróci się ple-cami do naszego dobrego, kochanego miasta Monachium i całej Bawarii«. — Rozsiać ziarna nienawiści między pocz-ciwymi Monachijczykami nie było trudno, a najcięższym zarzutem przeciw Wagnerowi były sumy, wydawane dla niego z kasy królewskiej. Prawda, że w ciągu roku pobrał z niej Wagner blisko 100.000 guldenów, ale suma ta (rosnąc w plotkach do podwójnej wysokości) nie groziła skarbowi państwa bankructwem. Pozycja Wagnera wszakże była tak dalece silna, że nie potrzebował opuszczać wrogo mu usposobionego miasta. Tymczasem wystawiono w operze »Tannhäusera« ze znakomitym śpiewakiem Schnorr von Carolsfeldem jako wykonawcą głównej partji. Jak niegdyś w tenorzyście Tichaczku, zyskał Wagner

w Schnorze upragnionego odtwórcę swoich bohaterów. Nie-długo też (w marcu 1865 r.) rozpoczęto próby »Trystana i Izoldy«. Partje tytułowe mieli śpiewać Schnorr von Carolsfeld i jego żona. Przed samą próbą generalną dał się znany ze swej krewkości Hans v. Bülow, który dzie-łem dyrygował, unieść temperamentowi i nazwał publicz-ność, która zajmowała pierwsze rzędy w parkiecie, nie-parlamentarnem imieniem: »Schweinehund«. Atak przeciwko Wagnerowi ze strony prasy natychmiast się ponowił. Pierwsze właściwe przedstawienie odbyło się w dzień od 10 rano do 3 pop. przed zaproszoną publicz-nością, samymi przyjaciółmi Wagnera i królem; była to — dla innych — próba generalna. W dzień pierwszego do-stępnego dla wszystkich przedstawienia »Trystana« mu-siano odwołać. Ranek dnia 15 maja był jednak i z innego powodu przykrym dla Wagnera. Oto nieznany bliżej an-tagonista Wagnera zdołał wcześniej już nabyć weksle jego, opiewające na znaczną sumę, które przedłożył do natychmiastowego splacenia właśnie w dzień premiery »Trystana«. Chodziło tu naturalnie o wywołanie skan-dalu, jakim byłoby odprowadzenie twórcy, oczekiwanego z zaciekawieniem dzieła, do więzienia za długi. Ci, którzy wszystko to tak złośliwie zainscenizowali, nie przeczuwali, aby Wagner mógł się z tej matni wykreść. Ale bilecik do króla wystarczył; Ludwik II. wyrównał znowu długi Wagnera. Nareszcie dn. 10 czerwca został »Trystan« po raz pierwszy wykonany. Zadowolenie Wagnera było zupełne; w kilka dni jednak później doszła go wstrząsa-jąca wiadomość: Schnorr v. Carolsfeld nagle umarł.

Po pięknie spędzonym lecie, w którym Wagner przez kilka dni był gościem króla na zamku Hohenschwangau, nastąpiła bardzo smutna jesień. Ruch anti-wagnerowski przybrał wielkie rozmiary; między innemi donosił »Bayri-scher Courier«, że Wagner: »płatny muzykus, człowiek z barykad drezdeńskich, który niegdyś na czele bandy

morderców i podpalaczy chciał wysadzić pałac królewski w powietrze prowadzi państwo do upadku, izolując króla od zdrowych rad oddanych mu doradców i przygotowując grunt dla planów Bismarka». — Sam Ludwik II uznał za wskazane skłonić Wagnera do opuszczenia Monachium. Dnia 10 grudnia 1865 r. wyjechał Wagner na nieodwołalne żądanie króla, wyrażone w dwóch listach, pisanych do »drogiego, najgłębiej kochanego przyjaciela«, — którego młody monarcha chciał »być godnym«. Udał się do Vevey w Szwajcarji, skąd miał wynaleść sobie odpowiednie mieszkanie nad jeziorem Genewskim.

W styczniu 1866 r. dowiedział się Wagner o śmierci Minny; telegram pono późno został mu doręczony, tak, że nie mógł na pogrzebie jej być obecnym. Nie bardzo głęboki żal po stracie jej objawił się w liście do doktora Pusinelli, który opiekował się w Dreźnie Minną Wagner: »Przypuszczam, że przyjacielskie uczucia pozwoliły panu oddać zwłokom nieszczęśliwej mojej żony w moim imieniu część taką samą, jakąbym ja jej oddał, gdyby szczęśliwa, przy boku uszczęśliwionego przez siebie małżonka umarła. W tym samym także duchu proszę postarać się o miejsce jej wiecznego odpoczynku«.

Osamotnienie Wagnera nad jeziorem Genewskim było zupełne; dopiero w marcu przyjechała odwiedzić go żona Hansa Bülowa, córka Fr. Liszta i hrabiny d'Agoult, pani Cosima, z pięcioletnią córeczką Danielą. Niedługo już miała pani Bülow porzucić młodego i świetnego artystę, zacnego męża, aby, »słuchając głosu wyższego obowiązku«, pozostać przy Wagnerze. Całkiem oddany Wagnerowi Bülow sam wysłał ją do Szwajcarji, aby w samotni genialnego kompozytora była mu pomocną w prowadzeniu korespondencji i zarządzaniu domem. Glasenapp, opisując ten ważny epizod w życiu Wagnera, nie może powściągnąć się od teatralnej przesady; małżeństwo pani Cosimy z Bülowem... było tragiczną pomyłką losu. (Tak nazywał je

w listach do przyjaciół także sam Wagner). Pani Cosima, jak niegdyś Senta, zrozumiała, że Wagner jest bardzo nieszczęśliwy; poznała go w czasie miłosnego stosunku z panią Matyldą Wesendonk. Teraz spieszyła do Wagnera, »ażeby przygotować wszystko, czego potrzebuje artysta: dom i ognisko«. Przyjaźń jej zaczęła powoli przechodzić w stosunek małżeński, szczególnie, kiedy Wagnerowi udało się wynająć wygodny dom w Tribschen niedaleko Lucerny, w cudownym położeniu nad jeziorem Czterech Kantonów; tam już na stałe zamieszkała przy Wagnerze. Zrażony do Monachium nie myślał Wagner o powrocie. Zadomowił się na dobre w Tribschen, gdzie nareszcie mógł oddać się w zupełnym spokoju pracy twórczej. Ludwik II nie przypuszczał, ażeby Wagner porzucił na stałe stolicę i głęboko się zasmucił, dowiedziawszy się o zamiarze kompozytora pozostania w ustronnem Tribschen na stałe. Nie zmniejszyło się jednak uwielbienie króla dla wielkiego przyjaciela. Ludwik dawał dowody tego w pełnych entuzjazmu listach, jakie pisywał do Wagnera, w zadowalaniu każdej jego potrzeby, każdego żądania, nareszcie w improwizowanych odwiedzinach u kompozytora. Na urodziny jego w r. 1866 wybrał się król potajemnie ze zamku Starnberg; wierzchem dojechał do stacji kolejowej, wsiadł do pierwszego pociągu, przejechał incognito granicę i ku największemu zdziwieniu Wagnera zawitał w jego domu. Dwa dni spędził tam, wywołując zniknięciem z dworu paniczne przeżalenie.

Znalazłszy się pod skrzydłami opieki króla, wrócił Wagner do pracy nad dokończeniem »Pierścienia Nibelunga«. Instrumentował »Zygfyda«, potem zabrał się do »Zmierzchu bogów«. Latem 1865 r. po kilkudniowym pobycie w pustelnicznym domku myśliwskim króla na Hochkopf nad Walchensee w Alpach bawarskich naszkicował plan nowego dramatu muzycznego »Parzival«. Pracę tę przedsięwziął na ciche życzenie króla, który w cza-

sach tych wracał ciągle w rozmowach z Wagnerem do tej postaci i otrzymał już imię bohatera wyrzeczenia się i współczucia: aus Mitleid wissend der reine Thor... W gronie najbliższych Wagnerowi osób nazywano Ludwika — Parsifalem. Kiedy w lat kilka później wybudował sobie Ludwik uroczy pałac rokokowy w Linderhof niedaleko Oberammergau, jedną z głównych przyjemności jego w czasie pobytu tam było przebieranie się za Lohengrina i jeżdżenie w małej łódce, ciągnionej przez łabędzie po sadzawce, znajdującej się w pieczarze skalnej. Anormalny pod wieloma względami król, natchnął Wagnera do napisania szkicu poezji Parsifala. Wykonanie tego planu odłożył Wagner dość przezornie na później. Ale czegoż nie byłby zrobił wtedy dla tego króla, o którym tak oto pisał do pani Wille: »cudowna miłość króla utrzymuje mnie przy życiu; stara się on o mnie jak żaden jeszcze człowiek nie starał się o drugiego. Żyję w nim i chcę dla niego tworzyć moje dzieła«...

W Tribschen jednak nie myślał Wagner na razie ani o »Pierścieniu Nibelunga«, ani o »Parsifalu«, lecz o swojej komedji muzycznej, której tekst napisał w Paryżu w r. 1862, a następnie skomponował kilka ustępów partytury. Byli to »Śpiewacy norymbercy«.

Pierwszy pomysł do tej opery sięga r. 1845. W Marjenbadzie powstał dokładny szkic akcji, który później przez kilka lat przechowywała pani Wesendonk w tece projektów librettowych Wagnera. Ideę do dzieła tego poddała Wagnerowi historia literatury niemieckiej Gervinusa w opisie działalności śpiewaków cechowych w Norymberdze, na których tle występowała sympatyczna postać Hansa Sachsa. Szczególnie zabawiła Wagnera funkcja cenzora szkoły śpiewaków »merkera«, polegająca na znaczeniu błędów śpiewackich za pomocą znaków na tablicy. Odrazu zaczęły się w umyśle Wagnera grupować inne także motywy akcji, które w znacznej mierze przeszły

później do dzieła. Powstawanie i dojrzewanie jego opisał Wagner dość szczegółowo najpierw w »Mitteilung an meine Freunde«, później w »Mein Leben«. (Przedruku pierwszego szkicu marjenbadzkiego »Śpiewaków« z obszernym komentarzem dokonał w roku 1902 w piśmie »Musik« R. Sternfeld). Ale nie tylko historia literatury Gervinusa podnieciła fantazję Wagnera do napisania tej komedji z Hansem Sachsem jako głównym bohaterem, gdyż całkiem niewątpliwie przyczyniła się do tego opera komiczna Lortzinga »Hans Sachs« do libretta Regera, przerobionego z dramatu J. L. Deinhardsteina, która pojawiła się na scenie już w r. 1840. Szereg analogicznych motywów, przycho-dzących zarówno u Deinhardsteina — Regera — Lortzinga jak w operze Wagnera, świadczy wymownie, że Wagner musiał znać tamtą operę. Projekt marjenbadzki, przedstawiający się jako rodzaj gry satyrycznej wobec »Tannhäusera i turnieju śpiewaków na Wartburgu« był typową komedją sytuacyjną i nie wystrzelał bardzo wysoko ponad utwór Lortzinga. Po kilkunastu latach nastąpiło w nim tyle zmian i zostało dokonane tak znaczne przesunięcie stylu od komedji sytuacyjnej do komedji charakterów, że Wagner pisał o stosunku tym do pani Wesendonk w tych słowach: »stary pomysł dawał mi mało, albo raczej nic«. Zrazu pokazywał Wagner Sachsa w oświeceniu chwilami wzbudzającym wątpliwość w wyższą wartość etyczną szewca-poety, którego Goethe nauczył czcić jako »nieśmiertelny typ naiwnej duszy ludu«. Potem wyidealizował Wagner tę postać i zmienił jeden motyw intrygi, którą ma on prowadzić wobec »merkera« z prostego kłamstwa na zręczne niedomówienie całej prawdy o pieśni Waltera. Jest to czysto formalistyczna zmiana wprawdzie, ale przy pomocy jej unikał Wagner zarzutu, że zrobił z Sachsa kłamcę; Sachs mógł być tylko dowcipnie przebiegły, mógł mieć nie wady, ale cnoty dyplomaty...

Tłem akcji »Śpiewaków norymberskich« jest stare,

piękne miasto nad Pegnicą, miasto wielu bogato ozdobionych kościołów gotyckich, kolebka Krafta, Stwosza, Vischera, Wohlgemuta i Dürera. Wagner znalazł je z kilkakrotnych odwiedzin. Po raz pierwszy był tu mając lat 23 (w roku 1835). Zdarzenie jednego wieczora, którego był uczestnikiem, odbiło się silnie echem w operze. W knajpie, dokąd zaciągnął go szwagier, Wolfram, spotkał się z pociesznym majstrem stolarskim, Sauermannem, który oddawna był pośmiewiskiem całego towarzystwa, jakie się tam zbierało, z powodu swojej manji śpiewackiej. Wolfram zainscenizował na prędce *commedia dell'arte*, przedstawiając Sauermannowi Wagnera, jako znakomitego tenora włoskiego Lablache'a. Intryga jego udała się. Sauermann zaśpiewał jeden ze swoich popisowych numerów, co wywołało — jak zawsze — piekielny śmiech zebranych. Potem całe silnie podpite towarzystwo odwiozło wściekłego z gniewu »meistersingera« do domu i natychmiast wróciło do knajpy, ażeby dokończyć libacji. Drzwi zajazdu były już jednak zamknięte. Zaczęto się dobijać do wnętrza. Gwałt rósł z każdą chwilą, rosła także gromada nacierających. »Powstało — pisze Wagner w »Mein Leben« — zamieszanie, które wskutek krzyku i stuku przybrało niedługo demoniczny charakter. Zdawało mi się, że w najbliższym momencie zerwie się całe miasto do powstania i myślałem, że jestem świadkiem jakiejś rewolucji, której powodu żaden człowiek nie mógłby zrozumieć. Nagle rozbiegła się cała ta masa ludzi jakby pod działaniem cudu. Jeden ze stałych bywalców, dobrze obznajomiony ze sposobami walki norymberskiej, uderzył między oczy najgłośniejszego awanturnika, który nieprzytomny, chociaż nie niebezpiecznie ranny, padł na ziemię... Ledwie w minutę po najstraszniejszym wrzasku kilkuset ludzi, mogłem spokojnie iść ze szwagrem przez oświetlone księżycem ulice miasta i ze zdziwieniem dowiedziałem się, że on jest przyzwyczajony do tego każdego wieczora«. Wrażenia tej nocy wpłynęły

na Wagnera na punkcie przedstawienia postaci Beckmesera i w zakończeniu drugiego aktu powszechną bijatyką.

Zewnętrznie ma komedia muzyczna Wagnera wiele punktów styjących z operą Lortzinga. Bohater jej, Hans Sachs, kocha córkę złotnika, ma konkurenta do jej ręki w osobie karykaturalnego »meistersingera«, który ponosi jako śpiewak publicznie sromotną klęskę w czasie uroczystości na błoniach za miastem w obecności cesarza. Sachs ma tam także przebiegłego terminatora. W pomysle z r. 1845 pomiął Wagner zupełnie motyw miłości Sachsa ku córce złotnika, dla uniezależnienia się od Regera — Lortzinga, a samodzielność swojego planu uwydatniał wtedy jeszcze wprowadzeniem postaci młodego rycerza, zakochanego w pięknej panience. Akcja erotyczna o serce córki złotnika rozgrywa się tylko między rycerzem a polującym na posag jedynaczki »merkerem«. Sachs ma tu nici jej w rękach i prowadzi tę akcję, stając po stronie rycerza. W ostatecznej redakcji wrócił motyw uczucia Sachsa ku córce złotnika, analogicznie do Lortzinga, ale nie w tym celu, żeby doprowadzić do małżeństwa szewca-poety, jak tam, lecz ażeby Wagner mógł przy tej pomocy nawiązać do swojej filozofii pesymistycznej i przeprowadzić przykład wyrzeczenia się miłości.

Już w rozdziale poprzednim wskazaliśmy na to, że ślepe przejęcie się nauką Schopenhauera nie wystarczyło z czasem Wagnerowi i że duch jego szukał od niej wybawienia w jakichś pozytywnych wartościach i celach bytu. Od tragicznej nuty »Trystana i Izoldy« szedł Wagner ku mistycyzmowi »Parsifala« przez pomost wesółych »Śpiewaków norymberskich«. Na pierwszy rzut oka sąsiedztwo »Trystana« i »Śpiewaków« uderza niesłychanie silnym kontrastem nastrojów i stylu. Ale czyż nie jest największym przywilejem artysty niekonsekwencja w poglądzie na świat, która jest źródłem różnorodności form i treści dzieł artystycznych. Z przywileju tego sko-

rzyszał Wagner na podstawie samego prawa kontrastu. Przejście od »Trystana« do »Śpiewaków« tłumaczył Nietzsche w następujący sposób: »kogo razi sąsiedztwo »Trystana« i »Śpiewaków«, ten nie zrozumiał życia i natury wszystkich prawdziwie wielkich Niemców, ten nie wie, na jakiej podstawie jedynie mogła wyrósć ta właściwa i specjalnie niemiecka pogoda Lutra, Beethovena i Wagnera, której inne narody zdają się nie rozumieć, a nawet sami Niemcy dzisiejsi nie cieszą się jej posiadaniem — ta jasna, złota mieszanina prostoty, głęboko sięgającej miłości, zmysłu obserwacyjnego i trzpiotowatości, którą Wagner jako najlepszy napój podał tym wszystkim, co w życiu bardzo cierpieli i zwrócili się do niego napowrót z uśmiechem uzdrowionego człowieka«.

W przeciwieństwie do dotychczasowej metody omawiania dzieł Wagnera w rozłączeniu części poetyckiej od muzycznej, będę się starał wprowadzić czytelnika w tę komedię muzyczną przy równoczesnem traktowaniu obu tych kwestyj.

Równocześnie z pierwszymi myślami dramatycznymi do »Śpiewaków« zaczął się w umyśle Wagnera twórczy proces muzyki do tego dzieła. Norymberga, jej mieszkańcy, majstrowie-rzemieślnicy, do których zbliżyło go opowiadanie Sylwestra: »O majstrze Marcinie, bednarzu i jego czeladnikach«, zawarte w »Die Serapions-Brüder« t. II., E. Th. A. Hoffmanna, cech śpiewacki z Sachsem na czele i przewleczona przez ten obraz nie intrygi miłosnej, wszystko to zaczęło przybierać w jego rozśpiewanej duszy kształty motywów muzycznych, układających się w zwarty, syntetyczny obraz przygrywki symfonicznej. W kilka miesięcy po napisaniu libretta (Paryżu w styczniu 1862 r.) odczuł Wagner w sobie konieczność rozpoczęcia kompozycji. Było to w maju tego roku w Biebrich nad Renem. »W czasie pięknego zachodu słońca — pisze Wagner w »Mein Leben« — kiedy z balkonu mojego mieszkania

podziwiałem wspaniały widok złotej Moguncji, z płynącym przed nią majestatycznym Renem, w zachwycającem oświeceniu, stanęła nagle przed duszą moją blisko i wyraźnie przygrywka do moich »Śpiewaków«, jak niegdyś w ponurem usposobieniu mi się objawiła jako dalekie przywidzenie. Zacząłem pisać przygrywkę, mianowicie całkiem tak, jak dzisiaj jest w partyturze, a więc ujmując naczelné motywy całego dramatu z największą precyzją. Potem przeszedłem do tekstu, ażeby z kolei opracowywać następne sceny«. — Ta precyzja w ujęciu zasadniczych motywów dramatu była możliwa tylko na podstawie poprzedzającego moment rozpoczęcia pracy okresu przygotowawczego w umyśle Wagnera.

Podobnie jak do przygrywki z »Trystana i Izoldy« posiadamy także do przygrywki w »Śpiewakach norymberskich« objaśnienie programowe Wagnera. »Majstrowie śpiewacy ciągną w uroczystym pochodzie przed ludem Norymbergi; niosą w procesji »leges tabulaturae«, te starannie przechowywane staroświeckie prawidła formy poetyckiej, której duch dawno już zaginął. Za wysoko wzniesionym sztandarem z obrazem króla Dawida, grającego na harfie, postępuje jedyna prawdziwie ludowa postać, Hans Sachs. Na powitanie brzmią mu z ust ludu własne jego pieśni. Ale z pośród tłumu słyszymy westchnienie miłosne; jest ono skierowane ku pięknej córeczce jednego majstra, która przeznaczona na nagrodę za śpiew w turnieju, odświeżnie przystrojona, ale trwóźnie i tęsknie zwraca spojrzenia ku ukochanemu, będącemu wprawdzie poetą, ale nie majstrem-śpiewakiem. Ten przeciska się przez tłum; jego spojrzenie, jego głos szepta upragnionej starą pieśń miłosną wiecznie nowej młodości. — Pełni zapалу terminatorzy majstrów wpadają w to hałaśliwie ze swoją dziecinną pozą uczoności i przeszkadzają wylewowi uczuć; powstaje ścisk i gwar. Wtem wypada Hans Sachs, który zrozumiał śpiew miłosny, ujmując pomocną ręką śpie-

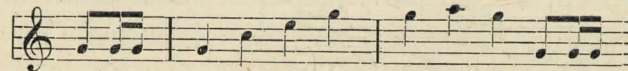
waka i robi mu miejsce pomiędzy sobą i jego ukochaną na czele pochodu majstrów. Głośno wita ich lud. Pieśń miłosna brzmi zgodnie z melodią majstrów: pedanterja (uczoność) i poezja pogodziły się z sobą. — Niech żyje Hans Sachs! rozbrzmiewa potężnie».

Wstępny temat przygrywki »gravitatisches Marsch-thema«, jak go nazywa Wagner, jest wyobrażeniem majstrów-spiewaków norymberskich, ich prawych charakterów i wytrwalej pracowitości. Zgola inny duch panuje od pierwszego akordu w tej muzyce w porównaniu ze wszystkim, co Wagner przedtem utworzył. Cechuje ją niezmiernie jędrna diatoniczność i tonalna harmonizacja. Styl jej przypomina w motywicznych progressjach, za pomocą których zbudowane są dłuższe frazy, starych klasyków, J. S. Bacha i Haendla, których reminiscencje odkrywa się w kilku epizodach opery. Ta najbardziej niemiecka muzyka Wagnera jest nią szczególnie przez technikę polifoniczną, inklinującą ku formom imitacyjnym na każdym miejscu i doprowadzającą na końcu drugiego aktu do potężnej fugi podwójnej, jedynej, jaka znajduje się w dramatach Wagnera. Temat marsza uroczystego śpiewaków:



pojawia się w scenie odczytywania praw tabulatury w akcie pierwszym i w czasie pochodu majstrów w akcie trzecim. Dwukrotnie przychodzi on w ekspozycji przygrywki, raz w tonice drugi raz w harmonji subdominanty. Potem w harmonji dominanty pojawiają się nerwowe rytmy »westchnienia miłosnego«. Z motywem tym będą szły spojrzenia Waltera ku Ewce w czasie pauz w chorale nabożnym, śpiewanym na nieszpórach w kościele św. Katarzyny. Liryczny ustęp trwa czternaście taktów, w czasie których

podają sobie miękko flety, oboje i klarnety motyw ten w dialogowej formie. Skrzypce przeprowadzają za pomocą dłuższego pasażu spiccatowego do fanfary cechu śpiewaków, idących ze sztandarem na uroczystość:



W miejscu tem występuje także harfa (ta króla Dawida z obrazu na sztandarze). Tylko o ten jeden instrument jest orkiestra Śpiewaków» bogatsza od składu klasycznej orkiestry symfonicznej. Ale hypergenjalna sztuka Wagnera na polu instrumentacji zmieniła tę małą orkiestrę w morze nieprawdopodobnych bogactw brzmienia.

Z motywem fanfary łączy się »dłuższa koda o śpiewnym charakterze«, jak miejsce to określa Wagner, której symboliczne znaczenie wyjaśnia użycie tego ustępu w trzecim akcie w przemówieniu Sachsa »verachtet mir die Meister nicht«. W motywie tym, uzyskanym z przeobrażenia pierwszego motywu przygrywki, stworzył Wagner muzyczną apoteozę sztuki starych mieszczan. Olśniewająca to blaskiem i przepychem polifonicznym partja uwertury.



Trzydzieści i jeden taktów trwa ta koda, potężnieje w terasach progressyj do porywającego punktu kulminacyjnego. Po dźwiękowym i idealnem przesileniu następuje ośmiotaktowy łącznik, o czterokrotnem powtórzeniu dwutaktowego motywu, który intensywnieje w modulacjach raz do tonacji *Es-dur*, potem do *Ces-dur*, ażeby ostatecznie przez zamiany enharmoniczne przygotować przyjście w tonacji *E-dur* następującego tematu:



Temat ten jest w dramacie przedstawicielem miłości Waltera ze Stolzing i wzajemnego uczucia Ewki ku niemu. Wagner dodał do tego miejsca następujący komentarz: »przy najdalej idącej delikatności w wykonaniu ma temat ten namiętny, prawie porywczy charakter, (mniej więcej potajemnie wyszeptanych oświadczeń miłosnych); ażeby utrzymać w czystości zasadniczy charakter delikatności, musi się koniecznie nieco powstrzymać tempo, gdyż namiętna porywczosć jest tu już wystarczająco wyrażona przez ruchliwą figurację... W dalszej części uwertury, gdzie symbolicznie kojarzą się trzy tematy, przychodzi temat miłosny w podwójnej augmentacji rytmicznej. W dramacie pojawia się on po raz pierwszy jako piąta z kolei interpolacja chorału w kościele. Walter zdradza właśnie gestami i mimiką »zachwyt, najwyższe zaklęcia, nadzieję«. Kiedy zaś temat ten rozbrzmiewa w orkiestrze, Ewka najpierw »uśmiecha się błogo do Waltera, potem wstydliwie spuszcza oczy«. Później wyśpiewuje nim Walter uczucie ku pięknej panience, zapewniając ją, że gotów jest oddać dla niej krew i życie, a ona porywa ten śpiew dla siebie i wyraża nim szczęście, jakie daje jej miłość rycerza. I dalej przewija się złota nitka tej melodii przez dramat w kilku scenach, aż najpełniej występuje jako »odśpiew« (Abgesang) w pieśniach Waltera o śnie i w pieśni konkursowej. Bezpośrednio do melodii miłosnej przyłącza się »bardziej niespokojny odcień tego tematu, który ostatecznie zdobywa znaczenie przewodnie:



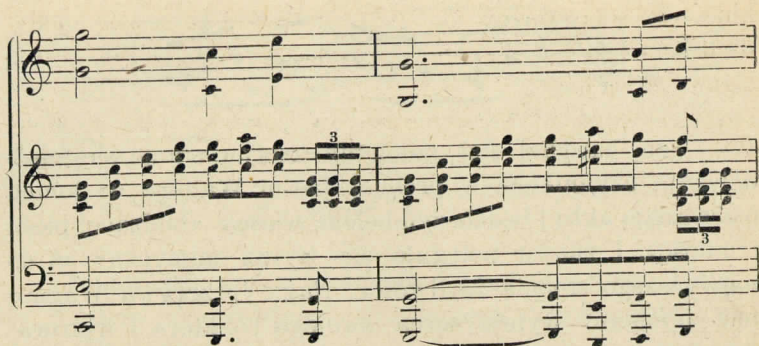
Ten bardziej już namiętny motyw stanie się zasadniczym czynnikiem w próbnej pieśni Waltera na końcu pierwszego aktu i będzie symbolem wiosny »budzącej pieśń i miłość«. I znowu potęguje się wyraz muzyczny aż do najwyższego stopnia żarliwości. Nagle przerywa Wagner ten płomienny wylew serca swojego bohatera i wprowadza karykaturalnie-wesoły epizod gorliwych terminatorów, w »charakterze żywego scherzanda« (*Es-dur*):



Lepiej jednak niż rzemieślniczych praktykantów poznajemy tu pana pisarza miejskiego Sykstusa Beckmessa, jak wchodzi wśród śmiechu tłumu na pagórek z mchu, ocierając czoło z potu, w śmiertelnej obawie o swój śpiew. Powstaje ścisk i hałas, w którym przebijają się gryzące uwagi o śmiesznym współzawodniku turniejowym: »skąd się ten tu bierze« (scheint mir nicht der Rechte):



Cale to scherzando jest koronkową robotą kontrpunktyczną przeistoczonych rytmicznie motywów poprzednich. Z tej zachwycającej pomysłowością gry imitacyjnej wyłania się wspaniały w idealnym znaczeniu i mistrzowski w koncepcji ustęp połączonych trzech tematów naczelných uwertury: śpiewaków, miłości i fanfary cechu:



»W podwójonej ruchliwości ozdoby figuracyjnej«, jak brzmi określenie Wagnera zmierza przygrywka do konkluzji. »Konkluzja tej uwertury, połączenie obu naczelných tematów przy współdziałaniu idealnego *andante alla breve* służy mi do pełnego myśli wesolego zakończenia całego dzieła: do tego rozmaicie rozszerzonego opracowania intensywniejszej kombinacji tematycznej, każe śpiewać Sachsowi jego dobrodusznie-poważną mowę pochwalną na cześć śpiewaków i wkońcu jego pocieszające rymy dla sztuki niemieckiej. Pomimo całej powagi treści ma ta końcowa apostrofa działać na umysł w sposób wesolo-uspokajający«... kończy Wagner objaśnienie uwertury.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że treść muzyczna tej uwertury nastraja słuchacza na akcję dramatyczną wolną od tragicznych konfliktów. Nawet prymitywnie orjentujący się w muzyce słuchacz może przeczuć, że widowisko, które ma się zacząć, będzie się rozgrywało na ziemi, pośród zwykłych ludzi, nie na miarę bohaterów zamierzchłych czasów skrojonych. Porzucając swoich bogów, mitycznych herosów i cały swój świat dawnych legend, zarzucił także Wagner bardzo wiele ze swojej teorii o dramacie muzycznym. »Śpiewacy norymbercy« przedstawiają całkiem odrębny typ teatralnego dzieła muzycznego, typ pośredni między nowoczesną operą włoską, której zam-

knięte w sobie formy muzyczne i zespoły z pewną modyfikacją przejął tu Wagner, a dramatem muzycznym w diałogowym stylu.

Jesteśmy w Norymberdze w połowie XVI stulecia. Wnętrze kościoła św. Katarzyny zapelnione wiernymi, którzy zebrali się tu na nabożeństwo w wigilję św. Jana Chrzciciela. Właśnie śpiewają ostatnią zwrotkę chorału:



W czasie pauz w śpiewie, (fermaty po każdym wierszu dla nabrania oddechu) rozgrywa się niema scena między stojącym pod filarem młodym rycerzem Walterem a klęczącą w ostatniej ławce Ewką Pogner, której towarzyszy Magdalena, jej piastunka. Z niemych ruchów rycerza poznajemy, że płonie afektem ku pięknej panience. W chwili, kiedy chorał się skończył i wszyscy opuszczają nawę kościoła, rycerz odważa się przystąpić do Ewki i prosi o kilka słów rozmowy. Ewka przeczuwała to pewnie, zostawiła bowiem umyślnie w ławce chustkę, po którą posyła teraz Magdalene. Ale zanim Walter wypowiedział, co zamierzał, wraca Magdalena; jeszcze raz musi odejść po szpilkę, na koniec sama zapomina książki do modlitwy. Walter bez długiego wstępu pyta Ewkę, czy jest już czyją narzeczoną. Na te słowa, elektryzujące obie kobiety, daje Magdalena odpowiedź na pytanie rycerza: tak, Ewka jest już narzeczoną, choć jeszcze nikt nie wie, kto nim jest, bo ręka Ewki stanowić ma nagrodę na jutrzejszym popisie śpiewaków; — tak ojciec jej postanowił. Ewka jednak wie już teraz, komu da nagrodę: Wal-

terowi — tylko jemu, zresztą nikomu. Ona widziała go już, nie w snach, ale na jawie, on przecie tak podobny do tego Dawida, którego »namalował mistrz Dürer«. Niestety wielkie trudności gromadzą się na drodze do tego celu. Walter nie jest członkiem cechu śpiewaków, a dostać się tam nie łatwo. Za chwilę jednak ma odbyć się zebranie śpiewaków w tymże samym kościele, więc Walter jest na właściwym miejscu. Rozkochany w Ewce rycerz wie tylko jedno:

»Jedno wiem tylko,
jedno pojmuję:
wszemi zmysłami
złączyć się z wami!

Gdy na nic miecz mój,* to się spodziewam,
że dziś was mistrzem sobie wyśpiewam.

Chcę wam dać mą krew!

Dla was
piewcy święty śpiew!

Muzyczne ujęcie tej sceny zachwyca lekkością konwersacyjnego stylu, ciepłem liryzmu i zaokrągleniem formy każdego ustępu. W pierwszej zaraz apostrofie Waltera: »wybacz, panienko śmiałość mą«, przeprowadzonej z całą swobodą recytatywną, widać nadzwyczajnie umiejętne stopniowanie wyrazu w logicznie podnoszących się motywach melodyjnych. Potem każdy fragment dialogu, w którym uczestniczą trzy osoby, włożony został silnie i pewnie w budowę tej sceny, rozwijającej się pod względem rytmicznym w sposób bardzo płynny i urozmaicony. Każdy realistyczny szczegół rozmowy został podkreślony odpowiednim motywem w akompaniamencie orkiestry, taksamo jak nie mija bez dźwiękowego uwydatnienia żadne, nawet momentalnie przechodzące, uczucie. Pośród nieschmurzonej żadnym dyssonansowym zgrzytem pogody muzycznego nastroju całej pierwszej części tej sceny, zjawia się nagle motyw irytacji i niepokoju w harmonji o nadmiernej kwincie:



Bardzo zbliżonym do niego będzie motyw »strofki uderzenia pocięglem«, jednej z form melodyjnych tabulatury cechu śpiewaków, który w drugim akcie znajduje znaczące zastosowanie w odniesieniu do osoby Sachsa. Skoro tylko Magdalena pierwszy raz wymieniła imię swojego kochanego Dawidka, terminatora u Sachsa, rozbrzmiewa w orkiestrze figlarny, jakby podskakujący motyw, charakteryzujący znakomicie chytrego, dowcipnego chłopca:



Motyw ten przejął Wagner z opery Lortzinga.

Miłosny zapal Ewki ma swój wyraz w strzelistych motywach jej śpiewu, kiedy dziewczyna opisuje z zachwytem obraz Dürera, przedstawiający Dawida przed walką z Goliatem. — Ku końcowi sceny, kiedy uczucie miłosne, nieskrępowane już żadnymi względami na otoczenie, rozpiera piersi Waltera i Ewki, śpiew ich staje się melodyjnie bardzo rozlewny i w najwyższej chwili uniesienia przybiera (w formie imitacji) kształt motywu miłosnego z uwertury, który potem powtarza orkiestra w chwili wyjścia Ewki z kościoła. Cała ta scena tchnie nadzwyczajną wprost świeżością inwencji, lekkością motywicznej konstrukcji i wdziękiem. Kompozytor konwulsyjnie żarliwych tematów miłosnych w »Trystanie i Izoldzie« wypołożył nieboskłon swoich pomysłów. Większej różnicy stylu i wyrazu muzycznego od tej, jaka zachodzi między »Trystanem« a »Śpiewakami« nie można sobie wyobrazić. Jedna, jakby umyślna, jakby symboliczne znaczenie mająca, re-

miniscencja, wiąże pierwszą scenę »Śpiewaków« z innym dziełem Wagnera. W chwili przed płomiennym rozśpiewem Waltera brzmi w orkiestrze radosny motyw kwartowo-tercjowych progresyj; jest to rytmiczna dyminucja tej samej melodji, którą Wagner chciał zastąpić wcześniejszy pomysł wesołej pieśni pastucha Trystana w momencie przyjazdu Izoldy, którą jednak po namyśle przeznaczył do sceny Zygfrйда i Brunhildy (motyw miłosnego połączenia się Z. i B. do słów: »sie ist mir ewig, ist mir immer«... p. str. 214 i komentarz Wagnera w liście z Lucerny str. 318). Tu także miłosne połączenie dwojga przeznaczonych sobie istot wywołało użycie tego motywu pełnego prymitywnej impulsywności i szczerości.

Chcąc zdobyć Ewkę jako majster-śpiewak, zostaje Walter w kościele z Dawidem, narzeczonym Magdaleny, który, jako uczeń Hansa Sachsa, zarozumiały na swoje wiadomości w dziedzinie śpiewu, rozpoczyna z Walterem lekcję. Biedny Walter słucha okropnie nudnych teoryj, które mu z zapalem recytuje Dawid. Teorje te istniały w takiej samej formie, jak je podaje Wagner; prawie dosłownie powtarza nazwy strof śpiewaczego cechu, idąc wiernie za wskazówkami Wagenseila »Buch über die Meistersinger« (1867) i Jakóba Grimma. Dawid informuje rycerza o regulach związku śpiewaków, ich dekalogu artystycznym, zawartym w tabulaturze. Prawa te były nie-miłosierne, pedantyczne, sztywne i śmieszne. Kto siedm błędów przeciw nim w próbnym śpiewaniu popełnił, ten przepadał z kretesem, w poczet członków nie mógł zostać zaliczonym: »der hat versungen und verthan«. Walter odpowiada na to wszystko okrzykiem rozpaczy: »Hilf, Himmel! Welch' endlos' Töne Geleis'!« Mamy więc dokładnie zarysowane tło artystycznego świata, na którym i przeciw któremu występuje śmiały, nieskrępowany żadną usankcjonowaną formułą rycerz-artysta, Walter-Stolzinger. Walterowi zdaje się warunkiem jedynym, że:



F. LEEKE: WALTER ZE STOLZING PRZED MAJSTRAMI.

»aby się pieśni
moje udały
musi mój wiersz mieć swój własny ton«

Dawid i terminatorzy, którzy przygotowują ławki i budkę »cenzora« na zebranie śpiewaków, zbyt dobrze znają atmosferę artystyczną, panującą w związku, nie spodziewają się więc dobrego wyniku dla próby Waltera i przyśpiewują ochoczo:

»Jedwabne śmieją się kwiatki doń,
czy dziś je pan rycerz włoży na skroń?«

Lecz oto zbliża się poważnie Pogner w towarzystwie Beckmessera, pisarza miejskiego, człowieka już w podeszłym wieku. Beckmesser jest konkurentem do jutrzejszej nagrody; nie zważa, że od Ewki jest znacznie starszym, nęci go posag, który córka bogatego złotnika ma dostać. Jednocześnie niepokoi się, że Ewka ma prawo nie zgodzić się na małżeństwo ze zwycięzcą w śpiewaniu konkursowym. W takim razie: »na cóż mi się przyda wspaniałość mistrza?« Prosi zatem Beckmesser Pognera, aby za nim u córki przemówił. W czasie kiedy Beckmesser na stronie sam obmyśla dalszy sposób postępowania i postanawia: »dziś w cichą noc, przez nią tylko słyszany, przekonać się, czy pieśń moja ją zjedna«, zbliża się do znajomego sobie Pognera Walter z otwartą prośbą, aby go przyjęto do związku śpiewackiego. Nadchodzący inni śpiewacy, rzemieślnicy norymberscy, dziwią się naturalnie tej propozycji, Beckmesser zaś, który teraz dopiero spostrzegł Waltera, niezadowolony z pojawienia się nieznanego sobie rycerza, wietrzy w nim rywala: »kto człowiek ten? on coś mi nie w smak! Holla! Sixtus! Na tego bacz!« Powoli schodzą się śpiewacy. Piekarz Kothner, sekretarz związku, odczytuje nazwiska zebranych. Pogner pierwszy prosi o głos i zwraca się do śpiewaków z piękną przemową; narzeka w niej, że sztuka w Niemczech upada, że na dwo-

rach rycerskich zapomniano o niej, że pielęgnują ją tylko mieszczenie, których jednak inne stany lekceważą i pomawiają o małoduszność. On jednak pragnie teraz dowieść, że ochota do pięknych czynów dla sztuki nie zniknęła wśród nich jeszcze i oto przeznacza na jutrzejszy konkurs na uroczystości św. Jana:

»śpiewakowi, który w sztucznym śpiewie
przed całym ludem zdobędzie nagrodę«

córkę swoją, Ewkę, z całym majątkiem za żonę. Przemówienie Pognera jest, razem z recytatywnym swoim ustępem środkowym, w istocie nie czem innym, jak rodzajem arji operowej, z małą tylko różnicą pod względem formy i warunków dramatycznych. Arja była normalnie śpiewanym monologiem, w czasie którego na scenie znajdował się tylko jej wykonawca. Tu jest przemówienie Pognera do zgromadzenia majstrów-śpiewaków arją w zastosowaniu do innej okoliczności dramatycznej, aniżeli dyktował to schemat opery włoskiej. Pod względem muzycznym jest to świetnie zbudowany ustęp, w którym dominującą rolę ma następujący motyw:



Motyw ten przewija się w nieustannych imitacjach przez różne głosy orkiestry, tworząc z akompaniamentu jej rodzaj dźwięcznej arabeski. Styl tej arji przypomina, pomimo całej nowoczesności jej ducha muzycznego, technikę jednomotywicznych utworów Bacha, zwłaszcza aryj kantatowych. Ten numer partytury »Śpiewaków« traktował Wagner ze szczególnym pietyzmem. W postaci Pognera chciał przedstawić najjaśniejsze strony charakteru mieszczaństwa niemieckiego, szczególnie zaś pragnął nią

odwdziżyć się Ottonowi Wesendonkowi za wszystkie poniesione dla niego ofiary, zapłacić mu za doznane z jego strony bolesne przykrości. Wskazał na to wyraźnie w liście do Wesendonka z dnia 26 lipca 1862 r. z Biebrich. »Mój przyjacielu — pisał tam — wielka księżna badeńska poznała w moim Pognerze, którego czytałem ze szczególnem ciepłem, dobroczynne dla mnie doświadczenie życiowe... Wrażenie to zrobiło mi niewymowną radość. Zdaje mi się istotnie, jakbym w miłości, z jaką traktowałem tę partję teraz także i pod względem muzycznym, wznosił przyjacielowi pomnik«.

Projekt wspaniałomyślnego Pognera spotyka się zrazu z uznaniem, rychło jednak zjawia się słuszna krytyka; pochodzi ona od Sachsa, który rozumie dobrze serce młodego dziewczęcia, mówiąc:

»W projektach tych wstrzymajcie się.
Rzecz inna wszakże mistrzów śpiew
i w sercach dziewcząt ciepła krew«...

Nie waha się nawet rzucić myśli, niepokojącej patetycznych członków związku śpiewaków; zdaniem Sachsa, sąd dziewczęcia będzie tak instynktownie trafny, jak sąd ludu:

»więc niechaj lud też głos swój da;
że się z Ewką zgodzi, w to wierzę ja«.

Ale dla wiernych stróżów praw tabulatury równa się to obrazie; nigdy przecie nie zgodzą się na trafność zdania, że sztukę ich, w stosunku do praw naturalnego piękna, ten tylko potrafi ocenić, kto nie zna surowych przepisów tabulatury.

Różni majstrowie różnie interpretują projekt Sachsa; dla Beckmessera, który wie dobrze, jakim mirem cieszy się u ludu szewc-poeta, jest on pokrzyżowaniem jego zamiarów, na których uwieńczenie czeka niecierpliwie, rzuca więc złośliwe pytanie, czy może wdowiec Sachs myśli

ubiegać się o rękę Ewki; ale Sachs odplaca mu pięknem za nadobne:

»Ach nie, cenzorze! Mniej trochę lat,
niż ja i wy, mieć musi ten chwata!«...

Na wezwanie Pognera przychodzi Walter Stolzing.
aby poddać się próbie, czy może zostać członkiem związku.
Wprowadza go jego motyw rycerski:



Wedle zwyczaju stawiają mu pytanie, kto był jego
nauczycielem w śpiewie. Walter odpowiada w pięknych
strofach:

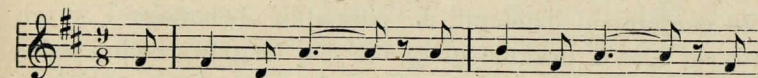
»Na zamku mym w zimowe dnie,
gdy wszystko w śnieżnym tonie śnie,
jak pięknym był wiosenny czas,
jak wróci wiosna w pełni kras —
ze starych ksiąg, co ród ma nasz,
z rozkoszą zawsze czytam:
Waltera, pana z Vogelweid,
o radę w pieśniach pytam.

Gdy zielen już okryła bór,
gdy zewsząd ptaszka zabrzmiął chór,
com słuchać pośród kniej i łąk
nauczył się ze starych ksiąg —
to brzmiało w lesie całym wkrąg,
tych śpiewów ja słuchałem,
na Vogelweid pośród mych gór,
śpiewakiem tam się stałem.

Co nocy czar,
co leśny jar,
co z ksiąg i kniej poznałem,
co w piersi stwarza tajny żar,

opiewam to z zapalem;
jak pędzi koń,
jak dźwięczy broń,
ochoczy tan,
gdy w kwiatach lan,
to słucham ja z skupieniem —
to życia mego szczytny plon,
jedynem mem pragnieniem:
do własnych słów mieć własny ton,
tak pieśni moje głosić,
mistrzowską pieśń przed mistrzów tron,
odważam się zanosić.

Nieźmiernie pociągająca melodyjność cechuje pieśń
Waltera, składającą się z dwóch »sztolni« i »odśpiewu«:



Na zam - ku mym w zi - mo - we dnie, gdy



wszyst - ko w śnieżnym to - - nie śnie...

Beckmesser wtrąca ciągle złośliwe uwagi, a gdy ry-
cerza pochwalil majster Vogelgesang, odzywa się Beck-
messer:

»Mistrz Vogelgesang chwali go w głos,
bo śpiewu uczył go szczygiel lub kos?«...

Po tych formalnościach przystępuje Walter do wła-
ściwego egzaminu, który zadecyduje, czy będzie mógł jutro
śpiewać na uroczystości świętojańskiej. Cenzorem (Merker)
związku jest Beckmesser; on z urzędu na tablicy zazna-
czy wszystkie błędy, które zauważy w pieśni Waltera.
Podnosi się z kwaśną (udaną) miną z miejsca, króczy, na-
rzekając na ten niemiły urząd i kryje się w namiocie
cenzora. Idzie tam z akompanjamentem tematu urobionego
w sposób karykaturalny z motywu rycerskiego Waltera:



Postać Beckmessera narysowana jest w dziele Wagnera z niesłychanym komizmem i złośliwością; niejednokrotnie przechodzi ona w zjadliwą karykaturę. O to właśnie Wagnerowi chodziło. W Beckmesserze upersonifikował zawistną krytykę, która niesmacznym żartem chce przejść nad genialnymi dziełami do porządku dziennego i w ten jedynie sposób pragnie utrzymać się na powierzchni zainteresowania i wpływów w społeczeństwie. Syxtusa Beckmessera nazwał Wagner z początku Hans Lick a nawet Lüg, co połączone daje nazwisko słynnego krytyka wiedeńskiego, jednego z najzaciętszych przeciwników sztuki Wagnera, profesora wiedeńskiego uniwersytetu i znanego pisarza muzycznego, Edwarda Hanslicka. Od małostkowego zamiaru tego odstąpił później Wagner. — Beckmesser udaje się do swego ukrycia z silnem postanowieniem podstawienia nogi zamiarom Waltera; przeczuwamy, że mu się to uda. W czasie pieśni Waltera, wartkiej, jak potok górski, jak on świeżej, słyhać z »budy cenzora« westchnienia i zgrzytanie kredy o tablicę; nareszcie niecierpliwy krytyk wystawia głowę z ukrycia, drąc się przeraźliwie, że całą już tablicę zapisał znakami błędów. Mimo protestu Waltera, który chce pieśń dokończyć, decyduje Beckmesser, że rycerz przepadł przy próbie.

Pogner uspokaja Beckmessera, inni śpiewacy przyznają się, że nie rozumieli dobrze Waltera. Wśród rosnącego z każdą chwilą zamieszania uzasadnia Beckmesser swoje zarzuty, skierowane przeciw Walterowi:

»A znowu pieśń, szaleństwo to czeze:
»przygody« same, »ostrogi« zaś tu,
»sosenki«, »młodzieńczy ton«!...

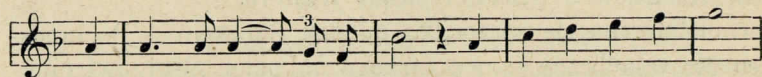
Takie ściśle, »rzeczowe« argumenty trafiają już do przekonania majstrów; nagle podnosi się Sachs, »który od początku ze wzrastającą uwagą słuchał pieśni Waltera«; gani gorączkę innych członków cechu i stara się przekonać mistrzów o wartości pieśni Waltera.

Zaczyna się sprzeczka między Sachsem a Beckmesserem; szlachetny szewc zarzuca na koniec pisarzowi miejskiemu, że sąd jego nie wynika z pobudki artystycznej, lecz jest ciosem, wymierzonym w groźnego rywala, gdyż sam chodzi na nogach kandydata do nagrody Pognera.

Beckmesser nie pozostaje mu dłużnym; jeśli go jego nogi, jako konkurenta, obchodzą, niech mu szewc jutro przysła nowe buty, a on mu daruje już wszystkie jego wiersze »Historien, Spiel' und Schwänke dazu«. Sachs, spokojny, dziękuje mu za przypomnienie; ponieważ każdemu, kto u niego buciki kupuje, choćby był poganiaczem osłów, daje w dodatku napisane przez siebie przysłowie, musi więc głębiej pomyśleć także nad godnem dla »wysoko uczonego pana pisarza miejskiego«. Na wyraźne żądanie Sachsa, Walter śpiewa dalej, ale Beckmesser chodzi z tablicą od majstra do majstra, wykazując wszystkie błędy jego pieśni; wśród zupełnego zgiełku, nad którym dominuje pieśń Waltera, słyhać głosy majstrów: »versungen und verthan!« Klamka zapadła.

Ogromne bogactwo pomysłów muzycznych przedstawia scena próbnego śpiewu Waltera przed majstrami. Z jednej strony: rycerz-poeta, śmiały w swoich aspiracjach, z rozwiniętym wysoko sztandarem sztuki, na którym wypisał sobie jedyne hasło »miłość«, jako jej cel ostateczny, z drugiej: ograniczeni martwymi prawami tabulatury kramikarze, żyjący w ciasnych, dusznych uliczkach, patrzący na świat na odległość tylko własnego nosa. Jak silne

kontrasty dla muzycznego szcharakteryzowania miał Wagner w tym obrazie scenicznym! Oto Kothner czyta z tabulatury, jak z ewangelji, prawidła dobrego śpiewu. Śpiew jego ma nutę antykizującą, sztywnie dogmatyczną, z pocieszenie brzmiącemi końcówkami koloraturowemi. W przeciwieństwie do tych wykutych motywów ma próbna pieśń Waltera: »Już zabrzmiał wiosną las«...



improvizacyjną świeżość, drga życiem, roztacza czar miłości i piękna.

W bezpośrednim związku z nią wyrasta wspaniały finał z licznymi epizodami. Pierwszym z nich jest przemówienie Sachsa. Zaczyna je chromatyczny w przejściach swoich motyw:



nazywany przez komentatorów niemieckich »Motiv der Rührung« (Neitzel), »Motiv der Bedrängniss« (Wilsing), »Motiv der Missgunst« (Heintz), podczas gdy francuski komentarz Kufferatha nadaje mu znaczenie »douloureux étonnement«, a włoski Oachima i Nicoletta mianuje go »tema dell' angoscia«. Istel w »Das Buch der Oper« odkrywa w tym temacie akt »bolesnej rezygnacji« Sachsa z możliwości zdobycia Ewki w konkursie świętojańskim. Czy godzi się jednak podsuwać Sachsovi myśl o wyśpiewaniu sobie Ewki właśnie w tem miejscu, kiedy przecież kilka minut wcześniej powiedział do Beckmessera:

»ach nie, cenzorze! to młodszy chwyt
być musi ten, niż wy i ja,
któremu Ewka nagrodę da«.

Na razie staje Sachs, jak trafnie zauważa Lichtenberger, po stronie młodego poety-śpiewaka, po stronie genjusza. Jest to więc moment artystycznego wzruszenia Sachsa; uczucia erotyczne i rezygnacja z nich nie mieszają się tu do jego psychologii. W wyraźniejszy sposób zaznaczają się one dopiero w trzecim akcie. Jeżeli w akcie drugim w dialogu Sachsa z Ewką motyw ten wraca w pełen głębszego znaczenia sposób już przy słowach szewca »eine Freiung machte mir Not«, to chodzi tu nie o konkury do panny, ale o przyjęcie do cechu śpiewaków, co wyjaśnia użycie motywu tego do myśli, traktującej sprawę Waltera wyłącznie z artystycznego punktu widzenia. Sachs jest w tym epizodzie »drugim ja« Wagnera i za niego przeczuwa już ciernistą drogę genjusza Waltera, o którym potem powie:

»O tak, dla niego już wszystko stracone
i majstrem nie będzie nigdzie on,
bo kto ma mistrzostwo wrodzone,
wśród majstrów ma z niego najgorszy plon«.

Po pełnem godności wystąpieniu Sachsa następuje poirytowana odpowiedź Beckmessera, oparta na motywie cenzora cechu i dalej znowu po obronie Sachsa na korzyść pieśni Waltera rozjuszona apostrofa Beckmessera do szewca, ażeby pamiętał raczej o jego trzewikach, niż o poezji i śpiewie.

Wśród rosnącego zgiełku śpiewa Walter końcowe strofki swojej próbnej pieśni. Zgiełk ten jest prawdziwem arcydziełem wolnej kontrapunktyki kilkunastu głosów męskich. Orkiestra stwarza tło, przejmując melodię pieśni Waltera; brzmienie jej jest nieustannie bardzo delikatne. W ten rosnący ciągle gmach muzyczny wpadają nakoniec terminatorzy z wesolą piosnką w ludowym rodzaju o »Kwietnym wianku z jedwabiu«. W ogólnem zamieszanu, gdzie nikt nie słyszy własnych słów, podziwia Sachs

Waltera za jego nieugiętość i odwagę, z jaką kończy swoją pieśń. »Na właściwym miejscu ma on serce, prawdziwy poeta - bohater, ja, Hans Sachs, jestem szewcem i poetą zarazem, on łączy rycerstwo z poezją«. Żwawo postludjum orkiestry towarzyszy scenie wychodzenia majstrów z kościoła. Walter z pogardliwym spojrzeniem opuszcza krzesło, na które jak na miejsce tortur usuwają skrytkę cenzora i ławy cechu. Sachs zamyśla się przez chwilę nad tem co tu zaszło i z oznakami niezadowolenia opuszcza — wśród motywów marsza śpiewaków — kościół.

Niedługa przygrywka do drugiego aktu przetwarza na wesołą nutę temat uroczystości św. Jana. W ulicy, na której jednym rogu stoi dom Pognera, na drugim dom Sachsa z warsztatem, biegają ze śpiewem terminatorzy. Dawid marzy o odznace cechu śpiewaków i nie bierze udziału w zabawie chłopców. Nadchodzi Magdalena z koszykiem pełnym przysmaków dla kochanego Dawidka. Dopytuje się go, jak wypadła próba w kościele, a dowiedziawszy się, że Walter przepadł, odchodzi gniewna, nie dawszy nic kochanemu czeladnikowi. Chłopcy już utworzyli złośliwą piosnkę na majstra, który stara się o młodą panienkę (Beckmesser) i praktykanta, który pali koperczaki do starej panny.

Sachs, przyszedłszy do domu, każe Dawidowi nałożyć nowe trzewiki pana Beckmessera na kopyta. Trochę później, już po zachodzie słońca, wraca z przechadzki Pogner, wsparty na ramieniu córki. Chciałby jeszcze przed pójściem do domu porozmawiać ze Sachsem, ale widzi, że rozmowa ta nie ma celu. Sachs przecież powiedział mu już, że poszedł za daleko łącząc rękę córki z konkursem śpiewackim. Pogner ma więc teraz jakby wyrzuty sumienia: czy krok jego nie podyktowała mu zarozumiałość? Pragnie wiedzieć co myśli o tem córka. Ale Ewce pilno dowiedzieć się o wynik próby Waltera i stara się nakłonić

ojca do pójścia do domu. Ojciec napawa się już widokiem uroczystości, jak oto przed zgromadzoną całą Norymbergą jego córka, jego jedynaczka, da nagrodę w turnieju śpiewackim majstrowi z cechu śpiewaków. Ewka zapytuje nieśmiało czy musi to być koniecznie majster i niecierpliwa dowiedzenia się o los ukochanego, rzuca jakby mimochodem pytanie, czy Pogner nie widział rycerza tego dnia. Rozmowa ich urywa się nagle. Toczyła się ona w przeważnej części na podkładzie, utworzonym z motywu miasta Norymbergi. Z pewnością nie jest przesadą porównanie profilu jego melodji z widokiem gotyckiej Norymbergi, z załamującymi się nieustannie linjami jej dachów:



Magdalena cichaczem powiedziała Ewce co wie od Dawida. Ewka, przerażona wiadomością, postanawia dowiedzieć się dokładniej o przebiegu zgromadzenia śpiewaków od Sachsa. Wie, że szewc lubi ją, więc pójdzie do niego. Ale dopiero po wieczery, doradza jej Magdalena, gdyż nie trzeba, ażeby ojciec coś zauważył. Obie kobiety wchodzą do domu.

Uliczka opustoszała na chwilę. Zaraz jednak wychodzi z pracowni swojej Sachs i rozkazuje Dawidowi, ażeby ustawił mu w drzwiach warsztat i stół. Musi jeszcze pracować nad trzewikami pana pisarza miejskiego, zamówionymi na jutrzejsze święto. Woli pracować na wolnem powietrzu, niż w zamkniętej pracowni. Ale robota jakoś nie idzie. Zapadła noc letnia. — Wagner roztoczył nad sceną tę poezję Spitzwegowskich obrazów z życia miast niemieckich w dawnych czasach. Biedny Sachs, który mieszkał kilkadziesiąt lat w najciaśniejszym i najbrudniejszym zaułku Norymbergi, otrzymał w operze Wa-

gnera dom z ładnym widokiem, z drzewami w pobliżu. Czar nocy letniej, przepojonej wonią kwiatów, rozmarza Sachsa. Serce przepelnia mu wspomnienie pieśni Waltera o wiosnie. Wrażenia, jakie w nim wywołuje teraz nastrój nocy letniej, ubierają się same przez się w melodie zasłyszane w śpiewie śmiałego rycerza-poety. Oto jeden z głównych motywów próbnej pieśni Waltera, ujęty w większe wartości rytmiczne, który stał się duszą tej chwili:



Sachs zachwyca się pogodą tej nocy i chciwie chłonie woń bzu, który przepelnia atmosferę zacisznego kąta Norymbergi. (Licentia poetica pozwoliła Wagnerowi zapomnieć, że w wilję św. Jana Chrzyciciela (23 czerwca) bzy dawno już przekwitły w tej strefie).

»Bzów słodka woń dochodzi,
Kolysze zmysły mi!
Już w sercu pieśń się rodzi,
ach i coraz silniej brzmi.
Lecz pocóż sam sobie wbijasz ćwiek?
Przecież jest — ot — prosty człek!
Nie chce smakować ci praca?
Oho, ładna to rzecz,
szewcowi niech szewstwo popłaca,
poezję więc całą rzuć precz!

Pierwsze cztery wiersze tego ustępu otulają cudownie miękkie akordy orkiestry (rogi na tle tremolanda smyczków); motyw użyty tu pochodzi także z pieśni Waltera. Tereje rogów dodały mu dziwnego aromatn i poezji dźwiękowej:



Sachs coraz silniej zastanawia się nad istotą pieśni Waltera. Chciałby zgłębić jej »estetykę«, że tak powiemy. Żadna reguła nie dała się do niej zastosować. Odczuł ją wprawdzie, ale nie zrozumiał; nie może jej zatrzymać w pamięci, ale i zapomnieć jej nie może; zdaje się mu, że obejmuje ją jako całość, ale nie zna sposobu, ażeby ją ująć w jakąś miarę. Jakże ma zmierzyć to, co przedstawiło mu się tak niezmiernem? Błędu nie było w tej pieśni, brzmiała jak coś starego, a była tak świeża, jak śpiew ptaków na wiosnę. To chyba słodkie prawo wiosny włożyło mu tę pieśń do ust, więc tak śpiewał jak musiał, a tak jak musiał, tak umiał śpiewać. To Sachs dokładnie pojął:

»Ten ptak co w czasie prób
żadnemu nie był w smak majstrowi;
ma on nadobny dziób,
więc też podobał się Sachswi!»

Ewka przychodzi po wieczery na pogawędkę do pracującego Sachsa. Uduje zdziwienie, że zastaje go jeszcze przy warsztacie. Ale i on dziwi się, że Ewka tak późno wyszła. Mniema, że to w sprawie trzewiczków, które jej zrobił na jutro. Zaczynają sobie docinać, ale niedługo zmienia Ewka ton i przymila się Sachswi. Jest przecież wdowcem, mógłby dawno wziąć ją za żonę, a tymczasem doczekałby się tego, że Beckmesser mu ją z przed nosa zespiewa. Na to nikt już nie poradzi, mówi Sachs. Niech Ewka podziękuje za to ojcu. Sachs ma dziś czem innym głowę zaprzątniętą. Ewka zgaduje przyczynę tego

kłopotu; to pewnie na zgromadzeniu cechu śpiewaków powstał ten kłopot. Ewka musiała zaiste znać Sachsa na wylot, kiedy mogła przeczuć jego zainteresowanie dla śpiewu Waltera. Powinieneś być, mój Sachsuniu, odrazu zacząć od tego, a nie męczyć mnie niepotrzebnymi pytaniami — mówi panienka. Kto śpiewał? — nieuczony rycerz, no i przepadł z kretelem, »bo kto ma mistrzostwo wrodzone, ten zbiera wśród majstrów najgorszy plon«. A czy znalazł przynajmniej jakiego przyjaciela wśród majstrów? Tego tylko brakowałoby — odpowiada jej Sachs; każdy z nas czuł się wobec niego taki mały! Niech idzie gdzie chce, niech nam da spokój, niech nam pozwoli dalej chrapać przy tem, czegośmy się nauczyli z takim trudem. Sprytnie nastawił Sachs sidła, ażeby mieć pewność co do uczuć Ewki. Zdecydował się na tę komedję wobec śpiewu Waltera w ostatniej chwili, kiedy Ewka pogłaskała mu serce pochlebstwem, że mógłby ją sobie wyśpiewać jako nagrodę na turnieju. Myśl ta uśmiecha mu się, jak nęcąca pokusa. Głos zdrowego rozsądku starszego mężczyzny staje się niekiedy tak cichy, że starszy mężczyzna robi głupstwa niczem młodzieniec. Sachs jest o krok od tego głupstwa. Udana becmesserjada Sachsa wywołuje burzę ze strony Ewki. Miła dotychczas panienka pokazuje nagle ząbki i pazurki i zaczyna drapać i kasać. Tak, niech mu gdzieindziej uśmiecha się szczęście, tam gdzie jeszcze są gorące serca, nie tu, między tymi wstrętnymi, zazdrośnymi majstrami, tu czuć smole, że niech Bóg broni, żeby się przynajmniej paliła, byłoby cieplej.. Teraz i Sachs dowiedział się na pewne, jak się ma sprawa z uczuciem Ewki dla niego. Że nie mógłby na niem budować, o tem przekonał się wystarczająco.

Znaczna część tego dialogowego duetu opiera się na symfonicznie niemal skonstruowanym akompaniamencie, którego czynnikiem motywicznym jest pomysł:

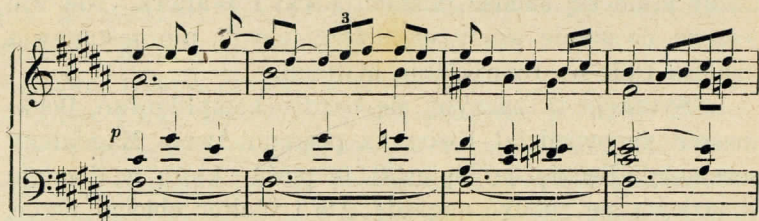


W dalszym przebiegu sceny użył Wagner w niezmiernie urozmaicony sposób motywów »bolesnego zdziwienia« i »merkera«.

Akcja doszła do centralnego punktu komedji. Sachs bierze teraz w ręce jej nici i będzie ją tak prowadził, ażeby stało się zadość uczuciu Ewki i Waltera. Nie wie jeszcze co stanie się w najbliższej chwili, ale postanawia znaleźć radę na rozwikłanie sytuacji.

Sytuacja ta zaczyna się bardzo komplikować. Beckmesser zapowiedział Ewce za pośrednictwem Magdaleny serenadę. Będzie jej śpiewał tę pieśń, którą w turnieju spodziewa się zdobyć nagrodę. Ale i Walter obiecał Ewce, że przyjdzie wieczorem. Ewka prosi więc Magdalene, ażeby powiedziała Pognerowi, że córka jego śpi w alkoowie, a potem, żeby ubrawszy się w jej suknię słuchała z okna senerady. Ona tymczasem w przebraniu piastunki zostanie na dworze z rycerzem. Za chwilę nadchodzi Walter. Ewka wita go z uniesieniem, jako jedyne go przyjaciela i zdobywcę nagrody jutrzejszej. Ale rycerz przedstawia jej okropne położenie, w jakie postawił ich projekt Pognera. Przeklęci majstrowie zagroźili im drogę do

szczęścia. Walter starał się zjednać ich dla swojego śpiewu, zdawało mu się, że całe serce przed nimi wyśpiewa, ażeby tylko dostąpić zaszczytu należenia do cechu. Na nie się to zdało. Otaczają go ze wszystkich stron te majstry, te kleje i klajstry praw rymowania. Żółć mu się przelewa, serce mu staje, kiedy o nich pomyśli. Jedno więc tylko zostaje im obojgu: ucieczka tam, gdzie on jest wolny, gdzie czuje się mistrzem w całej pełni. Chce uprowadzić ukochaną, zaklina ją, żeby za nim poszła. — Już robią pierwszy krok do ucieczki, kiedy nagle z uliczki dochodzi ich silny głos rogu stróża nocnego. Nowa przeszkoda. Walter chwycił odruchowo za miecz, ale Ewka uspokaja go i pociąga za sobą w cień rozłożystej lipy, ażeby tam przeczekać przejście stróża. Po namiętnych frazach śpiewu Waltera w scenie wymyślenia majstrom, następuje teraz epizod najsubtelniejszej poezji muzycznej. Na długo ciągnącej się nucie *fis*, przejętej z tonu rogu stróża nocnego, roztoczył Wagner czarowny obraz dźwiękowy »snu nocy letniej«:



Tematem tej zachwycającej pieśni orkiestralnej jest miłość, którą na końcu wyraża motyw uczucia Waltera i Ewki.

Ze sfery marzenia przenosi słuchacza na ziemię strofka stróża nocnego, wzywającego do uwagi nad ogniem i światłem po domach. W miejscu tem zrobił Wagner udatny dowcip muzyczny. Stróż nocny ma róg w tonie *fis*, ale śpiewa w tonie *f* na nutę starej, autentycznej pieśni stróż-



F. LEEKE: HANS SACHS I EWKA POGNER.

zów miejskich. Zupełnie podobny dowcip znajdujemy w miłej operetce Moniuszki do tekstu Al. hr. Fredry p. t.: »Nowy Don Kiszot«, gdzie stróż nocny odznacza się taką samą niemuzykalnością jak ten stróż norymberski.

Sachs słyszał skargi kochanków przez niedomknięte drzwi warsztatu; postanawia przeszkodzić ucieczce, uważając, że krok ten jest bardzo niewłaściwy. Zrobił więc szparę we drzwiach i puścił w ulicę snop światła, tak, że Walter i Ewka są na widoku. Ucieczka ich zostaje więc udaremniona. Z jednej strony stróż nocny, z drugiej Sachs, z trzeciej słyhać nagle brząkanie na sześciostrunowej lutni. To Beckmesser przychodzi z serenadą i staje pod oknem domu Pognera, opierając się o dom Sachsa. Kiedy Walter dowiedział się, kto gra na lutni, chce się rzucić na niego i zapłacić mu za cenzurę jego śpiewu na zgromadzeniu śpiewaków. Biedna Ewka, mająca tyle kłopotu ze starającymi się o nią mężczyznami, uspokaja go i zaciąga na ławeczkę w cieniu drzew.

Porachunki z Beckmesserem ma nie tylko Walter. Ma je i Sachs. Musi mu przeszkodzić w serenadzie. Właśnie w chwili, kiedy pan pisarz miał już zacząć śpiewać, uderza Sachs bardzo mocno młotkiem w kopyto i intonuje potężnie swoją pieśń szewską... o Ewie.

»Jerum, jerum,
hallo-hallo-he
oho, tralala, tralala, oho!

Gdy Ewę z raju wygnał Bóg,
w świat każąc iść niebodze,
katuszą bosych były nóg
kamienie na jej drodze.
Więc Panu było złe,
bo lubił nóżki te:
aniola wezwał i rzekł mu:
»trzewiki Ewie zrób co tchu,
a że i Adam też się włókl
na ostrych głazach nogi stłukł,

by mógł więc chodzić wzdłuż i wszerz,
to i jemu miarę bierz!»

Mimo protestu Beckmessera śpiewa Sachs druga i trzecią strofkę.

»O Ewo, Ewo, jakżeś zła,
za ciebie los mnie schłostał
bo za to, że człek nogi ma,
dziś anioł szewcem został.
Strzedz było raję bram,
kamieni niema tam.
Za młodych latek twoich błęd
ja muszę smoly wachać swąd,
a że i Adam słaby był,
chce los bym dratwą teraz szyl,
i gdybym niebios nie był wart,
szewcem byłby chyba czart!«

Ewka zrozumiała intencję pieśni Sachsa. Zabolęła ją ta pozornie wesola śpiewka, bardzo energiczna w rysunku melodyjnym i tętniąca siłą charakteru:



Pieśń ta, która wchłonęła w siebie najprzedniejsze czynniki ludowej muzyki niemieckiej, przypominała Hanslickowi »raczej podrażnioną hyjenę niż wesolego szewca«. W trzecią strofkę jej miesza się w akompaniamencie orkiestry, urozmaicanym ciągle świeżymi środkami figuracji, nowa samodzielna melodia, kryjąca się na razie za dźwiękami naczelnymi głosów; melodia ta wystąpi w pełnym swoim znaczeniu we wstępie do trzeciego aktu.

Dłużej niż pomiędzy pierwszą a drugą strofą stara się teraz Beckmesser odwieść Sachsa od dalszego śpiewania, ale szewc ze świętym zapalem chce pracować nad trzewikami pisarza, a pracując nocą musi śpiewać.

»O Ewo, słuchaj moich skarg,
patrz jaki los mój srogi!
Co zrobił szewc by nieść na targ,
deptają ludzkie nogi!
Zwątpiłby w człeku duch,
lecz anioł jest mój druh
i często mnie do raję brał,
gdy kto trzewików nowych chciał!
A jak zatrzyma w niebie rad,
i u stóp moich legnie świat,
nie będzie źle
szewcowi i poe-
cie co tu Jan Sachs się zwie!

(Na końcu ostatniej strofki pieśni tej umieścił Wagner znany dwuwiersz o rymie wewnętrznym:

»Hans Sachs war ein Schuh-
macher und Dichter dazu.«

co w przekładzie pod muzykę, łącznie z trzecim jeszcze rymem:

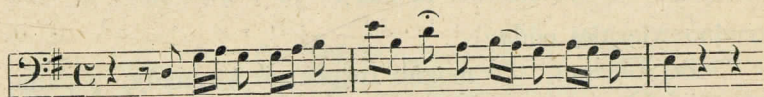
»und bleib in Ruh',«

trudno wierniej oddać).

Beckmesser, nie mogąc rozpocząć serenady, popada we wścieklą rozpacz. Widząc jednak, że gniewem nie nie wskóra, prosi Sachsa, aby przestał hałasować i raczej posłuchał jego piosenki konkursowej. Sachs wypomina teraz Beckmesserowi wszystko, co musiał wysłuchać od niego na zebraniu cechu. Nareszcie po długiej zwadzie staje między nimi układ. Beckmesser będzie śpiewał, a Sachs będzie znaczył, jak cenzor w cechu śpiewaków, ewentualne błędy, ale nie kredą na tablicy, tylko uderzając młotkiem szewskim w kolki na podeszwach trzewików Beckmessera. Z animuszem zabiera się Sachs do spełnie-

nia urzędu »merkera«. Raz jeszcze rozlega się głos rogu stróża nocnego, raz jeszcze działa czar nocy letniej na zakochanych, siedzących na ławce w mroku drzew. Potem Sachs daje uroczysty znak do śpiewu sakramentalnem »fanget an« z cechu śpiewaków. Beckmesser preluduje na lutni. Dotychczas uderzał przeważnie w puste jej struny. Dźwięk lutni jest zbyt szlachetny, ażeby mógł na tle brzmienia orkiestry Wagnera wywoływać komiczny efekt. Wagner doradził więc, ażeby instrument ten zastąpić harfą o metalowych strunach, (Stahlharfe) której niezmiernie krótkie, ostre tony działają same przez się jak karykatura.

Karykaturą muzyczną jest też serenada Beckmessera. Wagner skonstruował tę część partytury z czynników koloraturowych śpiewu i muzyki instrumentalnej dawniejszych epok, ustawiając je pod względem czysto muzycznym i w stosunku do warunków deklamacji i prozodji tekstu w sposób, zdradzający już na pierwsze wrażenie intencję parodystyczną. Sam już początek serenady, w odpowiednio do horrendalnej deklamacji Beckmessera ułożonym przekładzie, daje pojęcie o artystycznej wartości popisu pana pisarza miejskiego pod oknem wybranej:



Dzień na niebie już wi-dzę, co mi szczęście wró-ży...

Sachs odrazu znaczą młotkiem błędy deklamacyjne i nawet daje Beckmesserowi wskazówkę jak powinien ustosunkować melodję do akcentów tekstu. Wyprowadzony tem wszystkim z równowagi musi Beckmesser zacząć pieśń na nowo, co Sachsowi oszczędza kilku uderzeń. Stają się one coraz obfitsze, w miarę jak rozśpiewujący się Beckmesser zatracą coraz bardziej poczucie praw »tabulatury«. Pan »merker« nie zważa już zupełnie na znaki Sachsa;

śpiewa z zapamiętaniem, jak tokujący głuszec, ryczy prze-raźliwie, ażeby zagłuszyć szewca. Śpiew jego dochodzi do takiej frazy ozdobnej, koloraturowej:



W czasie drugiej strofki serenady wykończył Sachs trzewiki Beckmessera. Zawdzięcza to tym znakom cenzora, które na nich wytłukł. Podnosi z triumfem trzewiki i głośniej od Beckmessera śpiewa przysłowie, z jakim odda je panu pisarzowi.

Serenada i kłótnia między Beckmesserem a Sachsem wywabiła z łóżek do okien kilku sąsiadów. Każdy pyta, co to za hałas i energicznie wzywa do spokoju. Dawid wyjrzał także ze swojej izby. Z przerażeniem zobaczył w oknie Magdalene. Myśląc, że serenada jest przeznaczona dla niej, wypada z domu i zaczyna okładać tegim kijem nieszczęsnego śpiewaka. Bitka ta daje hasło do piekielnej awantury. Powstaje bellum omnium contra omnes. Terminatorzy piorą się między sobą, majstrowie znaleźli się in corpore na ulicy, ażeby policzyć sobie bez najmniejszego powodu kości. Kobiety z otwartych okien podnoszą straszny lament i wołają o wodę, ażeby lać na bijących się.

Całą tę scenę wypracował Wagner z najdalej idącą dokładnością pod względem tekstu i muzyki. Nie zdał się na inwencję reżysera i nie zadowolili samem podmalowaniem bijatyki w orkiestrze, ale każdemu z uczestników, względnie małym ich grupom przeznaczył właściwą rolę i odpowiednie słowa. Powstał więc zgola nieznany w historii muzyki utwór, obraz niesłychanego zgiełku, skonstruowany z genialnem wyrafinowaniem techniki kontra-

punktycznej. — Pierwszym czynnikiem tematycznym tej swobodnie zbudowanej fugi o kilku tematach jest wyjątek z serenady Beckmessera, poprzedzony kilkoma powtarzającymi się tonami, z którymi razem tworzy motyw bicia (Prügelmotiv):



Ten cztery i pół taktu liczący temat pojawia się odrazu w towarzystwie podobnie jak on ruchliwego kontrastu i zanim się skończył, znajduje jeszcze poparcie dźwiękowe w figurowanych głosach, nie snujących przedziwa imitacyjnego. Wagner nie mógł ze względu na sytuację dramatyczną zacząć tej fugi od samego *dux*a, gdyż taki jednogłosowy początek byłby akustycznie za wąty w stosunku do ruchu scenicznego. Fuga niema normalnej ekspozycji w kwintowej zależności imitujących się głosów, trzecie bowiem wprowadzenie tematu jest dokonane w tonacji *e-moll*, zamiast, żeby wróciła tonacja *D-dur*; brzmi to jak andamentowa licencja w formie fugi klasycznej. Zaraz po czwartym głosie ekspozycji przychodzi w unisonowym chórze majstrów melodia serenady Beckmessera jako *cantus firmus* pod coraz bardziej kłębiącymi się falami głosów kobiecych, chłopięcych i męskich. Majstry śpiewają w tubalny sposób: »was giebt's denn da für Zank und Streit?« Wszyscy wymyślają sobie wzajemnie, nikt nie zostaje drugiemu winien impertynencji; majstrowie krzyczą w niebogłosy »sonst schlag' ein Hageldonnerwetter d'rein!« W ciemnościach nocy starają się walczący jakoś ugrupować; wywołują się więc cechami, do których należą, ażeby swój swego nie poturbował. Kto wie jak mógłby się skończyć ten bój homerycki, gdyby nie nagły głos rogu stróża nocnego, który doprowadza walczących do opamiętania. Wszyscy pierzchają na oślep. Sachs wpy-

cha na pół przytomną Ewkę do domu, uwalnia Beckmessera z rąk pastwiącego się nad nim Dawida, którego silnym kopnięciem, zapędza do sklepu, gdzie zaciąga także Waltera. Potem czempredzej zamyka okiennice. Beckmesser pozbierał się jakoś i kulejąc pomyka z przekłętą uliczki. Scena opustoszała zupełnie, uroczysta cisza zaległa uliczki, księżyc wynurza się z nad dachów i srebrnym światłem zalewa mury domów. Stróż nocny przychodzi, przeciera oczy, dziwiąc się, że w miejscu, skąd dochodził piekielny hałas, niema nikogo i śpiewa przestrożę, ażeby mieszkańcy strzegli się duchów i czarów. Na dźwięku jego rogu rozwija się melodia »snu nocy letniej«; przyłgnęły do niej echa bijatyki, mieszając się teraz z zapachem drzew, które opowiedzą księżycowi na co tu patrzyły. Zaslona spada.

Genjusz Wagnera zajaśniał w tym akcie w całej pełni. Człł się tu kompozytor bez przerwy w żywiole muzycznym, we wszystkim miał podniecie dla inwencji melodyjnej i interpretacji rytmicznej. W pierwszym akcie znajduje się kilka epizodów, w których — pomimo, że treść dotyka spraw muzycznych — czuć, że muzyka została narzucona im z zewnątrz, gdyż w nich samych nie było konieczności muzycznego wyrazu. Już H. Bulthaupt wskazał na nie w »Dramaturgie der Oper« t. II, str. 193. Jest to najpierw lekcja, jakiej Dawid udziela Walterowi, ażeby go zaznajomić z prawidłami »tabulatury«, następnie cała dyskusja po przemówieniu Pognera, w której zabiera głos Sachs i Beckmesser. Dopiero z wystąpieniem Waltera »podnosi muzyka swój głos z całą żarliwością, głębią uczucia i pięknem brzmienia«... W drugim zaś akcie wszystko woła wprost o muzykę, jako o najwłaściwszy, bo najogólniejszy sposób przejawienia się, wszystko, poczynawszy od miłosnych nastrojów Waltera i Ewki, ich namiętnych wybuchów przeciwko majstrom, dyskretnie ukrytych myśli Sachsa i jego pieśni szewskiej, aż do serenady Beckmessera i bijatyki. Najsubtelniejszy liryzm i marzenie mu-

zyczne, komizm i parodia dźwiękowa podały tu sobie ręce, ażeby stworzyć jedyną, w swoim rodzaju symfonię. Kompozytor najtragiczniejszych scen, jak sceny Zygmunta i Brunhildy i rozdzierającej skargi Izoldy nad trupem Trystana, stworzył tu nowe, zupełnie oryginalne środki muzyczne w zakresie komicznych zadań muzycznych. Są nimi niezmiernie plastyczne w melodyjnych konturach i wartościach rytmicznych, niemniej jak wyraziste w harmonizacji i barwie orkiestralnej motywy, charakteryzujące ludzi, uczucia ich i działanie. Wagner stał się tu z muzycznego malarza wielkich dekoracji dramatycznych, niemniej genialnym ilustratorem scen rodzajowych i zachwycił świat delikatnością techniki i skalą inwencji. Osobne studjum mogłoby tylko wyczerpać przedmiot harmoniki »Śpiewaków norymberskich«. Drugi akt szczególnie przedstawia ogromny materiał pod tym względem. Do pewnego stopnia uwzględnia temat ten praca Mayrbergera »Die Harmonik Richard Wagners«. Jest to tak samo własny dla siebie świat, jak harmonika »Pierścienia Nibelunga« i »Trystana i Izoldy«. Miary genialności muzyki w tym akcie dopełnia wreszcie orkiestra Wagnera, jako czynnik wyrazu dramatycznego i kolorystyki dźwiękowej. Mistrzostwo kompozytora doszło tu pod względem techniki operowania poszczególnymi instrumentami i stapiania ich w najpyszniejsze aliaże barw do nieprawdopodobnej wysokości. Specjalnie tą stroną dzieła Wagnera zajmuje się w wyczerpującej pracy p. t.: »Die Instrumentation der Meistersinger von Nürnberg« Eug. Thomas (1906).

Trzeci akt »Śpiewaków« dzieli się na dwa obrazy: pierwszy w mieszkaniu Sachsa, w pracowni, drugi na błoni pod murami Norymbergi. Pogodny ranek letni uroczystego dnia nastąpił po nocy, pełnej niezapomnianych zdarzeń. Bohaterowie tej nocy świętojańskiej poszli na spoczynek z wezbranymi uczuciami piersiami. W jedno z nich, mianowicie Sachsa, pozwala wglądać przygrywka do tego aktu.

Pośród papierów, jakie zostały po Wagnerze, znalazł się także komentarz do tej przygrywki. Znamy go z wydawnictwa p. t.: »R. W. Entwürfe, Gedanken, Fragmente« (1885). Brzmi on jak następuje: »Z trzeciej strofki pieśni szewskiej Sachsa w drugim akcie poznaliśmy już pierwszy motyw instrumentów smyczkowych; (wiolonczel)



wyrażał on tam skargę zrezygnowanego mężczyzny, pokazującego światu wesołe i energiczne oblicze; tę ukrytą skargę zrozumiała Ewka i serce jej tak głęboko zostało nią przeszyte, że chciała uciec, ażeby tylko nie słyszeć tej pozornie tak wesołej pieśni. Teraz pojawia się motyw ten samodzielnie, podlega rozwojowi, ażeby zamrzeć w rezygnacji. Ale zaraz i jakby z oddali intonują rogi uroczysty śpiew, którym Sachs witał Lutra i reformację i który zjednał mu nieporównaną popularność: (należnie o oktawę niżej)



Po pierwszych strofkach tego śpiewu podejmują instrumenty smyczkowe, bardzo delikatnie i w opóźnionym ruchu, pojedyncze rysy istotnej pieśni szewskiej, jakby Sachs zwrócił wzrok od swojej rzemieślniczej pracy ku górze i zgubił się w rozkosznym marzeniu: wtedy rogi uderzają z większą siłą dźwięku hymn majstra, którym Sachs wita cały lud norymberski w jednogłośnie grzmącym wybuchu, w chwili jego przyjscia na uroczystość. Teraz powraca znowu pierwszy motyw instrumentów

smyczkowych z potężnym wyrazem wstrząśnienia głęboko poruszonej duszy. Uspokojony i uśmierzony osiąga on najwyższą pogodę błogiej, uroczej rezygnacji».

Czysto-muzyczna wartość tego preludjum jest bardzo wielka. Mamy tu do czynienia z pomysłami o przejmującej intensywności wyrazu i najwyższem pięknie. Nawet bez komentarza Wagnera pojmuje słuchacz dostojną treść chorału i podąża za cudownie wznoszącemi się dźwiękami skrzypiec w serafickie, nadobłoczne sfery. Program Wagnera nie podnosi walorów artystycznych utworu, jest tylko kompasem dla słuchacza. Ale kompas ten kieruje go nie ku właściwemu zrozumieniu idei przygrywki. Nie tyle w Sachsie, ile raczej w samym Wagnerze musimy szukać klucza do rozwiązania idei tego preludjum. Zachowanie się Sachsa aż do trzeciej strofki pieśni o Ewie było takie, że nie może być mowy o jakimś dramatycznym konflikcie w jego sercu z powodu Ewki i uczucia Waltera ku niej. Rezygnacja Sachsa jest aktem samego, spokojnie i normalnie funkcjonującego rozsądku; poprzedziła ją nie jakaś płomienna miłość, ale zwyklesza sympatja, najpierw ku dziecku, potem ku dziewczynce, a wreszcie ku dorosłej pannie. Pieśń o Ewie jest starym utworem Sachsa. Córką Pognera zna ją oddawna. Tego dnia nabiera ona znaczenia okolicznościowego, ale nie do tego stopnia, ażeby miała serce zakochanej w Walterze dziewczyny przeszyć nieukojonym bólem. Ten czysto psychologiczny, w dramatyczny sposób nieuwydatniony, proces erotyczny w duszy Sachsa i jego rezygnacja, jest wyrazem osobistych uczuć Wagnera. Po tragedji miłosnej w »Trystanie« nastąpił akt rezygnacji Wagnera w stosunku do dawnej Izoldy, nastąpiło nowe wcielenie się kompozytora-poety w postać Hansa Sachsa. Jedynie pod tym kątem patrzącemu na dzieło swoje Wagnerowi mógł się wydać akt rezygnacji Sachsa tak doniosłym, gdyż dramatyczne przesłanki »Śpiewaków norymberskich« nie dostarczają argu-

mentów do takiej interpretacji. Już Bulthaupt, który nie znał genezy »Trystana« z biografji Wagnera, widział, że z tą rezygnacją Sachsa w stosunku do dramatycznej konstrukcji »Śpiewaków« nie wszystko jest w porządku i nie odpowiada rzeczywistości psychologicznej bohatera. My zaś widzimy wyraźnie w jak wielkim stopniu jest Sachs wyobrazicielem Wagnera, zaraz po poprzednim jego wcieleniu się w Trystana. Dawnej swojej Izoldzie chciał teraz powiedzieć, że jak Sachs przy kopycie, zostanie już tylko przy swojej muzyce, przy twórczości artystycznej, za którą zdobędzie miłość wszystkich. O serce jednej kobiety już nie będzie się ubiegał; to sprawa młodszych.

Za podniesieniem zasłon widzimy Sachsa, siedzącego nad wielkim foljantem przy oknie. Zaczytany, nie uważa Sachsa, jak właśnie nadbiegł Dawid, przystrojony odświętnie, jak wyciąga z koszyka kwiaty i wstążki i zaczyna opowiadać, że odniósł trzewiki do Beckmessa i wkońcu usprawiedliwia się za awanturę, jaką w nocy wywołał. Sachs długo jeszcze czyta i z trzaskiem zamyka nareszcie ciężką oprawę książki, co tak przeraża Dawida, że pada na kolana. Dziwi Sachsa odświętny wygląd terminatora, nie może zrozumieć znaczenia kwiatów i wstążek, które widzi na stole. Dopiero Dawid przypomina mu, że to dzień św. Jana. Chłopiec ułożył piosnkę na cześć majstra, gdyż to dzisiaj jego imieniny. Zaczyna ją śpiewać na nutę serenady Beckmessa, udając, że się pomylił i kiedy Sachs zdziwiony melodją zwraca mu na to uwagę, uderza w ludowy ton. O wszystkim tem zapomniał Sachs. Dlaczego? W orkiestrze przebija się nagle motyw »bolesnego zdziwienia« rozwinięty do myśli tematycznej, bardzo zbliżonej do tej, jaka brzmiała w akompaniamencie w drugiej części dialogu Sachsa z Ewką. Z frazą tą łączy się zaraz fanfara cechu śpiewaków. O czem myśli Sachs w tej chwili? Wyjaśnia to zaraz kilka zdań rozmowy z Dawidem. Terminator podsuwa mu myśl ożenienia się, gdyż to

odpowiadaloby bardziej stanowisku Sachsa. Dawid twierdzi nawet, że już chodzą między ludźmi głosy... A Beckmessa chyba jego pan zwycięży. Myślałem już o tem — mówi Sachs; w takim razie nie trzebaby szukać daleko.

Zostawszy sam zamyśla się Sachs w dalszym ciągu. Ogarnia go zwątpienie we wszystko, co dzieje się na świecie, męczy go pytanie: po co to wszystko?

»Czczość, czczość,
wszędzie, ach, czczość!
Co w oczy padnie mi
z historii dawnych dni
wyjawcie mi przyczynę
dlaczego wszędzie bój,
dlaczego każdą godzinę
wypełnia próżny znój?»

Nikt nie ma nagrody ni zadowolenia. Każdemu, chociaż sam ucieka, zdaje się, że to on ściga, chociaż gryzie własne ciało, zdaje mu się, że sprawia sobie przyjemność. Kto nazwie to właściwem imieniem? Wszystkich opanowuje ten szal czczości (Wahn), bez którego nie działoby się nic na świecie. Po tej ogólnej, filozoficznej, żeby tak powiedzieć, części monologu, przechodzi Sachs do wczorajszego zdarzenia. Mówi tu, że działał »ażeby zapobiedz nieszczęściu dwóch zapalonych umysłów« (ucieczka Waltera i Ewki). A co dalej się stało, temu winien jakiś chochlik, który musiał tu pomagać, lub, że jakiś robaczek świętojański nie znalazł sobie samiczki. To była noc letnia pełna zapachów kwiatów (tu Sachs ponownie mówi o bzach), noc świętojańska, kiedy ludzie szukają kwiecia paproci. Ten szewc pod swoją pracownią był już także niedaleki od tego, ażeby dać się opętać szalowi czczości. Ale nastał dzień św. Jana, dzień po nocy ogólnego zapomnienia i teraz kolej na Sachsa, ażeby spełnić szlachetny czyn.

Tak jak charakter i postępowanie średniowiecznego Try-

stana, tak też zmienił Wagner historycznego Sachsa, ażeby dostroić postać tę do tych osobistych myśli, jakie za jego pośrednictwem pragnął wypowiedzieć. Historyczny Sachs miał sześćdziesiąt i sześć lat kiedy owdowiał. Wagner pokazuje nam Sachsa także wdowcem, ale w sile wieku między czterdziestym a pięćdziesiątym rokiem życia. Tamten Sachs ożenił się w następnym roku po owdowieniu, ażeby mieć w domu gospodynię. Sachs Wagnera rezygnuje z nadarzającej się mu sposobności zdobycia pięknej i bogatej dziewczyny, ażeby osiągnąć zaszczytny tytuł »mędrca schopenhauerowskiego«, a nawet »świętego«, który nadano mu w licznych rozprawach o sztuce Wagnera. W mianowaniu Sachsa ze »Śpiewaków norymberskich« mędrcem i świętym jest gruba przesada. Czyż przyszło któremu z historyków literatury polskiej do głowy nazywać tak sympatycznego Majora z »Dam i huzarów« Fredry? A wszakże ten pan Major także rezygnuje z ręki pięknej panienci na rzecz młodego porucznika i w dodatku daje temu młodzieńcowi cały swój majątek! Prawda, że to nie Schopenhauer doprowadził go do tej mądrości i świętości, ale stary wachmistrz, co wymyślając koledze od ostatnich durniów za niewczesne jego projekty małżeńskie z dzierlatką, przypadkiem przywiódł i pana Majora do opamiętania. Zobaczmy, że ostatni argument Sachsa za wyrzeczeniem się będzie nie tyle wzniosłej, ile zupełnie praktycznej natury.

Z przyległej izby wychodzi Walter. Mówi Sachsovi, że miał w nocy cudowny sen. Szewc zachęca go, ażeby go opowiedział, przeczuwając, że będzie z tego pieśń konkursowa, pieśń mistrzowska. W dłuższym dialogu tłumaczy mu Sachs, że poezja jest niczem innem jak »Wahrtraumdeuterei«, prawdziwem wyjaśnianiem snów, które znów są najprawdziwszem objawieniem szalu ludzkiego. Utworzyć za młodych lat piękną pieśń, jest rzeczą łatwą; to wiosna śpiewa ją za nas, gdy pierś wzbiera potężnem pra-

gnieniem pierwszej miłości. Ale mistrzem prawdziwym ten jest tylko, kto w późniejszych porach życia, w lecie i w jesieni, kiedy człowieka przygniotą już troski, zdoła piękną pieśń utworzyć. Więc niech Walter uczy się zawczasu regul mistrzowskich, ażeby mu one zachowały to wszystko, co wiosna i miłość tchnęły mu w serce. Ale któż stworzył te reguły, pyta Walter. Byli to bardzo biedni mistrzowie, dusze złamane trudem życia, którzy w nędzy wytworzyli sobie obraz tego, co dawała im wiosna i miłość. W słowach tych przypomina się dawniejszy pogląd Wagnera, że ludzie naprawdę szczęśliwi nie mają potrzeby wypowiadania się za pomocą sztuki, gdyż samo poczucie życia starczy im za wszystko.

Po tym wstępie opowiada Walter Sachsowi swój sen. Improwizuje odrazu poezję, którą Sachs zapisuje na kawałku papieru.

»W krasie poranka w różowej mgle,
gdy wonny kwiat
przystrajał świat;
czarami wionąc
w barwach tonąc,
zaprosił ogród mnie,
bym zbliżył się«.

Sachs zauważył, że była to forma »sztolni« (Stollen) i zwrócił uwagę Waltera, ażeby utworzył drugą podobną do pierwszej. Walter idzie za tą radą i dyktuje dalej:

»Błogo wyniosły wśród pięknych drzew,
krzepiący dar,
owocu czar,
w złocistem lśnieniu
ust pragnieniu,
na niebios dał mi zew
cudowny krzew«.

Za wskazówką Sachsa układa Walter następnie »odśpiew« (Abgesang), z którym obie sztolnie stanowią jeden »Bar«:

Lecz nowy cud
w widzeniu tem mnie szczęściem darzył:
kobieta tam zjawiała się,
o takiej pięknej jam nie marzył:
U wiosny wrót
objęła ach błogo mnie
i z oczu lśnieniem
i z piersi drżeniem
kojący pragnień mych żar
owocu słodki czar
podała mi«.

Pieśń Waltera o śnie stała się jednym z najbardziej popularnych ustępów z dzieł Wagnera. Cudownie rozlewna jej melodia ma klasyczne znamiona śpiewności i budowy. Nawskróś ludowym jest jej charakter. Wagner zmierzał do tego, ażeby głos ludu przyznał Walterowi nagrodę za pieśń konkursową i dlatego umyślnie dostroił inwencję do pojętego we wzniosły sposób stylu muzycznego, odpowiadającego — nietylko ludowi — ile masie ludzkiej. Artystyczną i czysto muzyczną wartość tego pomysłu można mierzyć najwyższą tylko miarą. Z lekka ironizując z płynności i przystępności tej uroczej melodii, kazał Wagner wygłosić o niej Sachsowi, jakby w imieniu starszej od siebie generacji, taką opinię: »ale z melodią jesteście nieco za swobodni, jednak ja nie twierdzę, żeby to miał być błąd; tylko nie łatwo można ją zapamiętać i to gniewa naszych starych«. Tymczasem lud norymberski uchwycił ją na uroczystości ze śpiewu Waltera i zachwycił się nią, domagając się nagrody śpiewackiej dla jej twórcy.



Tak brzmi początek »sztolni«. Odśpiew ma melodję znaną z uwertury i dwóch pierwszych aktów, ze zmianą na takt trzy ćwierciowy (por. str. 346 i 348).

Wagner był niewątpliwie jednym z największych i najoryginalniejszych melodjotwórców w XIX wieku. Siła i samorodność jego inwencji melodyjnych jest najjaśniejszym wykładnikiem jego genjuszu. Jednocześnie zaś żaden z wielkich kompozytorów zeszłego stulecia nie spotkał się z tak obelżywymi zarzutami zupełnego braku inspiracji melodyjnej co Wagner.

Sachs wysłuchał ze wzruszeniem pieśni Waltera. Zanim mu powiedział, że mu się podobał odśpiew, orkiestra cytuje motyw ze wstępu do trzeciego aktu. Czyż więc i tu »jest to gorzka skarga zrezygnowanego mężczyzny«? O zazdrość nie można Sachsa posądzać, jest to bowiem moment szczerzego wzruszenia artystycznego. Może mięsza się tu tylko nuta smętku za utraconą bezpowrotnie młodością, która ma przywilej tworzyć takie pieśni z całą radością życia, pokrywającego się kwiatami wiosny.

Walter tworzy jeszcze drugi »bar« o swoim śnie. Trzeci ma być wytłumaczeniem tego widzenia. Sachs ma już plan, ażeby rycerz zaprodukował pieśń swoją na uroczystości. Wszystko dobrze się składa, gdyż giermek Waltera przyniósł do mieszkania Sachsa strój odświętny, przeznaczony na ślub rycerza. W tym stroju wystąpi Walter przed swoimi sędziami.

Akcja komplikuje się jednak ponownie. Oto w czasie, kiedy Sachs i Walter przebierają się, wchodzi do pustej pracowni szewca Beckmesser. Ma na sobie paradne, ale bardzo jaskrawe ubranie. Każdy ruch jego zdradza wczorajsze razy i kulaki Dawida. Długa dość pantomina wyjaśnia stan jego umysłu i członków. W scenie tej doprowadził wprawdzie Wagner plastyczność ilustracji orkiestralnej do najdalszych granic, ale przeciągnął strunę estetyki teatralnej płaskim i przykrym komizmem tej

sceny, a muzycznej — niepotrzebną rekapitulacją motywów i całych dobrze już znanych partyj. Postać Beckmessera koncepował Wagner wprawdzie nie w dobrodusznym wesołym nastroju lecz w żółciowej irytacji i mściwości, ale w pantomimie tej osiągnął raczej cierpkie współczucie słuchacza dla Beckmessera, niż spontaniczną wesołość. Scena ta jest jakby muzycznym analogonem do pisma Wagnera »O żydostwie w muzyce« i tak jak ono musiała stać się »Danaidą beczką, w którą leją — wszystkie serce swoich rdzawych niedokwasy«...

Po dłuższej chwili pobytu w pracowni spostrzega Beckmesser papier, na którym Sachs zapisał pieśń Waltera. Tak, to pieśń konkursowa szewca, teraz wszystko się mu wyjaśnia. Nagle drzwi zaskrzypiały, wchodzi Sachs. Beckmesser pospiesznie chowa papier do kieszeni i robi w gwałtowny sposób Sachsovi wyrzuty za przeszkodzenie w serenadzie, obicie przez Dawida, wprost nastawanie na jego życie, ażeby pozbyć się jego współzawodnictwa w konkursie. Kiedy Sachs zaprzecza temu, Beckmesser wyciąga corpus delicti, ale Sachs pozwala mu zatrzymać pieśń i zrobić z nią co mu się będzie podobało. Beckmesser zwątpił w możliwość zdobycia nagrody wczorajszą pieśnią, która córce Pognera sprawiła tak przykrą niespodziankę. Na napisanie nowej nie ma ani czasu, ani natchnienia. A tu spada mu, jak z nieba, pieśń samego Sachsa. Jest już pewny zwycięstwa. Przez chwilę ma obawę, czy to nie pułapka, ale otrzymawszy przysięgę Sachsa, że nigdy nie przyzna się do autorstwa tej pieśni, wybiega do domu wyuczyć się pieśni, niespokojny wprawdzie jak mu to pójdzie, ale naprzód już napawając się zwycięstwem na turnieju. W uszach brzmią mu już okrzyki tłumu: »Beckmesser! Keiner besser!«

Niedługo po odejściu pisarza przychodzi do pracowni Sachsa Ewka. Gniotą ją nowe trzewiczki, które Sachs zrobił jej na uroczystość, nie może w nich chodzić. Sachs musi

znaleść błąd i usunąć go. Nagle na schodkach, wiodących od mieszkania, stanął Walter w olśniewającym ubraniu rycerskiem. Ewka, z nóżką na stolku szewskim, powitała go okrzykiem szczęścia i zachwytu. Sachs udaje, że nie zauważył tego, zdejmując Ewce trzewiczek i zaczyna narzekać, jakby do siebie, na swój los szewski, który daje mu się we znaki nawet w święto. Powinien położyć temu kres, stając dziś do konkursu. Wszak sama Ewka podsuwała mu wczoraj tę myśl. Ale teraz Ewka, wpatrzona w Waltera, który także nie spuszcza z niej oczu, milczy. Sachs rozumie milczenie to jako radę, żeby został przy »robieniu trzewików«. Będzie je robił dalej, ale żeby ktoś przynajmniej śpiewał mu do pracy. Walter śpiewa więc trzecią strofkę swojej pieśni o śnie. Ewka słucha jej z rosnącym uniesieniem; kiedy przebrzmiała ostatnia jej nuta, wybucha płaczem, lkając pada w ramiona Sachsa i tuli się w jego objęciach. Uwaga reżyserka Wagnera do tej sceny wywołuje w widzu pewne nieporozumienie. Walter ma podejść do Sachsa i z zapalem uścisnąć mu dłoń. Czy ma to być gratulacja z powodu tego, że Ewka padła mu w objęcia? Przecież nie może uważać tego za jej wybór, lecz chyba za potrzebę podzielenia się ze Sachsem wrażeniem po jego pieśni. Sachs »zadaje sobie wkońcu gwałt, niechętnie uwalnia się z jej objęć«, tak, że Ewka dostaje się w ramiona Waltera. Więc Sachs miał jeszcze niepewność co do uczuć Ewki? Mógłże myśleć, że Walter, wiedząc o jego zamiarze ubiegania się o nią na turnieju, zostałby tylko biernym świadkiem, zamiast porwać panienkę, z wyraźną jej zgodą na to? Miłosna gra Sachsa wobec Waltera o Ewkę musiała prowadzić do przegranej Sachsa w taki czy inny sposób. Sachs mógł pobić tylko Beckmessa. Dopiero następujące po tej scenie słowa szewca przynoszą wyjaśnienie. Sachs spostrzega, że jest potrójną ofiarą życia: jako szewc ma nieustanne kłopoty i gdyby nie był zarazem poetą, to dawno

plunąłby na to rzemiosło; ale nie dają mu także i jako poecie spokoju, a już najgorzej dzieje mu się jako biednemu wdowcowi, gdyż kpią z niego na każdym kroku. Kiedy brakuje mężczyzn, to najmłodsze dziewczęta pragną, żeby starał się o nie; czy je zrozumie, czy nie, czy powie tak czy owak, zawsze źle, na końcu czuć go smolą, uchodzi za chytrego, za głupca i za bezczelnego równocześnie. Chociażby się udało zapisać zdania te na rachunek historycznego Sachsa, to jednakże nie ten Sachs historyczny, ale raczej sam Wagner był ich źródłem. Kiedy ochłonął z miłosnego żaru Trystana i przekonał się, że Izolda została przy Marku w najlepszej zgodzie z nim, może i miał uczucie, że zakpiono z niego, a niewątpliwie dano mu do poznania, że — mówiąc poprawnie — zachowywał się niepoprawnie.

Zupełnie osobiste zabarwienie tej sceny wyjaśnia w dalszym ciągu płomienna inwokacja Ewki do Sachsa. W jednej połowie przyjmujemy wynurzenia Ewki za szczere. Dziewczyna wyraża tu Sachsowi gorącą wdzięczność za jego wpływ na jej duszę. »Tyś mnie nauczył co należy cenić, tyś mi wskazał co szlachetne, śmiałe i wolne, przez ciebie umysł mój zakwitnął«. Ale teraz zaczyna się dialektyka, godna Wotana, lecz zupełnie niezrozumiała dla psychologii Ewki. »Gdybym miała prawo wyboru, ciebie jednego wybrałabym tylko, ty byłbyś moim mężem, tobie dałabym dzisiejszą nagrodę. Ale, patrz sam, oto i mnie wybrał los do strasznej męki. Co się dzisiaj dzieje, co się stanie, nie zależy odemnie. To przymus, to niewola. Powinieneś mieć dla mnie współczucie«. Cudowny prąd muzyki zasłania cały fałsz psychologiczny tego ustępu. Tak mówiła pani Matylda do Wagnera, kiedy na nią nalegał, żeby poszła za nim, ale tak nie może mówić Ewka do Sachsa w obecności Waltera, którego kocha porywem pierwszej miłości młodego serca dziewczęcego, któremu przecież wczoraj powiedziała, że jego jednego tylko wy-

bierze. Z pamiętnika weneckiego Wagnera (dn. 7 września 1858 r.) możemy wnioskować, co przytaczała pani Wesendonk na swoją obronę, że nie może pójść za nim w świat. Wskazywała na swoich rodziców, na dzieci, na zobowiązania wobec męża. Jemu »nigdy nie przychodziły na myśl rodzice, dzieci, obowiązki, kiedy myślał o niej« — bo ich nie miał. Ponieważ miała zaledwie dwadzieścia lat, kiedy wyszła za Wesendonka, więc wspomnienie o tem nastroczało mu dn. 30 września temat do następujących uwag: »mam prawdziwe obrzydzenie przed młodzieńczymi małżeństwami; po za całkiem nieznaczącymi ludźmi nie spotkałem nikogo, u kogo po pewnym czasie nie pokazałaby się głęboka pomyłka... Wszystko musi się wypaczyć, jeżeli nie przyjdą później nadzwyczajne, ale zarazem bardzo przykre związki... Czemże jest takie małżeństwo, zawarte w odurzeniu młodości na pierwszy objaw popędu płciowego?« Z tego wywodu psychologicznego widać, że Wagner nie potrafił wystarczająco zobiektywizować się w stosunku do Sachsa i Ewki. Błąd ten dzieli także mimowolnie Walter, który nie wyciąga ze słów Ewki żadnych konsekwencji, chociaż ma prawo do interpelacji. Drażliwą sytuację przecina praktyczny Sachs wspomnieniem swojego utworu poetyckiego o Trystanie:

»Me dziecię, Izoldy i Trystana
los smutny dobrze znam:
Sachs mądry — chwalić Pana,
być Markiem nie chce sam«...

Powołanie się Wagnera na utwór Sachsa pozwoliło mu wprowadzić do tej sceny reminiscencję z własnej muzyki do tragedji miłosnej. Po porywających świeżością frazach inwokacji Ewki działa reminiscencja bolesnych motywów trystanowych niezmiernie intensywnie. Niemniej jednak jest epizod ten w stosunku do stanu akcji coś naksztalt *deus ex machina*.

Celem podniosłego muzycznego zakończenia pierwszego obrazu trzeciego aktu zainscenizował Wagner symboliczną uroczystość chrztu mistrzowskiej pieśni Waltera. Sachs nadaje jej imię: »selige Morgentraum-Deutweise«. Ewka ma wygłosić przysłowie na jej cześć. Zaczyna je śpiewać na własną nutę:

Ewka

Bło - - go ja - ko słoń - - ce szczę-ścia

śmie - je się...

W dwunastym takcie śpiew jej przybiera motyw pieśni Waltera, a w dalszym ciągu rozwija się równolegle do początku. Przyłącza się do niej naprzód Sachs, rychło po nim Walter, wreszcie Magdalena i Dawid, tak, że układa się kwintet o kilku imitacyjnych szczegółach. Natchnienie melodyjne Wagnera i kunszt układu zespołu wokalnego jaśnieją w epizodzie tym najwyższym blaskiem. Nieporównane piękno muzyczne kwintetu jest sowitą nagrodą za wszystko cokolwiek możnaby zarzucić poprzednim scenom.

Po skończeniu kwintetu wychodzą wszyscy na uroczystość śpiewacką za mury miasta.

Ostatni obraz »Śpiewaków« wre radosnem życiem. Na łące tłumy ludu, który czekanie na przybycie cechów skraca, sobie płasami. Nareszcie, wśród ogólnego naprężenia nadchodzą śpiewacy; zdążają ku trybunie, przygotowanej dla nich. Lud na widok ukochanego Sachsa intonuje jego hymn na cześć reformacji, który w potężnej muzyce Wagnera płynie z piersi wszystkich zgromadzonych z niedającym się opisać majestatem. (Przytaczam go umyślnie w archaicznem brzmieniu oryginału):

»Wacht auf, es nahent gen dem Tag!
ich hör singen im grünen Hag
ein wunnikliche Nachtigal,
ir Stimm durchklinget Berg und Tal,

die Nacht neigt sich gen Occident,
der Tag get auf von Orient,
die rotbrünstige Morgenröt
her durch die trüben Wolken get«.

Wagner sam marzył o takim powitaniu ze strony całego narodu. Sachs, wzruszony do głębi, dziękuje mieszkańcom Norymbergi. Przemowę jego zaczyna motyw ze wstępu do trzeciego aktu. Użycie melodji tej w tem miejscu odbiera jej zupełnie znaczenie »gorzkiej skargi zrezygnowanego mężczyzny«. W dalszym ciągu przemówienia ogłasza Sachs imieniem cechu śpiewaków jaką to nagrodę ma dzisiaj otrzymać zwycięzca. Zarazem proponuje Sachs, ażeby konkurs był wolny, ale ten kto w nim odniesie zwycięstwo musi być szlachetnym i czystym w ubieganiu się i śpiewie. Ostrze tego wniosku zwraca się przeciwko Beckmesserowi. Przemówienie Sachsa jest w części muzycznej w przeróbką motywów z przemówienia Pognera w akcie pierwszym i miasta Norymbergi.

Ma się zacząć konkurs. Beckmesser na estradzie, zdenerwowany, doucza się jeszcze pieśni i narzeka przed Sachsem w jakich jest opalach. Sachs jakby mu odradzał, gdyż nie przypuszczał, ażeby pan cenzor puścił się na tak bystre fale. Nieszczęśliwy Beckmesser pociesza się jednak popularnością Sachsa i tem, że pieśni nikt nie zrozumie. Wreszcie Sachs daje hasło do zaczęcia. Pierwszeństwo przypada z wieku Beckmesserowi. Biedaczek idzie złamany na pagórek z mchu. Staje na nim, ale zaniepokojony niemożnością utrzymania równowagi schodzi czemprędzej i każe terminatorom poprawić tę trybunę z zieleni. W tłumie już krążą szeptki i rozlegają się głośne uwagi i śmiechy. »Skąd ten tu się bierze?!« zaczyna chórem

brzmieć wśród ludu. Z biedą stanął Beckmesser na pagórku i, dla dodania sobie odwagi, zaczyna preludjować na lutni. Gra to samo co w serenadzie i to samo będzie śpiewał, tylko w minorowym tonie. Pieśni Waltera nie pojął, ani nie mógł dobrze odczytać rękopisu. Inkaust nie wysechł jeszcze, kiedy porwał papier do kieszeni. Przekręca więc w potworny sposób tekst oryginału. Wagner pozwolił sobie na niezmiernie jaskrawą grę słów, z której powstaje stek umyślnych nonsensów. W języku polskim trawestacja ta przedstawia się w stosunku do przekładu, bardzo zbliżonego do oryginału, w następujący sposób:

»W kracie poranka w ryżowej mgłę,
gdy wonny kwiat
pokrajał świat;
czasami wionąc,
w bulwach tonąc,
zagroził ogród mnie
bym zwilżył się«...

Zaledwie skończył pierwszą sztolnię, wybucha ogólny śmiech. »Czy on zwarjował? — pyta się jeden drugiego. Wśród rosnącej wesołości śpiewa Beckmesser cały »bar«, przekręcając każde słowo do niemożliwości, poczem wściekły zbiega z pagórka i ciska papier przed Sachsem, krzyżując, że to nie jego pieśń, lecz tego Sachsa, którego tu wszyscy tak cenią. Zaraz potem ucieka z miejsca uroczystości. Sachs odpiera spokojnie zarzuty Beckmessera i na potwierdzenie prawdy swoich słów wzywa na świadka Waltera. Rycerz staje na pagórku. Wszyscy czekają już z naprężoną uwagą na pieśń. Rękopis jej mają majstrowie przed oczyma. Walter zaczyna od pierwszej sztolni, ale przechodzi rychło do wytłumaczenia znaczenia snu. Śpiew jego porywa wszystkich, tak jak zachwycił Sachsa i Ewkę. Cały lud woła motywami pieśni tej o nagrodę dla Waltera. Ewka wkłada na głowę rycerza wianek wawrzynu, Pogner zaś chce mu zawiesić na szyi łańcuch z królem Da-

widem na znak przyjęcia do cechu śpiewaków. Ale Walter broni się przed tym zaszczytem. Nie potrzeba mu do szczęścia godności mistrza. Na to Sachs występuje przed Walterem i wygłasza uroczystą przemowę na cześć mistrzów dawnych stuleci, którym naród zawdzięcza swojego ducha. Ostatnie jego słowa pochwytuje tłum i kończy radosnym hymnem widowisko. W zakończeniu wracają tematy sztuki i fanfary cechu śpiewaków z uwertury.

»Śpiewacy norymbercy« są jedynem w swoim rodzaju dziełem dramatyczno-muzycznym. Wagner sam musiał być w kłopotach jak je nazwać i puścił je w świat bez określenia rodzaju artystycznego. Nie chciał nadać mu terminu »opera«, gdyż przeciwko rodzajowi temu zajął wrogie stanowisko, nie mógł zaś posunąć się do określenia »Śpiewaków« jako »uroczystego widowiska scenicznego«, gdyż na to nie pozwalały ich sceny komiczne. Najwłaściwszem określeniem byłaby, obok neutralnego terminu »opery«, nazwa »komedji muzycznej«. Ona też najczęściej spełnia zadanie klasyfikacji dzieła Wagnera. Wyjątkowość »Śpiewaków« w historii muzyki dramatycznej wyznaczają, oprócz względów estetycznych, także same rozmiary dzieła i strona techniczna wykonania. Potrzeba do niego siedemnastu solistów, piętnastu śpiewaków i dwie śpiewaczki; w tej liczbie musi być dwóch znakomitych basistów, basso cantante, (Sachs i Pogner), jeden basso buffo o takich samych kwalifikacjach (Beckmesser), jeden tenor bohaterski o najpełniejszej skali możliwości śpiewackich (Walter) i jeden tenor komiczno-liryczny (Dawid), jedna sopranistka, liryczna wprawdzie, ale o wielkich zasobach i wytrzymałości głosowej (Ewa) i mezzosopranistka (Magdalena). Potężne chóry i orkiestra, złożona — ile możliwości — z samych wirtuozów, są dalszemi warunkami wykonalności dzieła. Rozmiar libretta »Śpiewaków« odpowiada mniej więcej długości dwóch komedji Shakespear; jest ono około cztery razy dłuższe od libretta »Tann-

häusera« Pod tym względem nie liczył się Wagner z żadnemi względami estetyki teatralnej. Genjalny kompozytor nie znał miary na punkcie elokwencji swoich bohaterów. Zwykli ludzie Wagnera są dwa razy tak gadatliwi jak jego bogowie i bohaterowie mityczni.

Z tej przyczyny ucierpiała w pewnym stopniu kompozycja »Śpiewaków«. Gdyby Wagner zredukował lekcję Dawida, skrócił dyskusję na zgromadzeniu śpiewaków, obciął trochę pieśń Waltera o wiosnie i położył hamulec na rozpędzonym kole gadatliwości Sachsa w drugim a zwłaszcza trzecim akcie, dzieło stałoby się zwarte i znacznie jaśniejsze pod względem dramatycznym. Interes dramatyczny »Śpiewaków« byłby w istocie zyskał na tem, gdyby Sachs ograniczył się do jaknajbardziej treściwych poglądów i rad estetycznych. Nawet dramat mówiony niechętnie dopuszcza do takich wycieczek w dziedzinę spekulacji estetycznej, jakie urządza Wagner na koszt bohaterów swojej opery. Ażebym stworzyć liryczną przeciwwagę dla takich nieuczuciowych epizodów położył Wagner niezmierne silny nacisk na główny motyw liryczny trzeciego aktu, mianowicie na pieśń Waltera o śnie. W pierwszym obrazie śpiewa ją rycerz trzy razy w całej rozciągłości, potem brzmi ona w kwintecie; w drugim obrazie wypełnia melodia jej około 150 taktów. Razem naliczymy około 400 taktów, w których przychodzą jej motywy. Jest to nawet pomimo niebiańskiego piękna tej pieśni za dużo w stosunku do architektury całości. Ogromny, godny genjusza, krytycyzm Wagnera nie powstrzymał go przed popełnieniem tych pomyłek wobec ideałów estetyki. Z jednej strony odezwała się tu żylka autora rozpraw estetycznych do wypowiedzenia kilku sądów na ten temat, z drugiej świadomość wysokiej wartości własnego pomysłu zagłuszyła w nim głos, doradzający ekonomję w używaniu jednego motywu artystycznego.

W każdym razie, jeżeli można »Śpiewakom norym-

berskim« coś zarzucać, to zarzuty te będą się zwracały przeciwko literacko-dramatycznej wartości dzieła, nie przeciwko muzycznej. Ale i pod tym względem musi się mieć na oku przede wszystkim pozytywne czynniki. — Z zaskakującą elastycznością talentu poetyckiego przyswoił sobie Wagner do napisania libretta »Śpiewaków« nowe formy wersyfikacyjne i nowy język. Urobił sobie te środki w znacznej mierze pod wpływem dzieł Sachsa, z których przeniósł do tego libretta niejeden zwrot, a zwłaszcza rytm jego języka i jego melodię literacką. Za Sachsem też, w jego manierze, pisał tę poezję ubraną w tanie rymy, w typowych »Knittelverse«.

Z analizy treści dramatu wynika sama przez się psychologia bohaterów opery, tak, że niema już potrzeby powtarzać tego tematu.

Pięćdziesiąt lat przeszło jaśniejają »Śpiewacy norymberscy« klejnotami genialnych pomysłów Wagnera. Nowoniemiecka twórczość muzyczna przeciwstawiła w nich najbogatsze, najbardziej imponujące swoje dzieło na polu komedji muzycznej licznym arcydziełom włoskiej opera buffa: Mozarta i Rossini'ego przede wszystkim. Byłoby prawie tragicznym nieporozumieniem kultury, gdyby ludzkość miała po premierze »Śpiewaków« zapomnieć o wcześniejszych od Wagnera mistrzach opery komicznej. Nie przeżyło się ani »Wesele Figara« ani »Cyrulik sewilski«, czy nawet »Biała dama« Boieldieu'go, lub »Napój miłosny« Donizetti'ego, a z bliższych Wagnerowi czasów ani »Car i cieśla« czy »Kłusownik« Lortzinga, lub »Wesołe kumoszki z Windsoru« Nicolai'a. Silny natomiast wpływ wywarł styl »Śpiewaków« na późniejszą produkcję na polu opery komicznej, zaczynając od »Poskromienia złoŃnicy« Hermana Goetza (1874). Szereg epigonów Wagnera pod tym względem stanowią następujący kompozytorowie: Hugo Wolf (Corregidor, premiera 1895), K. Ritter, Sömmmer, Humperdinck (Jaś i Małgosia), d'Albert, Wolf-Ferari (Tajemnica

Zuzanny, Ciekawe kobiety), Blech i na koniec Ryszard Strauss (Kawaler ze srebrną różą). W ostatniem swoim dziele »Falstaff« doszedł Verdi na drodze samodzielnej ewolucji do stylu opery komicznej, który pod pewnym względem przypomina styl »Śpiewaków«, mianowicie w zakresie recytatywnego dialogu.

Pierwsze przedstawienie »Śpiewaków« odbyło się po kilkumiesięcznych przygotowaniach z udziałem Wagnera dnia 21 czerwca 1868 r. w operze królewskiej w Monachium. Kompozytor słuchał przedstawienia, którym dyrygował Hans v. Bülow, w łoży królewskiej obok Ludwika II. Z niej też, nie z proscenium, dziękował za owacje publiczności.

Następujący po »Śpiewakach« ośmioletni okres czasu wypełnił Wagner pracą nad ukończeniem »Pierścienia« i stworzeniem teatru w Bayreuth. Uroczy dom w Triebschen opustoszał w r. 1867, w którym pani Cosima, wedle żądania męża, na pewien czas musiała przenieść się do ojca, Liszta. Z końcem 1868 r. wróciła pani Cosima, rozwiodłszy się z Bülowem, do Triebschen, razem z dwiema córeczkami, Izoldą i Ewką. Druga była już dzieckiem Wagnera. Przed światem mówiło się jeszcze długo, że pani Cosima bawi u siostry swojej, hrabiny Charnace. Na zewnątrz stosunki rodzinne Wagnera były w każdym razie trudne do uregulowania. Król ustawicznie żądał powrotu do Monachium, Wagner razem z rodziną, której bardzo był oddany, udać się tam nie mógł, obawiając się tam zgorzienia i nowych skandalów. Odmowa więc, którą w takim położeniu musiał dać królowi, usposobiła dlań nieprzychylnie oddanego mu Ludwika; nawet najserdeczniejszy przyjaciel, Liszt, zerwał na kilka lat wszelkie stosunki z własną córką i Wagnerem. Stan interesów Wa-

genera nie był pomyślnym; długotrwałe milczenie króla przygotowywało go na ewentualne skończenie się łaski monarszej, raz bowiem pisał do L. Nohla: »sam się poważnie przygotowuję na utracenie pewnego dnia wszelkiej opieki i wszelkiego dobrodziejstwa stamtąd«. W stosunku Wagnera do króla Ludwika, istniała niemała różnica uczuć. Król, oddany Wagnerowi w najtkliwszym uczuciu, zawsze skłonny do najdalej idących ofiar, spełniał na zawołanie wszystkie żądania mistrza. Wagnerowi jednak trudno było zrobić coś dla młodego monarchy; wprost »ofiary« musiał ponosić, aby spełnić jego, czasami pół-dziecinne, prośby! Hekatomba z własnych ideałów było przyzwolenie na wystawienie »Złota Renu«, a później »Walkirji« w Monachium. Silnie tendencyjny Gläsenapp twierdzi, że »była to najcięższa ofiara, jaką mógł ponieść dla króla-przyjaciela, ale milcząc poniósł ją«.

Tymczasem praca nad »Zygfydem« stale postępowała i dnia 5 czerwca 1869 r. został wykończony dokładny szkic partytury. Nazajutrz rano powiła p. Cosima syna. Wagner witał to zdarzenie jak najwspanialszy, najradośniejszy wypadek w życiu, witał płomiennym wierszem:

»radosny okrzyk zabrzmiał wśród mych pieśni;
syn jest! — on musiał zwać się Zygfyd!«

Jak miłość do pani Matyldy Wesendonk uwieńczył »Trystanem«, tak za narodziny syna wyraził Wagner pani Cosimie w r. 1870 wdzięczność zachwycającym poematem symfonicznym p. t.: »Idylla Zygfyda«. Motywów do niej dostarczyła scena z trzeciego aktu »Zygfyda«.

Idylliczne życie w Tribschen nie przeszkadzało w niczem twórczej pracy Wagnera, przeciwnie, podniecało jego zapal. Dwa inne zdarzenia zajmują go w r. 1870. Zwycięstwo armji niemieckiej pod Sedanem i rychło po niem ogłoszenie cesarstwa niemieckiego zachęciło Wagnera do napisania ody na cześć wojska niemieckiego i wysłania

jej do Bismarka — oraz »Marsza cesarskiego«; oblężenie zaś i zajęcie Paryża było powodem niesmacznego utworu scenicznego p. t.: »Kapitulacja« — komedji w antycznej manierze; mimo oświadczenia Wagnera, że nie chodziło mu o wysmianie Francuzów, faktycznie wysmiał w niej w sposób drastyczny Wiktora Hugo, Favre'a, Jules Simona i Gambettę.

Jednem z najgłębszych pism estetycznych Wagnera była ogłoszona w r. 1870 rozprawa p. t.: »Beethoven«. Dn. 16 grudnia tegoż roku miało sto lat od przyjścia na świat prometeuszowego twórcy IX symfonji. Triumfujące Niemcy gotowały się do uroczystości jubileuszowych; z Wiednia wystosował komitet zaproszenie do Wagnera, ażeby dyrygował koncertem, projektowanym podczas wielkiego święta sztuki. Wagner, spostrzegłszy na niem podpis Hanslicka i Schellego, odmówił. Postanowił sam złożyć hołd, najtrwalszy, jaki mu w tym roku złożono. Celem rozprawy było »pisemne wyjawienie myśli o znaczeniu muzyki Beethovena«. Nie jest to studjum okolicznościowe, jakie zwykły tuzinami powstawać w kalendarzowe uroczystości, ale raczej przyczynek do filozofji muzyki. Punktem wyjścia dla Wagnera jest ustęp o muzyce w dziele Schopenhauera »Die Welt als Wille und Vorstellung«. Wagner powiada, że dopiero filozof z Frankfurtu zrozumiał i z filozoficzną jasnością przedstawił stanowisko muzyki wobec innych sztuk, a jako tezę ogłosił, że w muzyce właśnie tkwi idea świata, bo ktoby ją w całości mógł wytłómaczyć pojęciami, miałby przed sobą równocześnie filozofję, tłómaczącą zagadkę świata«. Nie zajmuje się tu Wagner w sposób pedantycznie - naukowy analizą dzieł wielkiego swojego poprzednika; zaledwie nad kilkoma z nich zastanawia się, dając niejako programowe ich streszczenie. Píše więc o kwartecie *cis-moll* (op. 131), uwerturze p. t.: »Korjolan«, chóralnem zakończeniu IX symfonji. Wszędzie prawie określa swoje subiektywne uczucia, których

doznawał w czasie słuchania dzieł Beethovena, dochodzi jednak i do sądów, mających znaczenie dla estetyki muzyki i dla zrozumienia genialnej sztuki Beethovena. »Beethoven wyemancypował melodię z pod wpływu mody i zmiennego upodobania, podniósł ją do czysto-ludzkiego typu, mającego wiecznie swą wartość. Muzykę Beethovena będą rozumieli po wszystkie czasy, podczas kiedy muzyka jego poprzedników w przeważnej części jedynie przy mocy refleksji historycznej zostanie zachowaną i zrozumiałą«. Wagner tłumaczy tu również swoje, na pozór paradoksalne, przekonanie, że właściwy zarodek dramatu muzycznego tkwi w IX symfonji, nie zaś w jedynym dziele dramatycznym Beethovena »Fidelio«. Ile zawdzięczał Beethovenowi, wiedział Wagner dobrze i spłacił mu w tem piśmie dług serdeczny. Beethoven, ze swoim rewolucyjno-reformatorskim charakterem, »patrzy na świat triumfującym okiem zwycięzcy i wie, że jedynie jako zupełnie wolny należy do świata, który musiał przyjąć go takim, jakim był. Ludzi traktuje jak despota — a jest świętym i wielkim«... »Ten głuchy kompozytor, zdala od zgiełku życia wsłuchany jedynie w harmonje swojej duszy — oto genjusz, wolny od pęt, skuwających go światem zewnętrznym, genjusz sam dla siebie i sam w sobie, którego oko, oko muzyka, patrzyło tylko w blask wewnętrzny«.

Równocześnie z pracą nad »Zmierzchem bogów« dojrzał plan »Bayreuthu«. O wzniesieniu gmachu dla sztuki Wagnera w Monachium nie było już mowy. Przypadkiem zwrócił mistrz uwagę na małe miasto frankońskie, z pięknym, starym teatrem dworskim; z początku myślał o użyciu tej malej barokowej budowli dla swoich celów, wnet jednak coraz śmielsze plany, przywodzące na pamięć zamiary z r. 1852, poczęły mu świtać w umyśle. O planach Wagnera dowiedział się świat z niedługiej broszury p. t.: »O wykonaniu uroczystych przedstawień scenicznych: Pierścień Nibelunga«, która ukazała się w kwiet-

niu 1871 r. W kilka dni później wyjechał Wagner do Bayreuthu, którego nie znał jeszcze. Układy z gminą zapowiadały się pomyślnie; ogłoszono przeto uroczyste przedstawienie na 1873 r., w specjalnie na ten cel projektowanym teatrze. Koszta budowy w wysokości 300.000 talarów miały pokryć patronaty, rodzaj związków akcyjnych. Duszą tych patronatów był znakomity pianista polski, Karol Tausig, którego nagła śmierć przewlekła znacznie sprawę położenia kamienia węgielnego pod projektowany przybytek sztuki. Uroczystość ta odbyła się dopiero w dzień urodzin Wagnera, 1872 r. 22 maja.

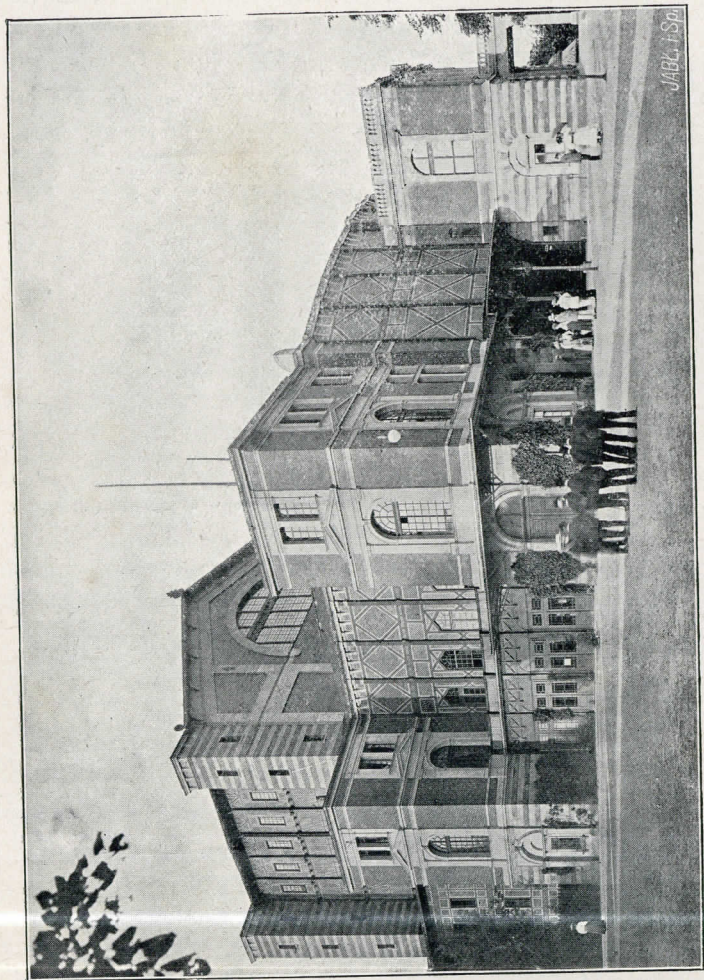
Przedsięwzięcie tego rodzaju, jak budowa teatru i dogłądanie interesów finansowych, wymagało stałego pobytu Wagnera w Bayreuth; w kwietniu też 1872, przeniosła się cała rodzina Wagnera z Triebschen do milego miasta. Sama uroczystość położenia kamienia węgielnego miała odbyć się z wielką okazałością; postanowiono wykonać IX symfonię Beethovena pod batutą Wagnera. Całe falangi muzyków z Berlina, Lipska, Monachjum przybyły, celem wzięcia udziału w tym jedynym koncercie. Straszna niepogoda zepsuła przebieg uroczystości na wolnem powietrzu; dopiero w starym, margrabjowskim teatrze uzupełnił ją Wagner dłuższą przemową. Popołudniu zaś śpiewały chóry, idąc za batutą Wagnera, słowa Schillera w finale symfonji Beethovena: »uścisk bratni wam, miljony!«

Zapowiedziane na r. 1873 przedstawienie uroczyste »Pierścienia Nibelunga« nie odbyły się. Jak niejednokrotnie przedtem, tak i teraz mylił się Wagner, oznaczając termin wykończenia partytury »Zmierzchu bogów«; w roku 1873 nie była ona jeszcze gotową. Teatr, którego mury początkowo szybko rosły, wykończony został dopiero w r. 1875. Patronaty bowiem, zbierające fundusze na koszt budowy, nie mogły dostarczyć pieniędzy. Zapal, zrazu wielki, ostygł; rok 1873, rok ogólnego krachu finansowego w Europie, nie przeszedł bez śladów na pla-

nach Wagnera. Prócz przybytku odpowiedniego dla swojej sztuki, budował mistrz dla siebie i rodziny piękny dom, z kamienia ciosowego, któremu nadał miano »Wahnfried«; — wprowadzenie się do palacu tego nastąpiło w r. 1874. Dwa lata, 1874 i 1875, zajęły Wagnerowi koncerty i przygotowania do wystawienia dzieł na scenach wielkich miast niemieckich; w drugim z nich pracowano już pilnie w Bayreuth nad idealnem wykonaniem tetralogji.

Nadszedł nareszcie rok 1876. W lecie ziściły się najgorętsze marzenia Wagnera. W czterech po sobie następujących dniach wykonano »Pierścień Nibelunga«, poczem powtórzono go trzy razy. Wszystko, co tylko przyznawało się do przyjaźni dla mistrza, do uwielbienia dla jego sztuki, zgromadziło się na uroczym wzgórzu za miastem. Ludwik II, który od premiery »Śpiewaków« zostawał jedynie w listownym kontakcie z Wagnerem, był obecnym na próbach generalnych. Cesarz Wilhelm I przyjechał na pierwszy cykl. Całe Niemcy, kilkanaście koronowanych głów, były obecne w Bayreuth; entuzjazm rósł z każdym wieczorem. Po »Zmierzchu bogów« Wagner, zmuszony pokazać się przed zasłoną, przemówił kilkanaście słów za ledwie: »Widzieliście teraz, co umiemy zrobić; teraz tylko chcecie. A kiedy będziecie chcieli, będziemy mieli sztukę!«

Teatr w Bayreuth był ostatnim wyrazem techniki teatralnej w r. 1876. Zewnętrznie różni się zreformowany przez Wagnera teatr tem jedynie, że widownia nie ma żadnych galeryj, tylko sam parter olbrzymich rozmiarów z miejscami dla 1600 słuchaczy; w tyle, na ostatnim planie, pomieszczony jest szereg łóż, t. z. galerja książęca. Wzrok widza skierowany wyłącznie na scenę, która nie odcina się od widowni żadnemi złożonemi kolumnami, ani t. zw. rampą. Miejsce dla orkiestry niższe tak dalece, że jej zupełnie nie widać; od strony widowni zachodzi na nie rodzaj wygiętego dachu; budki suflera nie zna ten teatr.



TEATR WAGNEROWSKI W BAYREUTH.

Zasłone stanowi draperja z ciemnej materji, rozsuwająca się bez szelestu w środku. W czasie przedstawienia zaciemnia się widownia najzupełniej, przez co tem żywiej występuje obraz sceniczny. Nic nie przeszkadza iluzji scenicznej, ani skupieniu widza-słuchacza. Urządzenie teatru w Bayreuth było tylko środkiem do osiągnięcia ideału wagnerowskiego. Przedstawienia w teatrze tym nie miały mieć nic wspólnego z naszym codziennem życiem teatralnem. Przez szereg lat miał Wagner czas przekonać się, że, kto po całodziennych zajęciach idzie na przedstawienie, na tym najidealniejsza nawet sztuka nie wywoła należnego wrażenia; do teatru zwykło się chodzić dla rozrywki, nie dla podniesienia ducha. Do Bayreuth publiczność musi zjeżdżać się z dalekich stron i przybywa na przedstawienia w oczekiwaniu wielkich chwil; oderwana od codziennych kłopotów, żyje tu tylko dla sztuki. Atmosfera uroczystości unosi się nad przybytkiem sztuki i tę właśnie atmosferę chciał Wagner wytworzyć.

Łącznie z temi reformami, które poniekąd były wskrzeszeniem zapomnianych urządzeń antycznych, stworzył Wagner odrębny styl sceniczny. Nie możemy zapominać, że niemal wszystkie obrazy sceniczne w dziełach Wagnera były nowością dla techniki scenicznej, że wiele z nich stanowiło niełatwe do rozwiązania problemy. Dlatego słusznie pisał już w r. 1851: »Tą moją nową koncepcją zrywam zupełnie wszelkie stosunki z naszym dzisiejszym teatrem i publicznością; o wykonaniu mogę myśleć dopiero w zupełnie odmiennych warunkach«. Zadaniem sztuki Wagnera w Bayreuth było, ażeby zakrywszy przed okiem widza cały mechanizm teatralny, przemówić do niego z mocą wewnętrznej wizji. Dla dramatu wogółę ma teatr wagnerowski znaczenie wybawienia z wszelkiej konwencjonalności i połowiczności: jest niemal ideałem. »Stworzono tu aparat, którego szukała napróżno nowoczesna sztuka przez całe stulecia. Utorowano drogę dla najśmielszych pomysłów; wstecz zaś otworzyły

a jasny i przenikliwy rozbiór artystycznych i duchowych cech osobiowości Wagnera, jest to zarazem gorąca apologia wielkiego dzieła«. (Lichtenberger: »Nietzsche i jego filozofja«). Wagner wedle Nietzschego, to Eschylos epoki nowożytnej, genjusz doskonale »dyonizyjski«. »Olbrzymie dzieło Wagnera, stworzenie dramatu muzycznego w którym odżyła tragedia grecka, i wykonanie owego dramatu«, oto, zdaniem Nietzschego, jedno z najważniejszych zdarzeń w historii rozwoju cywilizacji. Wynikiem tego zdarzenia powinno być odrodzenie kultury greckiej na łonie nowoczesnego świata. W wysoko napiętym dytyrambie na cześć genjuszu Wagnera, tem bowiem jest w zasadzie traktat »Narodziny tragedji«, popełnił Nietzsche niejednen błąd w kierunku historyczno-muzycznym, szczególnie w rozdziale 19, w którym, krytykując ostro stilo rappresentativo, przeoczył, że styl dramatów muzycznych Wagnera ma analogje ze stylem pierwszych oper florenckich z r. 1600, a tylko środki wyrazu muzycznego są u Wagnera bogatsze i głębsze. Niedługo potem stał się Nietzsche zapalczywym przeciwnikiem sztuki Wagnera, wykazując jej absurd z taką samą egzaltacją, z jaką przedtem ją wielbił; spokojnego kultu, godzącego w siebie krytykę dla czynników słabszych i podziw dla emanacji genjuszu, nie mógł w sobie Nietzsche wytworzyć. Podobnie, jak w czasie, kiedy pisał o »Schopenhauerze jako wychowawcy«, wewnątrznie pracował już nad uwolnieniem się z pod pesymizmu i, jak wiemy, stał się niedługo krańcowym optymistą, tak też, składając hołd Wagnerowi, dostrzegł, że bezgraniczne uwielbienie jego dla mistrza oparło się na wadliwych niekiedy założeniach, musiało więc runąć. Analizę tej zasadniczej zmiany w umyśle Nietzschego przeprowadził Lichtenberger.

Jak niegdyś oszołomiła umysł Nietzschego filozofja Schopenhauera, tak też oszołomił go Wagner, należący wedle niego do »potęg kulturalnych« (Kulturgewalten). Po-

dni w czasie ogólnego entuzjazmu; wyjeżdżał stamtąd złamany na duchu. Wagner dostrzegł to i ta »zdrada« człowieka, któremu wyznaczył na świecie jedno tylko zadanie: apostołowanie swej sztuce — dotknęła go głęboko. »Jesteśmy jak dwa okręty, z których każdy do celu swojego podąża własną drogą. Zdarzyło się, żeśmy spotkali się na szlaku i święcili razem uroczystość triumfującą, gdy oba statki zawinęły na chwilę do portu i w słońcu oba stały, jak gdyby wspólny cel je przyzywał, jak gdyby blisko celu stanęły. Ale oto wszechpotężna konieczność roztrąciła spoczywających przy sobie i znów jesteśmy bardzo daleko, pod niebem odmiennem i na innej toni i możliwem się staje, że nie spotkamy się odtąd nigdy, albo, jeśli się nasze drogi skrzyżują, to nie poznamy już siebie. Tak być musiało w imię wyższego zadania i prawa losu. Ale właśnie dlatego powinniśmy się stać godnymi wzajemnego szacunku i pamięć upłynionej przyjaźni świętą nam być powinna bez skażenia jej. I tak wierzymy w swoją »przyjaźń w tej sferze gwiazdnej«, choćby nam przyszło nieprzyjaciółmi zostać na ziemi«. Tak zakończył Nietzsche osobiste stosunki z Wagnerem.

Ważnym motywem w stosunku Nietzschego do Wagnera był udział filozofa-poety przy wydawnictwie wielkiej autobiografii Wagnera, wydrukowanej w r. 1873 w 15-tu egzemplarzach dla najbliższych przyjaciół mistrza; Nietzsche prowadził korektę książki. Wiele opowiedzianych w niej faktów znał Nietzsche także z relacji innych osób. Różniły się one niekiedy w jaskrawy sposób od przedstawienia Wagnera. Na podstawie tych doświadczeń napisał Nietzsche niezmiernie przykre słowa o wielkiej autobiografii Wagnera: »przyznaję się otwarcie do nieufności w każde zdarzenie, które sam tylko Wagner poświadcza. On nie był dość dumnym, aby zdobyć się na jakąkolwiek prawdę w stosunku do siebie; pozostał, podobnie jak Wiktor

VI.

Ostatnie lata życia.

Nowe rady i nauki. Rewizja i uzupełnienie dawnych
poglądów i teoryj. Parsifal.

1876—1883.

Życie Wagnera było ustawicznym ścieraniem się dwóch instynktów jego natury: instynktu potęgi z instynktem religijnym. Wola i intelekt dążyły do pogodzenia z sobą tych instynktów. Nieustanny ten proces w genjuszu Wagnera przedstawił Lichtenberger w następujący sposób:

»Instynkt potęgi, który kazał mu podejmować ciągle nowe walki, aby przeprowadzić swoje pojęcia, pomódz swoim ideałom do zwycięstwa, upersonifikował Wagner w szeregu swoich postaci. W Tannhäuserze, który pragnie zakosztować wszystkich ludzkich rozkoszy, przedewszystkiem zaś w Zygfrydzie, wolnem dziecku natury, które cieszy się z życia i siły swojej, nie zna trwogi i nie zważa na śmierć, na koniec w prostym Parsifalu, którego także nieokiełznany instynkt prowadzi do heroniczego życia i robi z niego postrach złych mocy i złych ludzi, przedstawił nam Wagner niemal nieuświadomione siły natury, które się w myśl wrodzonej konieczności same z siebie rozwijają, z konieczności, równającej się sile, której ciemną i straszliwą potęgę Wagner sam w sobie odczuwał«.

»Obok tego instynktu potęgi znajdujemy w Wagnerze tendencję zupełnie innego rodzaju, na pierwsze wejrzenie nie-

dążenie do władzy i sławy z konieczności złem i cierpieniem».

»Długo wahając się między optymizmem a pesymizmem i opanowany już to przez instynkt potęgi, już to przez instynkt religijny, skończył Wagner nareszcie tę walkę dwóch potęg harmonijną syntezą w swojej nauce o regeneracji. Świat teraźniejszy uważa on za zły, wierzy jednak, że ludzkość знаła początkowo wiek niewinności i szczęścia i że zazna go w przyszłości na nowo. Egoistyczną wolę do życia, pożądanie we wszystkich formach uważa za grzeszne, ale przyjmuje, że ta wola przestaje być egoistyczną przez podniesienie się i spotęgowanie i widzi w odmówieniu sobie i we współczuciu nie zaprzeczenie, ale wyższe formy instynku potęgi i miłości. Nie widzi więc żadnej ostatecznej różnicy między »wolą do potęgi« i dążeniem do ideału, pomiędzy człowiekiem natury, a człowiekiem religijnym; wierzy atoli, że człowiek właśnie przez pełne rozwinięcie naturalnych instynktów podnosi się do ideału czystości, do którego prowadzi go jego instynkt religijny. Na tem polega dla niego wybawienie«.

Udział w rewolucji r. 1848—49 zapalił w Wagnerze ideję regeneracji ludzkości. Nie opuszcza go ona w całej drugiej połowie jego życia. We wszystkich niemal pismach, zwłaszcza zaś w tych, które powstały pod koniec życia, zajmuje się Wagner przyczynami upadku ludzkości i obmyśla środki regeneracji. Teorja Marxa i Lassal'a przekonuje go zrazu, że główna przyczyna moralnego i fizycznego upadku rasy ludzkiej tkwi w pieniądzu i dziedzicznym prawie posiadania. Potem zaczyna Wagner szukać przyczyn, leżących nie poza człowiekiem, lecz w nim samym; doszedł więc do przekonania, że ludzkość upada wskutek zepsucia krwi i wskutek demoralizującego wpływu żydotwa. Przeciwny naturze pokarm wpłynął na zepsucie krwi ludzkiej. W jednym liście do Franciszka Liszta biadał Wagner, że »cała nasza polityka, dyplomacja, dą-

kom i wogóle wyłączyć z myśli wszystko, co mogłoby szkodzić przedstawieniu rzeczy w sposób obiektywny. Ważną enuncjacją jego są słowa z listu do pani Marji Muchanoff-Calergis (Aufklärungen über das Judenthum in der Musik) z roku 1869: »Objąłem wzrokiem wielkie zalety zarówno serca, jak ducha, które szły naprzeciw mnie ze społeczności żydowskiej ku prawdziwemu orzeźwieniu mnie«. Ale instynkt samozachowawczy rasy germańskiej wobec »niebezpieczeństwa żydowskiego« kazał Wagnerowi stać się reprezentantem ogółu i wystąpić w jego imieniu. Stąd też wystąpienie to miało cechy niezwyklej egzaltacji i ściągnęło na siebie tyle napaści ze strony prasy, będącej w Niemczech przeważnie w rękach żydowskich.

Broszura Wagnera wywołała niebywałą polemikę, chociaż nie głosiła tak radykalnych haseł, jak n. p. znany wiersz Dingelstedta, wzywający do ponownego zamknięcia żydów w »ghettach«, jeśli żydzi nie mają zamknąć tam chrześcijan. Ostateczna konkluzja Wagnera w kwestji żydowskiej jest następująca: »Żydzi żyją tylko z obławiania się, z ogólnego upadku«. Obu zaś stronom, rasom europejskim i żydom, daje Wagner rady, jak należy postępować, aby osiągnąć harmonję we wspólnem pożyciu. Środek do osiągnięcia tego celu podają następujące zdania w »Aufklärungen über das Judenthum in der Musik«: »Jedno mi jest jasne: jak wpływ, który żydzi uzyskali nad naszym życiem duchowem, i jak on się objawia w dywersji i fałszowaniu naszych najwyższych tendencyj kulturalnych, nie jest zwykłym, może tylko fizjologicznym przypadkiem, tak też musi się uznać go jako nie dający się zaprzeczyć i decydujący. Czy upadek naszej kultury możnaby powstrzymać przy pomocy gwałtownego wyeliminowania tego rozkładczego, obcego elementu, nie śmiem o tem sądzić, gdyż musiałaby należeć do tego siły, których istnienie nie jest mi wiadome. Jeśli atoli element ten ma się w ten sposób do nas asymilować, aby wspólnie

żenie do zaszczytów, cała umiejętność i niestety cała nasza nowoczesna sztuka zaprawdę, te wszystkie pasożytnicze narośle dzisiejszego życia, nie mają innych przyczyn i podstaw, jak tylko w naszych zrujnowanych trzewiach!« W jednym zaś z traktatów głosił: »Jak zwierzę drapieżne nie rozwija się, tak samo widzimy, jak upada panujący człowiek drapieżny. W następstwie sprzecznego z naturą pożywienia popada w choroby, które się pokazują tylko u niego, i nie dochodzi nigdy do naturalnego wieku starości, ani nie ma łagodnej śmierci; męczą go jemu tylko znane cierpienia i troski, fizyczne i psychiczne, i przez niemające wartości życie pchają go do zatrważającego go ciągle końca«. Za pogłębieniem się w kierunku poznawania przyczyn upadku ludzkości poszła zmiana w widzeniu ideału ludzkiego, jako indywiduum i rasy. Uwielbienie Zygfyryda, czyli uwielbienie śmiałego Germanina, którego żywiołem jest wojna, ustąpiło miejsca uwielbieniu odwiecznego Hindusa. Jego panteistyczne współczucie i miłość dla świata zwierzęcego, pogarda dla myśliwego i rzeźnika domowych zwierząt, powinny być dla ludzi białych przykładem. A dusza tego spokojnego Hindusa zdobywa się na tak wielkie akty energii, że białej rasie są one nieznane. Pierwszym więc warunkiem regeneracji jest wegetarjanizm. Sam Wagner nie został jednak praktykującym wegetarianinem.

Wagner stwierdza upadek ludzkości w każdym kierunku, zarówno w stosunkach społecznych, jak w religii i sztuce. Czynnikiem rozkładczym, nie mniej silnym jak zepsucie krwi, jest — zdaniem jego — żydostwo. Wystąpił przeciw niemu w r. 1850, w głośniejszej broszurze »Das Judenthum in der Musik«, później zaś dorzucał w niejednym piśmie uwagi, dotyczące się tej kwestji. W teorii swojej o pierwiastku żydowskim w kulturze i życiu europejskim nie kierował się Wagner uczuciami; starał się stłumić w sobie sympatje ku przyjaźnie oddanym jednost-

kom i wogóle wyłączyć z myśli wszystko, co mogłoby szkodzić przedstawieniu rzeczy w sposób obiektywny. Ważną enuncjacją jego są słowa z listu do pani Marii Muchanoff-Calergis (Aufklärungen über das Judenthum in der Musik) z roku 1869: »Objąłem wzrokiem wielkie zalety zarówno serca, jak ducha, które szły naprzeciw mnie ze społeczności żydowskiej ku prawdziwemu orzeźwieniu mnie«. Ale instynkt samozachowawczy rasy germańskiej wobec »niebezpieczeństwa żydowskiego« kazał Wagnerowi stać się reprezentantem ogółu i wystąpić w jego imieniu. Stąd też wystąpienie to miało cechy niezwyklej egzaltacji i ściągnęło na siebie tyle napaści ze strony prasy, będącej w Niemczech przeważnie w rękach żydowskich.

Broszura Wagnera wywołała niebywałą polemikę, chociaż nie głosiła tak radykalnych haseł, jak n. p. znany wiersz Dingelstedta, wzywający do ponownego zamknięcia żydów w »ghettach«, jeśli żydzi nie mają zamknąć tam chrześcijan. Ostateczna konkluzja Wagnera w kwestji żydowskiej jest następująca: »Żydzi żyją tylko z obławiania się, z ogólnego upadku«. Obu zaś stronom, rasom europejskim i żydom, daje Wagner rady, jak należy postępować, aby osiągnąć harmonję we wspólnem pożyciu. Środek do osiągnięcia tego celu podają następujące zdania w »Aufklärungen über das Judenthum in der Musik«: »Jedno mi jest jasne: jak wpływ, który żydzi uzyskali nad naszym życiem duchowem, i jak on się objawia w dywersji i fałszowaniu naszych najwyższych tendencyj kulturalnych, nie jest zwykłym, może tylko fizjologicznym przypadkiem, tak też musi się uznać go jako nie dający się zaprzeczyć i decydujący. Czy upadek naszej kultury możnaby powstrzymać przy pomocy gwałtownego wyeliminowania tego rozkładczego, obcego elementu, nie śmiem o tem sądzić, gdyż musiałaby należeć do tego siły, których istnienie nie jest mi wiadome. Jeśli atoli element ten ma się w ten sposób do nas asymilować, aby wspólnie

z nami dojrzewał do wykształcenia naszych wyższych skłonności ludzkich, to jest widocznem, że nie ukrywanie trudności tej asymilacji, ale najbardziej otwarte wyjawienie ich może być do tego pomocne«...

Religia i sztuka były dla Wagnera pojęciami bardzo bliskimi sobie. Głosił, że »wszelka szczerza inicjatywa i siła pomocna do sprowadzenia regeneracji może wyrósć tylko z głębokiej podstawy prawdziwej religii«. We wstępnych zdaniach traktatu p. t.: »Religion u. Kunst« pisał Wagner: »Możnaby powiedzieć, że tam, gdzie religja staje się sztuczną, przypada sztuce zadanie ratowania ziarna religji, gdyż ujmuje ona symbole mityczne, w których prawdziwość we właściwym znaczeniu pierwsza każe wierzyć, według ich wartości obrazowej, ażeby przez idealne przedstawienie ich dać poznać ukrytą w nich głęboką prawdę. Podczas kiedy kapłanowi zależy na tem, aby alegorie religijne uważano za istotne prawdy, nie chodzi o to zupełnie artyście, ponieważ dzieło swoje podaje on jako swój twór. Religja jednak żyje jeszcze sztucznie tylko, kiedy czuje się zmuszona do coraz to szerszego rozbudowywania swoich symbolów dogmatycznych, a przez to zakrywa w sobie to, co jedyne, prawdziwe i boskie, przez rosnące nagromadzanie się rzeczy polecanych do wierzenia. W poczuciu tego postarała się dawno o pomoc sztuki, która tak długo była niezdolną do własnego wyższego rozwoju, jak długo miała przedstawiać mniemaną realną prawdziwość symbolu przez produkowanie fetyszowych podobizn bożków do zmysłowej adoracji, ale sztuka ta wtedy dopiero spełniła swoje prawdziwe zadanie, kiedy przez idealne przedstawienie alegorycznego obrazu doprowadziła do ujęcia wewnętrznego jej jądra, niewypowiedzianie boskiej prawdy«. Za tą zupełną przemianą wartości obu tych pojęć poszła teoria wzajemnego uzależnienia religji i sztuki. »Prawdziwa nauka nie może zgola powstać

bez religji, religja nie może objawić się bez sztuki«. (Chamberlain).

Przytoczone tu myśli Wagnera można było odnosić tylko do sztuk plastycznych. Stosunek religji do muzyki określa Wagner w następujących słowach: »Jeśli malarstwu udało się przedstawić idealną treść dogmatu, podanego w pojęciach alegorycznych, tak, że zużytkowało ono figurę alegoryczną, nie musząc wszakże z góry twierdzić o wątpliwości jej wymaganej prawdziwości, jako przedmiotu owego idealistycznego przedstawienia, to poezja musiała swoją, podobnie formującą siłę pozostawić niezaprawioną na dogmatach religji chrześcijańskiej, ponieważ przedstawiając przy pomocy pojęć, musiała pojęciową formę dogmatu, jako prawdziwą we własnym znaczeniu, pozostawić nietkniętą. Jedyne więc mógł wyraz liryczny ekstatycznej adoracji stać się bliskim poezji, ta zaś musiała z konieczności wylać się w wyrazie muzycznym, ponieważ pojęcie mogło tu być użyte tylko w kanonicznie ustanowionym stylu słownym. Dopiero przez muzykę stała się liryka chrześcijańska prawdziwą sztuką: muzykę kościelną śpiewano do słów pojęcia dogmatycznego; we wrażeniu, które wywoływała, rozwiązywała ona te słowa, jak i ustalone przez nie pojęcia, aż do zaniku ich dostrzegalności, tak, że przez to udzielała zachwyconemu uczuciu prawie samej tylko czystej treści uczuciowej. Ściśle biorąc, jest muzyka jedyną sztuką, odpowiadającą zupełnie wierze chrześcijańskiej, jak jedynie muzyka, którą my, przynajmniej teraz, znamy jako sztukę równoznaczną z każdą inną, jest sama wyłącznie produktem chrześcijaństwa. Do wykształcenia jej, jako sztuki pięknej, nie przyczyniła się sztuka antyczna, której wrażenie jako muzyki pozostało nam niemal niemożliwem do przedstawienia: dlatego oznaczamy ją jako sztukę najmłodszą i najbardziej zdolną do nieskończonego rozwoju i działania... Muzyka objawia najbardziej właściwą

istotę religii chrześcijańskiej z nieporównaną stanowczością, dlatego chcielibyśmy ją obrazowo postawić w tym samym stosunku do religii, w jakim przedstawiamy sobie boskie Dziecię do dziewiczej matki na sławnym obrazie Rafaela: albowiem jako forma zupełnie od pojęcia oderwanej boskiej treści, może ona mieć dla nas znaczenie światozbawczego narodzenia się boskiego dogmatu z nicości zjawisk. Muzyka mówi: »To jest« — gdyż znosi wszelki rozdział między pojęciem a uczuciem, mianowicie przy pomocy zjawiska dźwiękowego, z niczem realnem nie dającego się porównać. («Religion u. Kunst», X. 221).

W zdaniach tych opierał się Wagner na myślach Schopenhauera o metafizycznym znaczeniu muzyki i zasadniczą ideę jego (muzyka jest brzmiącą wolą świata) przenosi do ciaśniejszego koła pojęć. Wagner nie utrzymał tu toku myśli na chłodnej wyżynie filozoficznej spekulacji. Motywy historyczne były dla niego punktem wyjścia w tej literackiej »causerie«; zasadniczo atoli mylił się, twierdząc, że sztuka antyczna nie wpłynęła na muzykę rzymskiego chrześcijaństwa, podczas kiedy właśnie teoria i praktyka muzyczna starej Grecji były podstawami »śpiewu rzymskiego«.

Wagner uważał nowoczesnego artystę za następcę kapłanów. W pełnym poczuciu tej wysokiej godności sprawował swój twórczy urząd; nie moda nadawała kierunek jego wielkim myślom — tworzył »sub specie aeternitatis«. Dzisiejsza generacja nie znajduje już zadowolenia w alegoriach religijnych, myśli jej i uczucia są pod ścisłą kontrolą historii i filozofii. Wie ona, że historia ludzkości nie jest historią ludzkich czynów, ale ludzkiego cierpienia. Pośród tego życia, które jest jednym pasmem uświadamiania cierpień w nas samych i w całej naturze, zjawia się sztuka jako pocieszycielka, jako »przejazny zbawca życia«. Przez nią uczy się człowiek »naturę w jej niezmiernie wielkim ogromie rozumieć«, ona łączy

ludzi w jakąś społeczność dobrą i prowadzi ich do regeneracji.

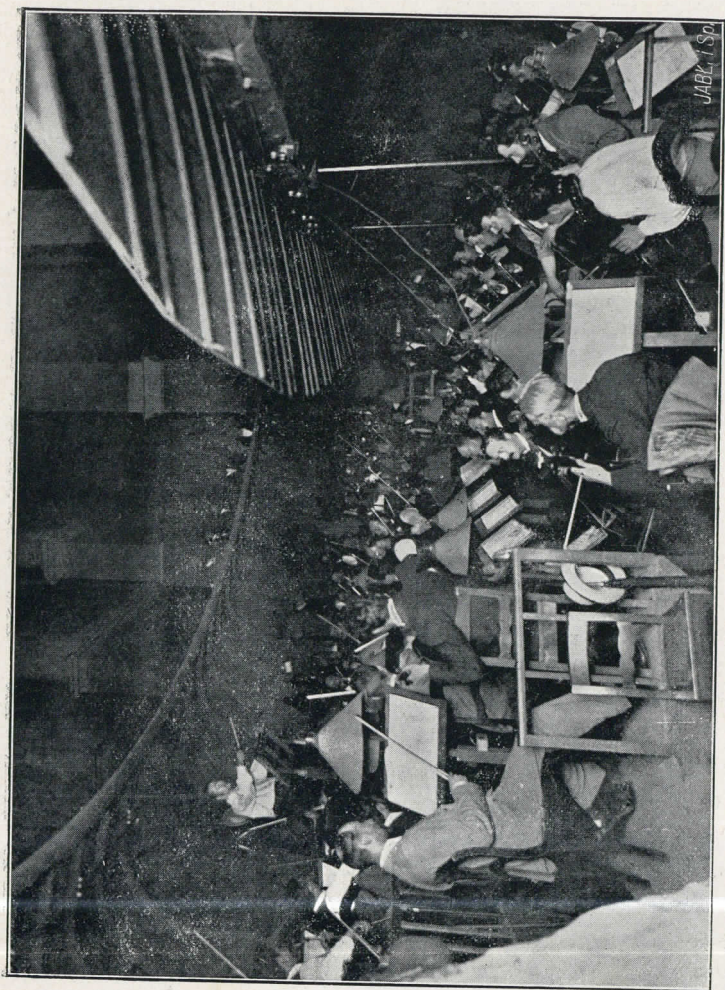
»Ale choćby ten stan, który wywiedzie się z regeneracji rodu ludzkiego, miał się przez siłę uspokojonego sumienia nie wiedzieć jak pogodnie ukształtować, zawsze i wszędzie będziemy obserwowali niesłychaną tragiczność istnienia na świecie i codziennie będziemy musieli zwracać wzrok ku Zbawicielowi na krzyżu, jako do ostatniej, najwyższej ucieczki«. (X. 247).

Równoległe napięcie ideowe z temi teorjami filozoficzno-socjologicznymi, wyłożonemi przedewszystkiem w rozprawie: »Religia i sztuka« i trzech jej uzupełnieniach p. t.: »Na co przyda się to poznanie«, »Poznaj samego siebie« i »Bohaterstwo i chrześcijaństwo«, wykazuje ostatni dramat muzyczny Wagnera p. t.: »Parsifal«.

Z imieniem tego bohatera spotkaliśmy się już w »Lo-hengrinie«. Wybawca Elzy, wyjawiając swoje imię na końcu dramatu, mówi także o ojcu swym, Parsifalu, królu rycerstwa Graalowego na Monsalwacie. Jeszcze przed napisaniem »Tannhäusera« poznał Wagner epos dworskie Wolframa z Eschenbach, opiewające życie i czyny Parsifala. Ale dopiero Trystan, bohater miłosnego pragnienia, przywołał w umyśle Wagnera obraz bohatera rezygnacji. Miał on przyjąć do łóża umierającego Trystana i pocieszać go.

W jednym liście do pani Wesendonk, pisanym w lecie r. 1858, zamieścił Wagner słowa tego Parsifala razem z głęboką melodją: »Gdzie znajdę cię, o święty Graalu? Ciebie w tęsknocie szuka me serce«. Kompozytor porzucił ten zamiar, dramatycznie zupełnie nieusprawiedliwiony. Do przyszłej koncepcji dramatu o Parsifalu przyczyniło się w wielkiej mierze bardzo silne wrażenie liryczno-muzyczne, jakiego Wagner doznał w dzień W. Piątku 1857 r. Oto

wyszedł na balkon swojego asylum w Zurychu; był piękny dzień wiosenny: czar budzącej się do życia natury zachwycał go; ale nagle przeszyla mu serce myśl — tak bliska każdemu chrześcijanowi w ten dzień — o tej ofierze miłości i współczucia, która dokonała się na Golgocie. Jako artysta zaczął od chwili tej myśleć nad możliwością wprowadzenia tej muzycznej inspiracji, którą nazwał Cudem W. Piątku, do jakiegoś dzieła. Miejsce na to było tylko w mistycznie nastrojonej akcji »Parsifala«. W latach pracy nad »Trystanem« często zaprzętały Wagnera myśli o tym dramacie i jego bohaterach. Ale nagle nastąpiła zmiana w stosunku do tego tematu. W maju 1859 pisał w liście do pani Wesendonk: »ten trzeci akt (»Trystana«) nastroił mnie niedawno temu przeciwko Parzivalowi. Zrozumiałem, że musiałaby to być zupełnie zła robota. Uważnie patrząc, Amfortas jest środkiem i głównym motywem... To jest mój Trystan z trzeciego aktu, ale w niesłychanem spotęgowaniu... W swoich strasznych cierpieniach nie zna on innej tęsknoty, jak tylko za śmiercią... Ale Graal daje mu ciągle to jedno, że nie może umrzeć. Graal jest wedle mojego pojęcia czarą z ostatniej wieczerzy, w którą Józef z Arymatei zebrał krew Zbawiciela. Jak straszne znaczenie ma teraz stosunek Amfortasa do tego cudownego kielicha; on, z tą raną, którą zadał mu jakiś rywal w namiętnej przygodzie miłosnej, musi laskać dla jedyne go swojego pokrzepienia łaski tej krwi, która płynęła z rany zadanej tasmą włócznią, kiedy Zbawiciel, wyrzekając się świata, zbawiając go i cierpiąc zań, umierał na krzyżu z pragnienia! Krew za krew, rana za ranę, ale tu i tam jaka przepaść między tą krwią, między tą raną! Amfortas żyje na nowo, straszniej niż przedtem pali go nieszczęsna jego rana. Nabożeństwo staje się dlań męką! Gdzie koniec, gdzie zbawienie? Chciałby umrzeć! Ale on sam został wybrany na stróża Graala. Nie jakaś ślepa moc zewnętrzna postanowiła to, ale że był tak godzien, że nikt



ORKIESTRA W TEATRZE WAGNEROWSKIM W BAYREUTH.

tak głęboko i serdecznie jak on nie pojął cudu Graala... I coś takiego miałbym wypracować i dorobić jeszcze do tego muzykę? — Dziękuję pięknie! Może to robić kto tylko ma ochotę; ja nie uwieszę sobie tego na szyi. Może robić to ktoś, kto wypracuje to w guście Wolframa... Ale ja pojmuję takie rzeczy z nadto poważnie... Żegnaj się dzisiaj z tym niedorzecznym planem; niech to robi Geibel, a Liszt skomponuje! Kiedy moja stara przyjaciółka Brunhilda wskoczy na płonący stos, rzucę się tam za nią i będę miał nadzieję zbawczego końca! Niech przy tem zostanie! Amen!» Przerzątał wtedy Wagnera ogrom i trud zadania ujęcia całej idei, zawartej w micie o Graalu i dramatu Amfortasa i Parsifala w trzech głównych sytuacjach w taki sposób, ażeby »głęboka i rozgałęziona treść wystąpiła jasno i wyraźnie«... Na myśl o zasadniczych motywach tej legendy doznawał wstrząsających wzruszeń. »Kogóż nie przejdzie dreszcz najczulszych i najpodnioslejszych uczuć, kiedy usłyszy, że ta czara, z której Zbawiciel pił na pożegnanie do swoich uczniów, istnieje jeszcze i że czystemu danem jest oglądać ją i oddawać jej cześć. Jakież to nieporównane!«

Wagnerowi było potrzeba jakiejś silnej podniety zewnętrznej, ażeby w sobie przełamał opór artysty wobec problemu kompozycji dramatycznej, jaki nastroczał ten temat. Podnieta owa znalazła się. Był nią Ludwik II. Dla niego to szczególnie zabrał się Wagner w lecie 1865 r. do naszkicowania planu dramatu. Wykończenie pracy odłożył wtedy na później. Zabrał się do niej dopiero po wystawieniu »Pierścienia Nibelunga« na scenie swojego teatru w Bayreuth.

Podobnie jak »Pierścień Nibelunga« był genialnem uproszczeniem i syntezą rozlicznych źródeł, tak »Parsifal« jest jakby kwintesencją idei, mieszczących się na dnie legend graalowych i ostateczną konsekwencją przewodnich haseł z dzieł Wagnera. Głosi on współczucie z cierpieniem

drugich i wyrzeczenie się szczęśliwości zmysłowej dla celu zbawienia. Przyjście ostatniego bohatera wagnerowskiego zapowiedziało miłość Senty do Holendra tulacza i miłość Elżbiety do Tannhäusera. Wieścił je Amanda ze szkicu dramatycznego p. t. »Zwycięscy« z 1856 roku, ten Amanda, który przy pomocy Buddy pokonał zmysłową miłość ku pięknej Prakriti i razem z nią został w czystości sługą Buddy. Parsifala przyzywał jako wyższy stopień swoich wcieleń bohaterski duch Zygfrйда i Trystana.

»Uroczyste misterjum sceniczne« (Bühnenweihfestspiel), jak nazwał Wagner »Parsifala«, rozgrywa się w mistycznej sferze Graala, na Monsalwacie i w jego pobliżu. Miłość, wiara i nadzieja panują tu pośród kapłanów-rycerzy, którzy porzucili świat i żyją opromienieni cudownymi łaskami świętej czary. Darzy ich ona mistycznym pokarmem, podnosi do świętości i zaprawia męstwem do czynów rycerskich, kiedy dochodzi do niej lament bezbronných o pomoc przeciwko niesprawiedliwości. Wtedy śle ich w dalekie światy, jak Lohengrina do Elzy posłała...

Miłość, wiara i nadzieja — oto symbole prz y g r y w k i do misterjum, nastrajającej słuchacza na ton niebiańskiego zachwytu. Do tematów jej podał Wagner następujące wytłumaczenie. Pierwszy temat: miłość: »weźcie ciało moje, weźcie krew moją, dla miłości naszej!« (Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unsrer Liebe willen!) Słowa te, będące parafrazą formuły transsubstancjacji z kanonu mszy św., podpisał Wagner pod temat utrzymany w stylu melodji gregoriańskiej, zaczynający preludjum.



W temacie tym uwidocznione są trzy motywy, które występują samodzielnie w dramacie. »Melodja ta rozplywa się, powtórzona przez głosy anielskie« pisze Wagner. Istotnie instrumentacja tego wstępu robi wrażenie muzyki sefaryckiej. Potem zostaje temat ten zmieniony na rodzaj mollowy i znowu tremolando smyczków i pasaże harf niosą go w nadziemskie wyżyny. Teraz spływa z nich temat Graala:



Ostatni temat: wiara. »Zapowiedź zbawienia przez wiarę. Silnie i sprężysto objawia się wiara, podniosła, ochotna nawet w cierpieniu. Ponownej zapowiedzi odpowiada wiara z najwznioślejszych wyżyn, jakby opuszczając się na skrzydłach białej gołębic, coraz szerzej i pełniej ogarniając serca ludzkie, napelniając cały świat, całą naturę najpotężniejszą siłą, potem spoglądając w błogiem ukojeniu ku eterowi niebieskiemu. Teraz jeszcze raz drży z przejmującej samotności skarga cierpiącego współczucia: lęk, święty pot trwogi Golgoty — ciało blednie, krew upływa i płonie boskim żarem błogosławieństwa w kielichu, płonie nad wszystkim, co żyje i cierpi, wylewając czar łaski zbawienia przez miłość. Jesteśmy przygotowani na niego, który ze straszną katuszą grzechu w sercu, musiał się zatopić w bosko-karzący widok Graala, jesteśmy przygotowani na Amfortasa, grzesznego stróża świętości: czy przyjdzie zbawienie dla jego mąk duchowych? Jeszcze raz słyszymy zapowiedź i mamy nadzieję!«



Wagner nie wyzyskał materiału tematycznego w przygrywce w symfoniczny sposób. Nie chodziło mu o to. Chciał tylko owionąć słuchacza dźwiękiem tych symbolów muzycznych, jak woniami kadzidel i tak nastrojonego wprowadzić do świątyni Graala.

Scena w pierwszym akcie przedstawia las przy zamczysku. — Rzeźki starzec, Gurnemanz, śpi pod drzewem z dwoma giermkami. Z zamku dochodzą razem z pierwszym brzaskiem dnia dźwięki trąb; Gurnemanz budzi się i wzywa do porannej modlitwy. Czekają na króla, Amfortasa, którego wnet mają nieść tędy do kąpieli; ranny król cierpi bardzo, żadne zioła nie mogą ulżyć jego mękom. Ranę zadał mu świętą włócznią, bezcenną relikwią, która jest znakiem jego królewskiej władzy, czarownik Klingsor, odebrawszy ją Amfortasowi, kiedy ten dał się zwabić do jego czarownego ogrodu i tam popadł w grzech. W scenie tej pojawia się temat wiary zmieniony do następującej formy:



Zaraz po nim rozbrzmiewa motyw cierpienia Amfortasa:



Ze wszech stron świata znoszą leki, ale nie nie goi jego rany; nawet wierna służebna rycerzy Kundry,

udała się za poszukiwaniem balsamów; właśnie przybyła znużona, z nowym balsamem z Arabji — lepszego leku nie zna cały Wschód. Dzika Kundry rzuca się zmęczona na ziemię, chcąc odpocząć.

Postać Kundry przejął Wagner od starych autorów poezji Graalowych. W poemacie Chretien de Troyes »Perceval de Galois« występuje ona jako »la demoiselle«, u Wolframa z Eschenbach jako »Kondrie la sorcière«. U Wagnera skupiła w sobie demoniczna ta postać wiele różnych rysów. Szczegółowa analiza ich pozwala rozpoznać w niej szereg postaci z »Parzivala« Wolframa i legend staro-germańskich, niemniej jak z legendy o Herodjademie i żydzie wiecznym tulaczem. Nadto poznajemy w niej rysy Prakriti ze »Zwycięzców« i Marji Magdaleny, jak ją Wagner zamierzał przedstawić w »Jezusie z Nazaretu«. Marja z Magdali miała płonąć ku Chrystusowi zmysłową miłością. Wcześniej od uczniów Chrystusa miała ona przeczuć Jego boskość. Tę Marję wcielił Wagner w Kundry, skoro zgodził się na to, żeby »bajecznie dzika posłanka Graala stała się jedną i tą samą istotą z uwodzicielką Parsifala z drugiego aktu«.

Muzyczny motyw Kundry (»rastlos scheue Magd«) jest wiernym odbiciem tej »bajecznie dzikiej« natury:



Kundry jest symbolem demonicznie pojętej »wiecznej kobiecości«. Była Ewą i Salomą. »Bezimienna, róża piekiel, pradjablica«, której »pocalunek i pełna miłość ma dać mężczyźnie świadomość jego boskości«. Zawarł się w niej cały pesymistyczny pogląd Wagnera na świat.

»Żyła ona we wszystkich kobietach, które popełniły mężczyznę do grzechu i same potem cierpiały z tego powodu«... Cięży na niej przekleństwo za bluźnierczy śmiech, z jakim patrzyła na mękę Chrystusa. Ale wzrok Chrystusa nie ogłosił jej wyroku potępienia. Ona sama miała potem poczucie winy i odtąd błaka się po świecie, ażeby spotkać raz jeszcze ten wzrok i uzyskać przebaczenie.

Wnoszą na noszach króla, który »po dzikiej nocy cierpienia« pragnie się pokrzepić świeżością poranku. Cierpienia Amfortasa powiększa nieustanna troska o rycerzy, bawiących za murami zamku; lęka się, aby Gawan, który szuka dlań leków, nie wpadł w sidła Klingsora. Amfortas oczekuje tego, który przyniesie mu uleczenie, »przez litość świadom, prostaczek czysty«. Za balsam, który Kundry przyniosła, dziękuje Amfortas dzikiej niewieście, ta jednak nie chce przyjąć podzięk. Mimo posług, jakie oddaje rycerstwu, nie cieszy się Kundry ich sympatją. Jeden giermek przeczuwa, że Kundry nienawidzi rycerzy, drugi utrzymuje, że to poganka, czarownica. Gurnemanz nie wie, dlaczego wszystkie największe nieszczęścia spadają na rycerstwo w czasie jej nieobecności; długo już zna on Kundry, dłużej jeszcze znał ją umarłą, w grobie żyjącą, Titurel, który wznosił zameczysko na Monsalwacie. Wtedy także, kiedy Amfortas postradał najdroższą relikwię rycerstwa, tę włócznie, którą przebito bok Zbawiciela, a którą dziś Klingsor polyskuje w słońcu, Kundry nie była w zamku. — (Cytowane ustępy pochodzą z udatnego przekładu Leona Popławskiego, Lwów 1906):

»Tak zbrojny w nią, Amfortas, rycerz mężny,
któż się ośmielił wzbraniać, gdy czary poszedł tłumić?
Opodał stąd, obieżon mocą złą —
piekielnej dziewy czar omamił go,
w objęciach jej upojon leży,
już grot wypadł mu z dłoni:
Śmiertelny jęk! Przybiegam w lot:

drwiąc z niego, Klingsor umknął w dal,
w swej dłoni dzierżąc święty grot«.

Kiedy Amfortas wspomina o »czystym prostaczku« zabrzmiwa po raz pierwszy w melodji jego słów i dźwięku orkiestry motyw Parsifala, jako »czystego prostaczka«:



We wszystkich wersjach legendy o Graalu nazywa się młody Parzival »niewinnym głupcem«, dlatego, że nie może zdobyć się na postawienie pytania, które ma uleczyć rannego króla. Wagner uważał tę właśnie kwestję, dotyczącą pytania Parsifala za »zupełnie naiwną i bez znaczenia« i twierdził, że na tym punkcie musi »zgola wszystko sam wynaleść« (w liście do pani Wesendonk z 30 maja 1859 r.). Idąc za interpretacją J. v. Görres'a (w wydaniu Lohengrina z 1813 z teorią o powstaniu legendy o Graalu) uważał Wagner imię Parsifala za złożone z dwóch wyrazów arabskich: »fal« i »parséh«, głupiec i czysty i tak kazał tłumaczyć je Kundry. Etymologia ta okazała się jednak mylną. Imię Parsifala pochodzi bowiem od gallickiego Peredur, które zostało urobione ze słów per gedur, szukający misy, następnie zaś przybrało formę Perceval, Parzival i Parsifal. (Sprawę tę wyjaśnił artykuł W. Golthera w piśmie »Bayreuther Blätter« z roku 1891 str. 201).

Zawiązanie akcji dramatycznej postępuje bardzo powoli. Wagner chciał poinformować naprzód słuchacza co do historii Monsalvatu. Zrobił to za pośrednictwem starego Gurnemanza, który dość obszernie opowiada giermkom o dziele Titurela. Bogobojny bohater zbudował świątynię,

ażeby umieścić w niej świętą czarę Zbawiciela, jako cel uwielbienia drużyny wybranych. Żaden grzesznik nie znalazł drogi, wiodącej na tę dziką górę »mont salvage«. Nieopodal Monsalvatu znajduje się zamek Klingsora. (Jest to tensam śpiewak, który występuje na turnieju wartburskim). Rycerz ten pragnął dostać się między szeregi graalowe i chociaż nikt nie znał jego grzechów, robił ciężką pokutę. Ażeby najpewniej uwolnić się od pokus miłosnych, Klingsor nie mogąc w samym sobie zabić grzechu, »położył na sobie rękę zbrodniczą«. Wolfram z Eschenbach mówi o tem w drugiej księdze »Parzivala« rozdział XIII w 909. (»Mit einem Schnitte ward gemacht — Der Herzog Klinschor zum Kapaune«). Ale ten origenesowy zabieg zamiast wzbudzić podziw u rycerzy Monsalvatu, dokąd młode kobiety nie miały przystępu, okrył Klingsora hańbą w oczach stróżów Graala. Z zemsty, że nie mógł dostąpić zaszczytu wejścia do zamku, stał się on najzaciętszym wrogiem rycerzy. Zamienił otaczającą pustynię w czarowny ogród:

»W nim zasiał dziewcząt cudnych kwiecie,
na wojów Graala, miłosnych czarów
i pokus piekiel rozpiął cienie:
gdy skusi cię, toś już zgubiony
niejeden przezeń nam stracony«...

Amfortas chciał położyć kres tej pladze, wyruszył przeciwko Klingsorowi, ale wrócił na Monsalvat nie jako zwycięzca, lecz ranny, z piętnem grzechu na sumieniu i bez świętej włóczni. Ta włócznia, którą przebito bok Chrystusowy na krzyżu, jest teraz w rękach Klingsora. Bronią tą walczy czarodziej przeciwko dawnym jej stróżom. Walczy, ażeby odebrać im Graala.

Na Monsalvacie panuje więc smutek i żaloba. Cierpienia Amfortasa wzbudzają w rycerzach najgorętsze współczucie. Strata włóczni przepelnia ich uczuciem żaloby. Ale

jest jeszcze isierka nadziei. Oto Amfortas miał widzenie, że ratunek przyniesie mu:

»przez litość świadom
prostaczek czysty«...

On zagoi ranę króla, on wyzwoli włócznię z rąk Klingsora. Czekają nań wszyscy na Monsalwacie z upragnieniem i nadzieją.

W muzyce tej sceny występuje upojny motyw Kundry, jej demonicznej siły i lubieżnych czarów:



Klingsora symbolizuje następujący motyw:



Po opowiadaniu Gurnemanza, zakończonem nadzieją przyjsia »prostaczka«, dolatuje na scenę krzyk rycerzy, dających wyraz oburzeniu, że ktoś ośmielił się strzelić do labędzia; ptak, walcząc ze śmiercią, spada na scenę. W tej chwili wprowadzają Parsifala, uzbrojonego w łuk: wszyscy żądają ukarania dzikiego młodziana, a Gurnemanz zwraca się do niego ze serdecznym wyrzutem. Parsifal przyznaje się, że ubił ptaka; nie trudno mu to przyszło: chelpi się celnością swych strzałów: »pewno; co lata, trafiam w lot!« Słowa Gurnemanza: »Ty śmiałeś zabić, tutaj w świętym lesie, gdzie błogi spokój koil zwierz nie zbliżał się ku tobie ufnie? Z gęstwy krzewów cóż niósł ci ptaszka śpiew? Co zrobił ci ten labędź?« wzruszyły Parsifala; słuchał ich coraz wyraźniej, przejmując się współczuciem dla zabitego labędzia, wkońcu zla-

mał luk i kawalki odrzucił daleko od siebie. Parsifal nie wiedział, że źle czyni, kiedy strzelił do ptaka. Sam nie wie, skąd przychodzi, nie zna imienia ojca, nawet swojego nie pamięta. Tak głupiego człowieka Gurnemanz nie widział jeszcze. Jedno wie Parsifal tylko: ma matkę, Hercelajda jej imię; z nią, zdala od ludzi, żył w lasach. Ciekawość Gurnemanza zaspokaja dopiero śpiew Kundry:

»Sierotą już zrodziła go matka, gdy pośród walk usieczon Gamuret;
by takiż w rychłej chwale skon jej syna nie zmiotł,
od walk daleko w pustyni chowała go na głupca, szalona!«

Przez las przeciągali zbrojni mężowie, za nimi w świat wybiegl śmiały młodzian, ku zmartwieniu matki; jej śmierć oznajmia mu teraz Kundry. W przystępie rozpaczury chwycił ją Parsifal za gardło, tak, że ledwie Gurnemanz zdołał ją ochronić. Czyn ten popełnia nieświadomie, potem omdlewa; Kundry przynosi z bliskiego źródła wodę, którą skrapia twarz Parsifala. Ten dobry jej uczynek pochwała Gurnemanz, ale Kundry i teraz twierdzi, że nic dobrego nie robi; pragnie tylko spokoju; »już nadszedł czas«. Stary rycerz Graala przeczuwa, że ten młodzian jest oczekiwanym zbawcą Amfortasa, prowadzi go więc do zamku Graala.

Do fizycznej natury Parsifala, pogrobowca, podobnie jak Zygfryd i Trystan, do rycerskiego jego temperamentu odnosi się następujący motyw przewodni:



Matkę zaś Parsifala, Hercelajdę oznacza pełna wyrazu melodia:



Cała pierwsza połowa pierwszego aktu »Parsifala« odpowiada pod względem stylu muzycznego teorii Wagnera o dramacie muzycznym i praktycznym jej przykładom w »Pierścieniu Nibelunga« i »Trystanie i Izoldzie«. Jest to dialogowo rozłożony śpiew recytacyjny bez żadnych tendencji formalnych. Podkład orkiestralny jest takim samem przedziwem motywów przewodnich jak w tamtych dziełach, ale w wielu ustępach redukuje się zadanie orkiestry do dość ubogiego akompanjamentu akordowego i rzadko przechodzi ono do samodzielnego stylu symfonicznego. Orkiestra tej części »Parsifala« nie ma ani w przybliżeniu tych barw co orkiestra trylogii i »Trystana«, ani też tej rozpiętości dźwiękowej. Dźwięk jej trzyma się rejestru środkowego przeważnie i częstokroć ciąży ku rejestrowi niskiemu. Zasadnicza barwa przypomina poniekąd brzmienie organów, dyskretnie rejestrowanych. Ton taki odpowiada nastrojowi dramatu. Technika operowania materiałem motywicznym doprowadziła tu do prawdziwie mozaikowej konstrukcji fraz. Niema w muzyce tej namiętności ani czynników malarskich, zwłaszcza motywów przyrody. Jest tu tylko czysty liryzm i symbolika abstrakcyjnych wyobrażeń.

Druga część pierwszego aktu, misterja w świątyni Graala, przedstawia styl polichoralno-instrumentalny z wielkim monologiem dramatycznym Amfortasa w środku. Po »Śpiewakach norymberskich« nie miał Wagner żadnych już skrupułów z powodu odwrócenia się od dawnych teorii. Samo miejsce dyktowało mu użycie rozśpiewanych mas ludzkich. Genjalna pomysłowość muzyczna i teatralna pozwoliła Wagnerowi dokazać prawdziwych cudów pod względem natężenia, barwności i rozlokowania męskich i chłopięcych chórów.

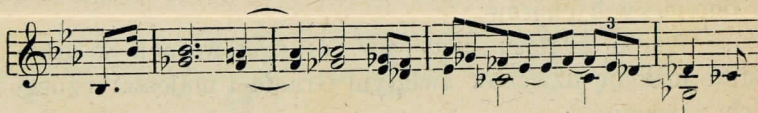
Wśród odgłosu motywów, przygotowujących w orkiestrze melodię dzwonów świątyni Graala i majestatycznego ich dźwięku:

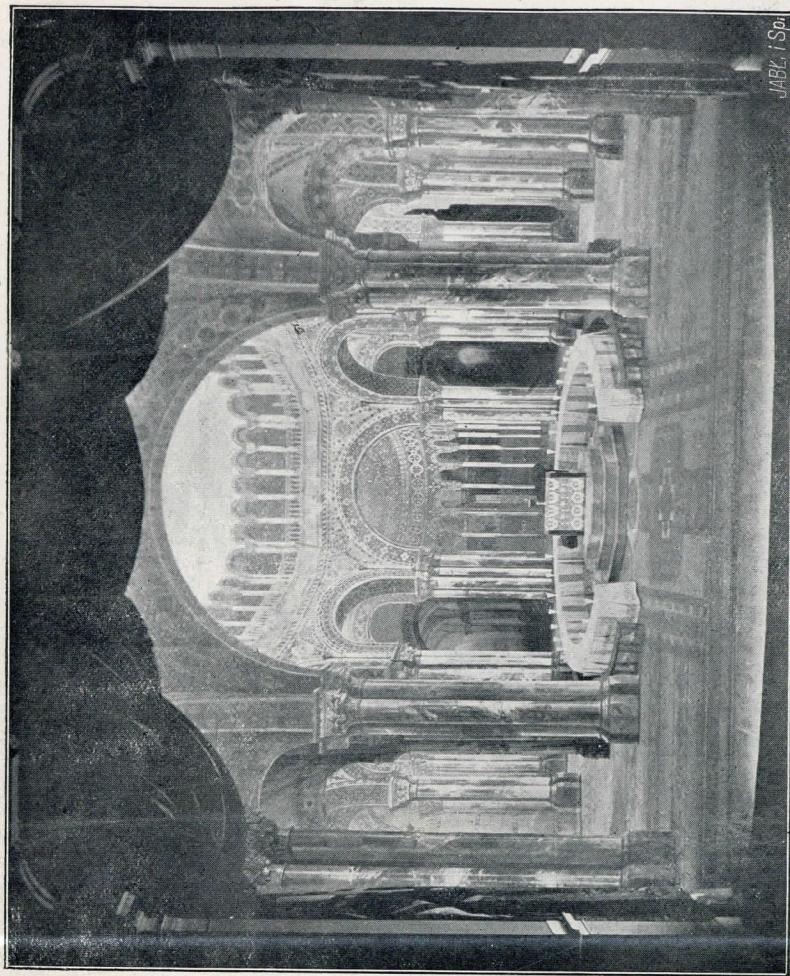


podąża Gurnemanz z Parsifalem ku zamkowi. Młodzieniec dziwi się, że chociaż zrobił zaledwie kilka kroków, ma wrażenie, że uszedł daleko. Na to odpowiada mu Gurnemanz zdaniem, jakby wyjętem z teorii względności: »mój synu patrz, przestrzenią stał się czas«.

Cała droga ich odbywa się przed oczyma widza. Gurnemanz i Parsifal kroczą w miejscu na tle przesuwanych dekoracyj. Przechodzą bramę zamku, potem znikają w krużgankach. Nareszcie weszli do wielkiej hali w stylu bizantyjskim, nad którą na olbrzymich monolitowych kolumnach z barwnych kamieni, unosi się kopuła. W środku hali znajdują się białe zakryte stoły, idące półkolem, za nimi ławy; centralne miejsce sceny zajmuje ołtarzowe emporium. Przez podwoje, umieszczone na tylnym planie, wchodzą parami rycerze i giermkowie. Przechodząc koło siebie witają się uściskiem. — Scena ta wywołuje wspomnienie misterjów w świątyni Izdydy we »Flecie czarodziejskim« Mozarta, będących allegorją wolnomularstwa.

Rozpoczyna się mistyczna uczta rycerzy Graala. Giermkowie wnoszą Amfortasa i układają go na wzniesieniu. Inni wnoszą złotą skrzynię, w której znajduje się cudowna misa. Napelnia się ona zawsze chlebem mistycznym i winem; dary te spożywają rycerze opromienieni łaskami Graala. W nastroju skruchy i wyrzutów sumienia, które stwarza chór (głosów altowych i wysokich tenorów) motywami, pełnemi cierpiętnego wyrazu, w alterowanych harmoniach:





DEKORACJA DO »PARSIFALA« W BAYREUTH.

przygotowują się obecni na obrządek miłości. Z najwyższej galerji kopuły spływają złote smugi dźwięków chóru chłopięcego, głoszącego cud Graala (przekład autora):

»To wiary czar
niebiosów dar
gołąbka Zbawiciela:
winem tem spływa
krew jego żywa
ciałem swem was obdziela!«

Z grobu dochodzi głos starego Titurela, który na chwilę cudu Graala wraca do życia. Pierwszy stróż cudownego naczynia wzywa syna, Amfortasa, ażeby przystąpił do obrzędu. — Ale Amfortas wzbrania się przed odsłonięciem Graala. Ta chwila błoga dla wszystkich, którzy w stanie łaski otaczają go teraz, przynosi mu najstraszniejsze cierpienia fizyczne i moralne. Wtedy właśnie rozdziera się rana, zadana mu przez Klingsora włócznią Chrystusową i świadomość winy przepelnia mu duszę srogim bólem. Monolog Amfortasa jest najwyższym szczytem tragicznych momentów w dramatach Wagnera. Kompozytor miał słuszną rację, twierdząc, że ten król graalowy jest jego Trystanem z trzeciego aktu ale w niesłychanym spotęgowaniu. Cierpi tu człowiek w konflikcie nie z równym sobie człowiekiem, lecz z wiarą w Boga-Człowieka.

»i rzeką znów płynie krew
przez ranę, bliźnią jego ran,
zadaną przez tej samej włóczni cios,
przez którą swą ranę odniósł Pan
i przez nią lzy krwawemi
Zbawiciel płakał na ludzi srom
w litości nad niegodnemi...
Litości! Litości!
Wszechmiłosierny, miłosierdzia!

Zabierz to brzemie
ból skończ wieczysty,

niech rzucę tę ziemię,
uzdrowion czysty!»

W muzycznym ujęciu tego monologu widać, że zasoby inwencji Wagnera nie wyczerpały się, pomimo, że tyle razy musiał dobywać z nich środków dla spotęgowania dźwiękiem scen tragicznych. Żar wyrazu śpiewu Amfortasa ma w sobie taki bezmiar bólu, że cierpienia tego króla przejmują niesłabszem współczuciem od tragicznego losu Brunhildy lub Trystana. Intensywność ekspresji dźwiękowej polega tu w wielkiej mierze na środkach harmoniczych.

Dochodzący z kopuły śpiew chłopiąt, głoszących Amfortasowi przyście wybawcy i prośba rycerstwa skłania króla do spełnienia misterjum. Odsłaniają Graala. Amfortas wznosi go z błogosławieństwem; rycerstwo spogląda w zachwycie ku cudownej misie, którą oblewa światło, padające z kopuły. W czasie mistycznej uczty rozbrzmiewają w różnych kondygnacjach hali chóry, anielskim głosem podobne. Gdyby partytura »Parsifala« nie zawierała nic oprócz scen chóralnych w akcji pierwszym i chóru dziewcząt-kwiatów w drugim, należałoby jej się miejsce wyjątkowe w historii techniki władania zespołami wokalnemi z genialnem zastosowaniem do stosunków teatralnych.

Calej tej scenie przygląda się Parsifal, którego tu przyprowadził Gurnemanz i postawił w kącie hali. Stoi niemy, śledząc, co się dzieje. Okrzyk bólesci Amfortasa przeszył go. Chwycił się wtedy za serce. Ale kiedy po skończeniu misterjum pyta go Gurnemanz, czy zrozumiał to na co patrzył, Parsifal daje znak głową, że niczego nie pojął. Bo i skądże miał pojąć to, co pierwszy raz w życiu zdarzyło mu się widzieć, co swą treścią transcendentalną i znaczeniem tak bardzo jest wyższe od możliwości intelektualnych dzikiego człowieka, jakim jest Parsifal w tej chwili. Mógłby niemal zamienić rolę z Zygfydem, który

miał także tylko siłę i instynkt i był przeznaczony do świato-zbawczego posłannictwa. Zabilby za niego smoka i zgruchotał włócznie Wotana u stóp góry Brunnhildy. A gdyby Zygfyd zobaczył cierpienia Amfortasa, to tak samo przejrzałby potem w ramionach Kundry, jak przełaził się na widok Brunhildy.

Parsifal jest zarazem jakby uzupełnieniem zbawczej idei Brunhildy. Jak ona przez miłość stała się wiedzącą niewiastą, tak on będzie wiedzącym przez współczucie. Czysty prostaczek z pierwszego aktu idzie w świat uczyć się rozumu, jak Zygfyd chciał poznać strach. Gurnemanz wyrzucił go za progi zamku Graala. Szukaj sobie gości, ty gościarzu — krzyknął za nim zirytowany, że nie zapytał o ranę Amfortasa. Droga Parsifala wypada koło czarodziejskiego ogrodu Klingsora. Czarownik widzi, że niedaleko już jego sideł znajduje się »niewinny głupiec«; zaklęciem przyzywa Kundry:

»twój pan cię woła, bezimienna:
pra-czarci zjaw! piekiel różo!»

Wezwanie jego straszne dla niej zawsze, dziś okropniejsze, niż kiedykolwiek. I ona, jak Amfortas, pragnie tylko śmierci-oswobodzicielki.

Klingsor szydzi z niej, że wysługuje się rycerzom Graala, jakby dla zapłacenia im strat, które sama im zadaje.

»Lecz najcieńszy wróg ma pole ci dać:
głupoty kryje go tarcz«.

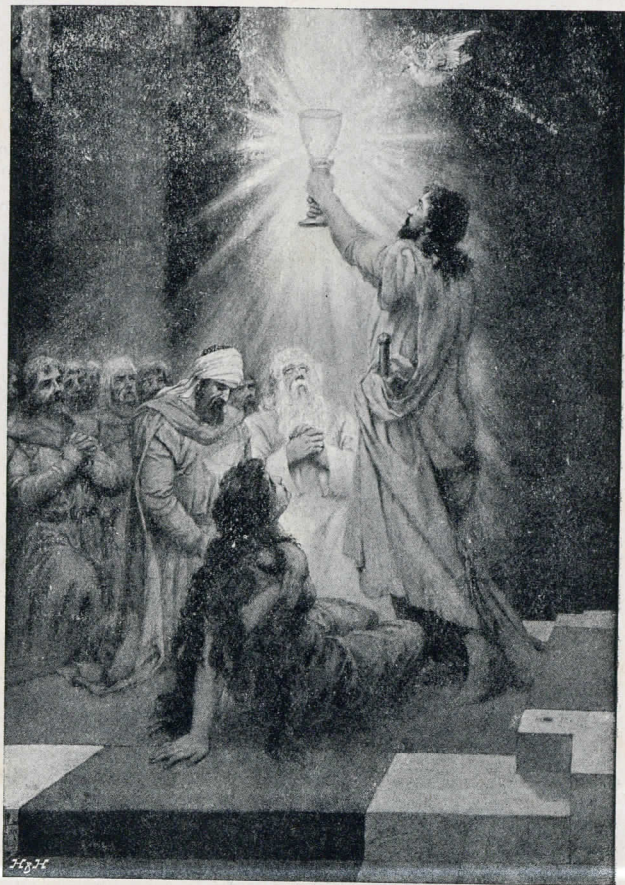
Kundry biada nad strasznym swym losem, ale musi uleść woli Klingsora, musi uwieść Parsifala. — Klingsor przygląda się walce, toczącej się u wejścia do jego zamczyska; to Parsifal ściera się z rycerzami jego państwa, którzy zagroźili mu z bronią w rękę drogę do ogrodu. Chciał tam wejść, więc musiał złamać ich opór. Nie przyszło mu to z trudnością. Potem stanął na murze, otaczającym czarodziejski ogród. Scena zmieniła się nagle z ciem-

nej wieżycy Klingsora w obraz tropikalnej przyrody. Bujna roślinność podzwrotnikowa roztacza tu swój przepych. Zgiełk bitwy za murami ogrodu zwabił z zamku roje cudownych dziewcząt-kwiatów. Spostrzegają one śmiałka na murze ogrodu i pytają dlaczego pobili ich kochanków. Odurzony widokiem kuszących kobiet, mówi im Parsifal:

»O piękne dzieci, nie miałem ich pobić?
do was mi wzbraniał przystępu ich miecz!«

Przygrywka do drugiego aktu ilustruje sataniczną potęgę Klingsora. Pomiedzy motywami czarodzieja prze-wijają się także pełne bólesci okrzyki rannego Amfortasa. Później przychodzi kilka razy motyw Kundry. W tym samym ponury charakterze utrzymana jest scena między Klingsorem a Kundry. Dochodzący zdala zgiełk walki obwieszcza zwycięstwo Parsifala triumfalnymi hejnalami jego rycerskiego motywu, przerobionego w tem miejscu z rytmu trzyćwierciowego na takt cały, w ten sam sposób, jak to miało miejsce z motywem rogu Zygfyryda. Pierwsze dźwięki sceny dziewcząt-kwiatów wyrastają z tematu Parsifala. Dłuższy czas biadają dziewczęta Klingsora nad rannymi kochankami. Następnie zaczyna wytwarzać się upajająca atmosfera czarodziejskiego ogrodu. Muzyka dy-szy lubieżnością. Chromatycznie postępujące figury triol-kowe wnoszą ruchliwość rytmiczną do tej sceny i powoli przygotowują na walczykowy charakter epizodu kuszenia Parsifala. Scena ta przesączona jest najwyższem pięknem dźwiękowym zespołu głosów kobiecych, prowadzonych w nie-porównany sposób. Wyrafinowanie w używaniu najdeli-katniejszych pomysłów akustycznych walczy tu o pierw-szeństwo z poetycznością i wdziękiem motywów.





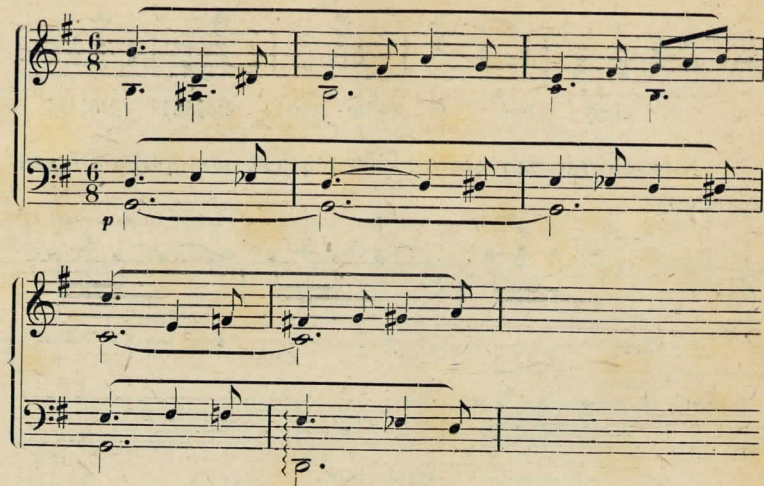
F. LEEKE: PARSIFAL JAKO KRÓL GRAALA.



Niezmiernie zmysłową, kuszącą jest następująca fraza tej sceny:



Wagner podzielił chór dziewcząt na cztery grupy, współzawodniczące między sobą o schwytywanie Parsifala. Głupiutki młodzieniec bawił się z dziewczętami jak w łapanego i z zadowoleniem, że nie dał się złapać, pragnie już uciec za mur. Ale nagle z zieleni krzewów dochodzi głos Kundry. Najpotężniejsza kusicielka Klingsora woła go po imieniu. Zatrzymuje go ten tajemniczy okrzyk jak jakiś magiczny rozkaz. Niewidoczna jeszcze oczom Parsifala, każe Kundry oddalić się dziewczętom. Moc ich nie wystarcza dla skuszenia tego młodego bohatera. Komu innemu jest on przeznaczony. Dziewczęta pierzchają, unosząc z sobą barwy i wonie kwietne. Teraz ukazuje się Parsifalowi Kundry w całym majestacie uwodzącej piękności niewieściej. Zarzuca nań swe sieci, wzbudzając w nim najczulsze wspomnienia. Na tę decydującą chwilę zachowała Kundry imię głuptaska. Nie wymieniła go w pierwszym akcie. Oprócz matki nikt nie nazywał go jego imieniem. Macierzyńską jakby tkliwością przyciąga Kundry do siebie niewinnego młodzieńca. Fraza jej śpiewu wchodzi w motywy matki Parsifala, Hercelajdy:



»Dziecię widziałam, matki ssące pierś,
słów jego pierwszy dźwięk w uchu mam wciąż;
z boleścią w duszy
wraz z niem Hercelajda igrała,
gdy się w katuszy
jej oczu radość do niej śmiała!

Hercelajda umarła z żalu za synem, który ją odbiegł,
a syn ten, przygnieciony boleścią, pada u stóp Kundry.
Teraz kolej na Kundry pocieszać głuptaska; pieśczośliwie
obejmuje ręką jego ramiona:

»miłości poznaj żary,
jak Gamuret je znał,
gdy Hercelajdy czary
plamienny słały szal:
co życie i ciało
niegdyś ci dało,
co śmierci mroków płoszy lęk,
to dziś
ci da —
ostatni pieśczot matki cień,
miłości pierwszy wdzięk!»

Jakby z błogosławieństwem matki, składa Kundry na
ustach Parsifala płomienny pocałunek miłości.

Stopień wyrazu zmysłowego śpiewu Kundry podnosił
się nieustannie. Motywy matki przetworzyły się w nastę-
pującą, drgającą namiętnością frazę:



Nieoczekiwany jednak jest skutek tego pocałunku.
Spadły łuski z oczu Parsifala. Zrozumiał jego znaczenie
i nagle uczuł w sercu ból rany Amfortasa. Upojny motyw
Kundry, który brzmi nieprzerwanie w czasie długiego po-
całunku uwodzicielki, przechodzi bezpośrednio w motyw
rany Amfortasa, względnie w motyw włóczni Chrystu-
sowej:



Miejsce to przypomina żywo motyw dnia i światła
z drugiego i trzeciego aktu »Trystana«. Parsifal przejrzał.
Oślepiająca, bolesna jasność ogarnęła jego umysł.

»Amfortas!
Ta rana! — Ta rana!
Już w mojem pali się sercu.
...Nie, nie! To nie ranę mam tu:
niechaj strugami płynie tam krew!

Tu! tutaj w sercu mam żar!
Tęsknota, straszliwa tęsknota,
co wszystkie myśli spętała mi!
oh! męka miłosna!»

Po chwili współczucia dla cierpień Amfortasa zapaliły się w Parsifalu żądze miłosne. Odczuł on, że ten boży czar muszą znać wszyscy ludzie. Namiętne pożądanie Parsifala wyraża niesłychanie intensywny motyw:



Ale Parsifal czuje, że to jego pragnienie jest grzechem i błaga Zbawiciela o przebaczenie. Kundry chce go natchnąć ponownie pożądaniem swojego ciała i przysuwając się do niego, zaklina go, ażeby położył kres szalowi, który nim zawładnął. Wtedy Parsifal wybucha:

»Tak! tymże głosem! wołała tak; —
i ten sam wzrok, dobrze poznaję go, —
ten uśmiech, co jego spokój skłócił.
I usta — tak — tak drżały jej też.
ugięła się tak szyja, —
tak głowa wzniosła się; —
igrały rozwiane kędziory, —
ramieniem objęła mu kark,
muskala mu, pieszcząc, lice! —
Wraz z całym piekłem mąk
zbawienie duszy,
całując, skradła mu z ust...
Ha! Pocałunek! — Zwodnico! uchodź stąd precz!

Kundry ucieka się teraz do ostatniego środka, którym chce Parsifala doprowadzić do grzechu; oto on, czu-

jący litość dla rany Amfortasa, niech i dla niej ją znajdzie. Opowiada mu przekleństwo swojego losu. W miejscu tem jest Kundry symbolem potępionej, »wieczystej kobiecości«. Była ona na świecie zawsze, w tysiącach postaci kuszących kobiet. Ma w sobie niewygasające pragnienie zbawienia, ale mięsza się ono z nieczystym pożądaniem rozkoszy. Te dwa uczucia zlewają się w niej w nieprzewyciężony, bolesny popęd, który pcha ją w ramiona mężczyzny i zmusza ją do żądania jego miłości. Od wieków szuka zbawczego spojrzenia Odkupiciela. Ale w momencie najwyższego uniesienia pierzcha złudzenie zbawienia.

»Od wieków czekam, — tęsknię za tobą,
o zbawco, — ach! mój szal
twym łzom uragać śmiał.
Oh! —

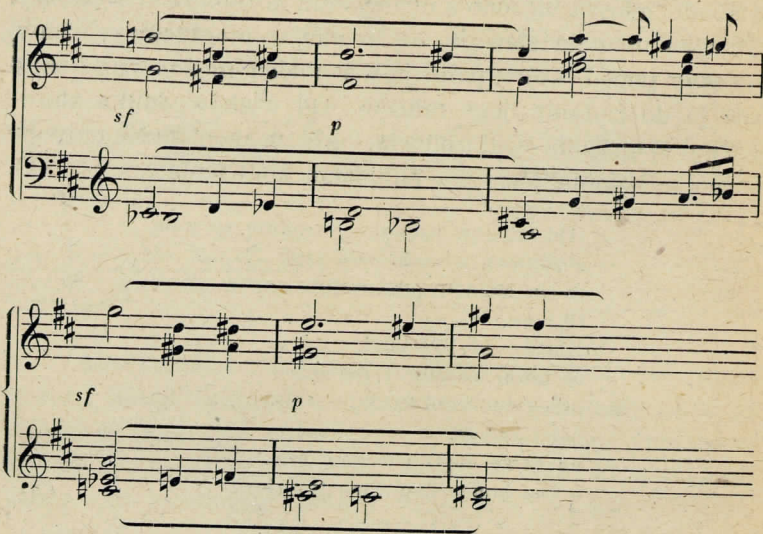
Klątwę gdybyś znał,
co mnie we śnie i jawie,
przez śmierć i życie,
ból i radość,
na nowe męki wiecznie gna,
a bez końca życie me trwa!

.....

W śmiertelnej męce utęskniony,
tak znany mi, tak wyszydzony,
niech na twem łonie lzy me płyną,
godzinę moim bądź, jedyną,
i, chociaż Bóg i świat mi klnie!
ty mnie rozgrzeszysz, zbawisz mnie!»

I znowu dobył Wagner z arsenału swoich środków muzycznych motywy dramatyczne o nieprzepartej sile wyrazu. Każde słowo podkreślił przenikliwą harmonją, w rytmikę i melodję tchnął moc żywiołu i namiętności. Po konwulsyjnych wykrzykach: »ja śmieję się, śmieję — płakać nie mogę; szaleję, wyję, krzyczę, pędzę«, uspokaja się Kundry i rzewnie żebrze jednej godziny szczęścia. Na chwilę zapominamy, że mamy przed sobą różę piekieł,

pra-djablicę; zdaje się nam, że ucieleśniła się w niej jasnowłosa Izolda, co także Izawą zanosila skargę nad trupem Trystana o jedną godzinę szczęścia. Muzyka w tem miejscu zawiera w sobie jakby reminiscencję motywu pragnienia miłości z »Trystana i Izoldy«.



Wskutek analogji między Trystanem i Amfortasem musiała wytworzyć się w umyśle Wagnera — choćby podświadomie — także analogja między Kundry a Izoldą. Częstka duszy Kundry ucieleśniła się w każdej kobiecie, — więc i Izolda musiała być jej wcieleniem.

W tej scenie dopiero wyciągnął Wagner ostateczną konsekwencję z nauki Schopenhauera, zawartej w rozdziale »Metafizyka miłości pleiowej« dzieła »Świat jako wola i wyobrażenie«. »Miłość jest najwyższą uludą, która przez sidła swojego czaru zapala w piersi ludzkiej zwoźniczą nadzieję zbawienia. Jej to nieszczęsna potęga rodzi w nieskończoność jedynie cierpienie i grzech«. Wskazuje na to już Lichtenberger.

Nic już nie zdola odwrócić Parsifala z drogi, na którą wstąpił po pocałunku Kundry, nic nie pozwoli zapomnieć mu o jego zbawczem posłannictwie. Ta, która go przed chwilą pieścila, poczyną szaleć; jego święty opór doprowadza ją do zapamiętania się, w którym przeklina Amfortasa, przeklina Parsifala. Kiedy niewinny młodzian jeszcze raz ją odepchnął, wzywa Kundry pomocy Klingsora; z muru zamczyska ciska czarownik na Parsifala świętą włócznię, którą porwał niegdyś Amfortasowi. Lecz spełnia się cud: włócznia, zamiast ugodzić w młodzieńca, zawisa nad jego głową w powietrzu. W najwyższym zachwycie wdzięczności ku Zbawicielowi ujmuję ją Parsifal w rękę i robi nią znak krzyża:

»Ja znakiem tym niweczę twe czary:
tak, jak ranę on wyleczy,
którą nią zadałeś —
w zwaliska i gruzy
strąci mamiący twój gmach!«

Jakby po trzęsieniu ziemi zamienia się nagle wspańiałość ogrodu Klingsora w wymarłe pustkowienie. Zamczysko czarodzieja runęło. Nieżywe leżą naokół dziewczęta-kwiaty. Kundry nieprzytomna padła na ziemię. Zwycięski w tej walce Parsifal ogłasza jej z muru:

»Ty wiesz,
kiedy odnaleść mnie możesz!«

Parsifal żądał od Kundry, ażeby zawiodła go do Amfortasa, ale kusicielka wzbraniała się być mu przewodniczką na drodze, prowadzącej go do wybawienia rannego króla. Potem przeklęła drogi, któremi bohater pójdzie przez świat, ażeby nigdy nie znalazł tej jednej, co wiedzie na Monsalvat. »Błakaj się, błakaj wiecznie!« — woła za nim.

W czasie między drugim a trzecim aktem spełnia się przekleństwo Kundry. Długo tuła się Parsifal po świecie, szukając drogi do zamku Graala. Wtedy to miał on

przyjść do łoża rannego Trystana, jako pocieszyciel. Przygrywka do trzeciego aktu jest opisem muzycznym wędrówki Parsifala. Ustęp ten stanowi ostateczną granicę, do jakiej doszedł Wagner jako harmonista. Enharmoniczna modulacyjność i nieustanna dyssonansowość, wynikająca ze skojarzeń głosów, przedstawiających wobec siebie zupełną niezależność rytmiczną i melodyjną, jest przykładem najwyższego stopnia ewolucji Wagnera w zakresie tworzywa dźwiękowego. Muzyka w tej przygrywce przestała mieć znamiona tonalne, harmonja oddała stanowczo pierwszeństwo dyssonansowi przed konsonansem. O charakterze tej muzyki poucza kilka następujących taktów:



Błądzący po bezdrożach Parsifal pociągnął za sobą kompozytorów młodszej od Wagnera generacji. Preludjum do trzeciego aktu misterjum Wagnera stało się punktem wyjścia dla nowoczesnej muzyki, szczególnie niemieckiej, której twórcy, dążąc na Monsalvat sztuki, jako ci średnio-wieczni rycerze-waganci, wchodzą często na szlaki prze-ciwne.

Lata musiały minąć od tego dnia, kiedy Kundry miała doprowadzić Parsifala do grzechu, bo oto Gurnemanz, który niedaleko zamku pędzi pustelnicze życie, jest już wiekowym starcem w chwili, kiedy rozpoczyna się trzeci akt. Na skraj lasu wychodzi Gurnemanz, czekający na przyjście wybawcy Amfortasa. Z rozbudzonych do życia krzewów, pokrytych świeżą zielenią wiosny, doszły go jęki ludzkie. W półzywej niewieście, którą tam zobaczył, poznał Kundry. Ocucił ją z omdlenia. Zmiana, jaką w niej zauważył, zastanowiła go. Kundry mówi mu tylko, że chce służyć i kornie chyląc się idzie do chatki Gurnemanza. Dwa słowa tylko padły z jej ust i do samego końca misterjum nie powie już Kundry ani jednego wyrazu.

Po chwili nadchodzi z lasu jakiś rycerz w czarnej zbroi z zapuszczoną na twarz przyłbicą helmu. W rękę dzierży włócznię, przy boku ma przypasany miecz. Gurnemanz wita gościnnie nieznanego rycerza. Zadziwia go jego milczenie. Nie zważając na nie objaśnia go Gurnemanz, że błogosławione to miejsce, w którym się znalazł w ten święty dzień, dzień W. Piątku. Poleca mu złożyć broń; mordercze narzędzia powinien człowiek w ten dzień odłożyć na bok. Parsifal zdejmując hełm, składa miecz, włócznię wbija w ziemię; sam kłeka do cichej modlitwy. Dziś jest już poważnym mężem; ale Gurnemanz poznaje w nim tego samego głupca, którego przed laty wypchnął z zamku, poznaje drogą, utraconą dawno relikwię. Parsifal mówi wreszcie, że chce dojść:

„Do niego, którego skargę
zdułmiony głupiec słyszał raz!
By go wyzwolić z męki,
ja się wybranym czuję dziś».

Cudownej pomocy Parsifala potrzebuje rycerstwo Graala. Gurnemanz opowiada, że od dnia, w którym Parsifal zabił labędzie i widział cierpienia Amfortasa, smutek i żaloba ogarnęła państwo Graala. Titurel nie budzi się ze

snu śmierci, Amfortas nie odsłania Graala, pragnie tylko końca życia i z nim skończenia się mąk. Gurnemanz w pustelni pędzi ostatnie dni smutnego żywota. Parsifal rozpacza, że jego to wina, bo gdyby odrazu poznał był cierpienia Amfortasa, byłby mógł koniec im położyć natychmiast; mdleje i pada w ramiona Gurnemanza. Pustelnik i Kundry prowadzą go do źródelka, gdzie mu pokutnica zdejmuje sandały i obmywa znużone nogi, osuszając je własnymi włosami, Gurnemanz zaś zlewa mu głowę wonnościami. Stary rycerz Graala wita w Parsifalu króla; ten zaś zaczyna urząd swój od chrztu Kundry:

»Mój urząd poczęć pełnić tak:
weź z rąk mych chrzest,
i uwierz w Zbawiciela!«

Po tej ceremonii rozgląda się Parsifal po całej okolicy, której świeże piękno przejmują go cichą radością. Uczucia, które w Zurychu jeszcze w r. 1857, w dzień Wielkiego Piątku rozpieślały pierś Wagnera, wyraża teraz Parsifal:

»Jak piękne dziś wydają mi się łąki!
Jam widział kwiaty pełne kras,
co, żądzą tchnąć, wokół mnie się pięły:
lecz nigdy wdzięcznych tak, jak te;
te trawy, krzewy i kwiaty,
dziecięcym wdziękiem wszystkie tchną,
i tkliwie dziś witają mnie«.

Nastrój, któremu ulega Parsifal, jest przedmiotem natchnionej na najwyższy ton poetyczny instrumentalnej partii tego aktu, zwanej »Czarem W. Piątku«. Nie jest to zamknięte w sobie intermezzo symfoniczne, tylko samodzielnie poprowadzony akompanjament orkiestry do lirycznego monologu Parsifala i dialogu z Gurnemanzem. Inspiracja muzyczna tego ustępu pochodzi z 1857 r. Zachwycająca jest w nim niewysłowiona czystość inwencji melodyjnej i delikatność instrumentacji. Kilka zwrotów, jak niemiennie

rodzaj instrumentacji »Czaru W. Piątku« przypomina czarowną także kompozycję Wagnera, »Idyllę Zygryda«.

Okolo »Czaru W. Piątku« grupują się następujące tematy:

temat W. Piątku:



temat kwietnych łąk:



temat zadośćuczynienia i pokuty:



Na czas powstania pomysłów do »Czaru W. Piątku« wskazuje wyraźnie następująca fraza, o charakterystycznych znamionach muzyki »Trystana«, który wtedy (w r. 1857) już krystalizował się w duszy Wagnera:



Namaszczony przez Gurnemanza na króla Graala udaje się Parsifal w uroczystym stroju za przewodnictwem starca do zamku. Kundry towarzyszy mu w pokorze. We troje przebywają drogę wśród zmieniających się, przesuwanych dekoracji.

Na zamku Graala wchodzą do hali biesiadnej rycer-

stwa dwa smutne orszaki: jeden niesie trumnę z Titurelem, drugi skrzynię z Graalem i łożę z cierpiącym Amfortasem. Żalobne pienia ich są skargą przeciw Amfortasowi, który po długiej przerwie chce dziś po raz ostatni spełnić swój urząd. Ranny król wie, jak bardzo przewinił, i tak mówi boleśnie:

»Ach, biada! biada! niedoli mej! —
Ja wolać muszę, jak wy:
Raczejbym śmierć z waszych przyjął rąk,
bym win mógł zmazać brzemie!»

Mimo surowego już wezwania rycerstwa, aby odsłonił Graala, opiera się nagle Amfortas; czuje, że śmierć zbliża się do niego, więc nie chce na nowo zaczynać straszego życia; błaga rycerzy, aby mu sami śmierć zadali, otwiera straszną swą ranę. W chwili ogólnego zamieszania i przygnębienia wchodzi Parsifal i przykładając włócznię do rany Amfortasa, mówi:

»Ta jedna pluży broń: —
uleczy cię
ten oszczep, co cię zranił«.

Wśród najwyższego zachwytu zebranego rycerstwa obejmuje Parsifal urząd króla graalowego, wznosi świętą czarę w górę, błogosławiąc nią zebranych. Titurel budzi się do życia na tę chwilę i z trumny swojej udziela błogosławieństwa. Kundry, wpatrując się w Parsifala, pada bez życia u jego stóp. Z kopuły płynie podniosły śpiew, witający Parsifala, wielbiący Zbawcę:

»Świętej łaski cuda:
wybawcy wyzwolenie!»

Z pośród wszystkich dramatów Wagnera drugiej epoki jego twórczości jest »Parsifal« najzwieźlejszy. Sam bohater ma do wygłoszenia zaledwie sto wierszy poezji. Poezja

ta jest stale rymowana. Dyspozycja dramatu jest niezmiernie jasna, chociaż całe dzieło obraca się w sferze zupełnie oderwanych pojęć. Tworząc misterjum teatralno-muzyczne miał Wagner prawo postawić ideowy interes »Parsifala« ponad czysty interes artystyczny, wynikający z przeprowadzenia akcji dramatycznej. Wielka część pierwszego aktu jest sceniczną transpozycją eposu, a w istocie po za sceną między Parsifalem i Kundry w drugim akcie, która zbliża się do zasadniczych norm dramatu, żadna inna scena niema w sobie czynników dramatycznych, to znaczy nie rozwija akcji lub kontrakcji. Niezawodnie odczuwa każdy, nawet najlepiej na mistyczną nutę »Parsifala« nastrojony słuchacz, pewne braki z punktu widzenia estetyki wzruszeń teatralnych. W trzech wielkich sytuacjach chciał Wagner przedstawić dramat Amfortasa, ideę Graala i zbawczą misję Parsifala, tak, ażeby cała głęboka i rozgałęziona treść wystąpiła jasno i wyraźnie. Ale było rzeczą niemożliwą ograniczyć misterjum jedynie do tych trzech scen: Parsifal wobec rannego Amfortasa, Parsifal zwycięzcą pokusy miłosnej i Parsifal wybawca. Wagner musiał uzupełnić je kilkoma innemi, bez których nie byłoby mowy o zorjentowaniu się w sensie widowiska. Ze scen tych dwie szczególnie przemawiają do widza teatralnego, jedna przez swój zmysłowy charakter i upajający czar dźwiękowy — to scena dziewcząt-kwiatów, — druga, to scena chrztu, namaszczenia Parsifala i mycia nóg, wywołująca wspomnienie najwznioślejszych pamiątek świata chrześcijańskiego, jako ich do głębi serca poruszająca i podniosła allegorja.

Jedynym niepokojącym motywem sztuki jest żyjący w grobie Titurel, który umarł na dobre w czasie między pierwszym i trzecim aktem, aby raz jeszcze obudzić się po przyjeździe Parsifala z włócznią Chrystusową i po udzieleniu błogosławieństwa zapaść w sen wiekuisty. Symbolu tego nie wytłumaczył sam Wagner, a egzegeza Wolzogen

i innych komentatorów nie daje także zadowalającego wyjaśnienia.

Pod koniec życia zrozumiał Wagner, że »chrześcijaństwo jest bardziej pesymistyczne od każdego w spokojnym kącie wyspekulowanego pesymizmu, a przez wiarę w ostateczny dzień bardziej optymistyczne od każdego filozoficznego optymizmu«, zauważyła Bürkner w swojej książce o Wagnerze (strona 289). Cudownie harmonijnym akordem, głoszącym ludzkości hasło współczucia i wiary zakończył Wagner dzieło swojego życia. Po Brunhildzie, która oddała naturze złoto, ażeby nie było przyczyną zła na świecie, posłał Wagner ludziom zwiastuna dobrej nowiny, Parsifala, ażeby odnowił dzieło odkupienia ludzkości, ażeby »z wyzwolonej od mocy szatańskich Góry Zbawienia(!) (Monsalvat) dał początek chwale nowego życia i nowego wieku« — jak mówi Zdziechowski (Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa t. II, str. 59).

Partyturę »Parsifala« ukończył Wagner w styczniu 1882 r. w Palermo. Wykonanie misterjum zastrzegł kompozytor wyłącznie dla swojego teatru w Bayreuth. W kwietniu 1882 zaczęto przygotowywać wystawienie »Parsifala«. Pierwsze przedstawienie odbyło się dnia 26 lipca tego roku w obecności członków patronatów teatru wagnerowskiego i najbliższych przyjaciół kompozytora. Dzięki konwencji literackiej między państwami europejskimi i szacunku dla woli Wagnera, nie pojawił się »Parsifal« aż do czasu wygaśnięcia prawa autorskiego (do roku 1913, t. zn. do trzydziestu lat od śmierci twórcy) na żadnej scenie europejskiej. Wcześniej, w r. 1905, wystawiła misterjum jedynie »Central opera house« w N. Yorku. Od roku 1913 stał się »Parsifal« widowiskiem repertuarowym wszystkich większych oper kontynentalnych, zwłaszcza niemieckich i włoskich. W teatrze polskim nie słyszano jeszcze podniesłego misterjum.

Oddany pracy nad »Parsifalem« znajdował jeszcze

Wagner czas na pisanie kilku rozpraw estetycznych i teoretycznych, na podróże artystyczne i intensywną propagandę swoich dzieł. Po szesnastu przedstawieniach »Parsifala« w lecie 1882 roku wyjechał Wagner na zasłużony odpoczynek przez jesień i zimę do Włoch, gdzie w ostatnich latach zwykle spędzał zimowe miesiące. Nie snuł już żadnych nowych planów dramatyczno-muzycznych. Dn. 11 lutego 1883 roku zaczął szkicować rozprawę p. t.: »Das weibliche im Menschlichen«. W dwa dni później 13 lutego umarł nagle na udar serca w Wenecji w renesansowym pałacu Vendramin przy Canale Grande. Dnia 18 lutego pochowano zwłoki geniusza w Bayreuth, w końcu ogrodu willi Wahnfried, wchodzącym w park eremitage'u dawnych kurfürstów. Na olbrzymiej płycie marmurowej, osłaniającej niski grób, niema żadnego napisu, nawet imienia i nazwiska nie wyryto na niej. Widnieje ono na wieczyście żywych dziełach jego nieśmiertelnego ducha, widnieje słonecznym blaskiem jednego z najpotężniejszych, najśmielszych i najwszechstronniejszych geniuszów, jakie przyświecały ludzkości na drodze jej kulturalnego rozwoju.

KONIEC

SPIS DZIEŁ WAGNERA.

KOMPOZYCJE.

1830. Uwertura *B-dur* z uderzeniem w kotły.
1831. Sonata fortepianowa *B-dur*, wydana w r. 1831 u Breitkopfa.
1831. Polonez *C-dur*, na cztery ręce, wydany w roku 1832 u Breitkopfa, op. 2.
1831. Fantazja na fortepian, *fis-moll*, op. 3.
1831. Uwertura koncertowa, *d-moll*.
1831. Wyciąg fortepianowy na dwie ręce z IX symfonji Beethovena.
1831. Uwertura koncertowa *C-dur* z wielką fugą na końcu.
1832. Sonata fortepianowa *A-dur* op. 4.
1832. Siedm kompozycji z „Fausta” Goethego:
1) Pieśń żołnierzy.
2) Wieśniacy pod lipą.
3) Pieśń Brandera.
4) » Mefistofelesa („Es war einmal ein König“).
5) » „Was machst du mir vor Liebchens Thür“).
6) Pieśń Malgorzaty („Meine Ruh' ist hin“).
7) Melodram Malgorzaty („Ach neige, du Schmerzensreiche“).
1832. Uwertura do tragedji „Król Enzo”.
1832. Symfonia *C-dur*.
1834. Fragment symfonji *E-dur*.
1834. Kantata noworoczna.
1835. Uwertura do sztuki Apla „Kolumb”.
1835. Muzyka do krotchwili romantycznej „Der Berggeist”.
1836. Uwertura „Polonia”.
1837. Uwertura „Rule Britannia”.
1837. Romans *G-dur*. Wkładka do operetki K. Bluma.
1837. Hymn na uroczystość wystąpienia na tron Mikołaja I.

1838. Pieśń p. t. »Jodla«, tekst Scheuerlina.
 1839. Pieśń p. t. »Les deux Grenadiers« (Heine).
 1839—40. Trzy romanse (pieśni):
 1) »Dors mon enfant« (V. Hugo).
 2) »Attente« (V. Hugo).
 3) Mignonne (Ronsard).
 1839—40. Uwertura »Faust« (przerobiona w r. 1855).
 1840. Fragment muzyki do wodewilu Dumanoir'a: »La descente de la Courtille«.
 1843. Kantata na odsłonięcie pomnika króla Fryderyka Augusta w Dreźnie.
 1843. Ostatnia wieczera Apostolów. (Chór męski i orkiestra).
 1844. »Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten«. (Chór męski i orkiestra).
 1844. Muzyka pogrzebowa na pogrzeb K. M. Webera w Dreźnie, ułożona z motywów opery Webera, p. t. »Euryanta«.
 1844. Nad grobem Webera. Chór męski.
 1853. Sonata *Es-dur* na fortepian w albumie p. M. Wesendonk.
 1857—58. Pięć poezyj p. M. Wesendonk na śpiew i fortepian:
 1) Anioł.
 2) Cierpienia.
 3) Sny.
 4) Stój!
 5) W cieplarni. (Wyd. jako studja do »Tryстана i Izoldy«.
 1861. Karta w albumie książecznej Metternichowej.
 1864. Marsz na cześć króla Ludwika II.
 1870. Idylla Zygryda.
 1871. Marsz cesarski na wielką orkiestrę.
 1875. Karta w albumie pani Betty Schott na skrzypce i fortepian.
 1876. Wielki marsz na uroczystość setnego jubileuszu Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej.

OPERY I DRAMATY MUZYCZNE.

- 1) Boginki. Poezja i muzyka w r. 1833.
- 2) Zakaz miłości. 1834—36.
- 3) Rienzi, ostatni trybun. 1838—40.
- 4) Holender tułacz. 1838. 1840—41.
- 5) Tannhäuser i turniej śpiewaków na Wartburgu. 1842—45.
- 6) Lohengrin. 1841. 1845—47.
- 7) Śpiewacy norymberscy. 1845. 1861—67.

- 8) Pierścień Nibelunga. 1848. 1861—57. 1869—74.
- 9) Trystan i Izolda. 1857—59.
- 10) Parsifal. 1857. 1865. 1877—82.

POMYSŁY I FRAGMENTY DRAMATYCZNE.

1832. Wesele. Opera w trzech aktach.
 1836. »Die hohe Braut«. Wielka opera w pięciu aktach. Poezję posłał Wagner Scribemu. Później przerobione libretto ofiarował Wagner przyjacielowi swemu Kittlowi, który napisał do niego muzykę. Wykonano ją w r. 1848 p. t.: »Franzuzi pod Nizzą«.
 1838. Szczęśliwa rodzina niedźwiedzi. Opera komiczna w 2 aktach.
 1841—43. Saracenka (Manfred). Opera w 5 akt. Szkic libretta wydany w »Nachgelassene Schriften u. Dichtungen«. Muzyki Wagner nie zaczął pisać.
 1848. Fryderyk Rudobrody. Dramat w pięciu aktach, bez muzyki.
 1848. Jezus z Nazaretu. Szkic dramatyczny bez muzyki.
 1849. Kowal Wieland. (Szkic dramatyczny w III-cim tomie pism Wagnera).
 1849. Achilles. (Szkic dramatu).
 1856. Zwycięzcy (Szkic dramatu indyjskiego).
 1870—71. Kapitulacja, komedia w antycznej manierze.

PRACE LITERACKIE.

- 1) Pseudonimowe recenzje i krytyki muzyczne w piśmie Schumann'a »Neue Zeitschrift für Musik«.
- 2) Szkic autobiograficzny (do r. 1842) I¹⁾.
- 3) Muzyk niemiecki w Paryżu. Nowele i Artykuły. (1840—41) . I.
 - a) Pielgrzymka do Beethovena.
 - b) Koniec w Paryżu.
 - c) O muzyce niemieckiej.
 - d) Szczęśliwy wieczór.
 - e) Wirtuoz i artysta.
 - f) Artysta i publiczność.
 - g) »Stabat mater« Rossiniego.
- 4) O uwerturze I.
- 5) »Wolny Strzelec« K. M. Webera w Paryżu I.
 - a) Do publiczności paryskiej.
 - b) »Le Freischütz«. Sprawozdanie do Niemiec.

¹⁾ Cyfry rzymskie oznaczają tom zbiorowego wydania pism Wagnera.

6) Sprawozdanie o operze Halévy'ego »La Reine de Chypre«	I.
7) Sprawozdanie o sprowadzeniu prochów Webera z Londynu do Dreżna	II.
8) Mowa nad grobem Webera	II.
9) Sprawozdanie o wykonaniu IX symfonji Beethovena	II.
10) Wibelungi. Historia świata z podania	II.
11) Myt o Nibelungach. Szkic do dramatu	II.
12) Projekt organizacji niemieckiego teatru narodowego dla królestwa saskiego	II.
13) Sztuka i rewolucja	III.
14) Dzieło sztuki przyszłości	III.
15) Sztuka i klimat	III.
16) Opera i dramat	III i IV.
1) Opera i istota muzyki.	
2) Sztuka i istota poezji dramatycznej.	
3) Poezja i muzyka w dramacie przyszłości.	
17) Do moich przyjaciół	IV.
18) O fundacji im. Goethego. List do Fr. Liszta	V.
19) Teatr w Zurychu	V.
20) O krytyce muzycznej. List do wydawcy pisma »Neue Zeitschrift für Musik«	V.
21) Żydostwo w muzyce	V.
22) Wspomnienie o Spontinim	V.
23) Nekrolog L. Spohra i W. Fischera	V.
24) Uwertura Glucka do »Ifigenji w Aulidzie«	V.
25) O wykonaniu Tannhäusera	V.
26) Uwagi o wykonaniu »Holendra tulacza«	V.
27) Objasnienia programowe:	V.
a) »Eroica« Beethovena.	
b) Uwertura do »Koryolana« Beethovena.	
c) » » Holendra tulacza.	
d) » » Tannhäusera.	
e) Przygrywka do Lohengrina.	
28) O poematach symfonicznych Fr. Liszta	V.
29) Sprawozdanie końcowe o okolicznościach i losach, które towarzyszyły wykonaniu »Pierścienia Nibelunga« do wydania poezji tegoż	VI.
30) List do Hektora Berlioza	VII.
31) Muzyka przyszłości. Do przyjaciela franc. Fr. Villota	VII.
32) Sprawozdanie o wykonaniu Tannhäusera w Paryżu	VII.
33) Nadworna opera w Wiedniu	VII.
34) Królewskiemu przyjacielowi. (Wiersz)	VIII.

35) O państwie i religji	VIII.
36) Niemiecka sztuka i niemiecka polityka	VIII.
37) Sprawozdanie o niemieckiej szkole muzycznej w Monachium	VIII.
38) Wspomnienia o Ludwiku Schnorr von Carolsfeld	VIII.
39) Do dedykacji drugiego wydania »Opery i dramatu«	VIII.
40) Cenzury:	VIII.
a) W. H. Riehl.	
b) Ferdynand Hiller.	
c) Wspomnienie o Rossinim.	
d) Edward Devrient.	
e) Wyjaśnienia o »Żydostwie w muzyce«.	
41) O dyrygowaniu	VIII.
42) Trzy wiersze	VIII.
a) Złoto Renu.	
b) Przy skończeniu Zygfryda.	
c) Na dzień 25 sierpnia 1870.	
43) Do wojska niemieckiego pod Paryżem	IX.
44) Wspomnienia o Auberze	IX.
45) Beethoven	IX.
46) O przeznaczeniu opery	IX.
47) O aktorach i śpiewakach	IX.
48) O wykonaniu IX symfonji Beethovena	IX.
49) Krótsze artykuły i listy:	IX.
a) List do aktora o istocie sztuki aktorskiej.	
b) Wglądnięcie w dzisiejsze niemieckie życie operowe.	
c) List do przyjaciela włoskiego o wykonaniu »Lohengrina« w Bolonii.	
d) Do Fr. Nietzschego w Bazylei.	
f) O nazwie »dramat muzyczny«.	
g) Wstęp do prelekcji o »Zmierzchu bogów«.	
50) W sprawie »Bayreuthu«	IX i X.
Kilka odezów do patronatów i sprawozdań.	
51) Co to jest »niemieckie«?	X.
52) Nowoczesne	X.
53) Publiczność a popularność	X.
54) Publiczność w przestrzeni i czasie	X.
55) Przypomnienie o przedstawieniach w roku 1876	X.
56) Czy chcemy mieć nadzieję?	X.
57) O poezji i komponowaniu	X.
58) O poezji i kompozycji operowej w szczególności	X.
59) O zastosowaniu muzyki do dramatu	X.
60) List otwarty do p. E. v. Weber	X.

- 61) Religja i sztuka: X.
 a) Na co przyda się to poznanie.
 b) Poznaj samego siebie.
 c) Bohaterstwo i chrześcijaństwo.
 62) List do H. v. Wolzogen X.
 63) Bayreuth w r. 1882 X.

KORESPONDENCJA WAGNERA.

- 1) R. Wagner's Familienbriefe.
- 2) R. Wagner an Minna Wagner (2 tomy).
- 3) R. Wagner's Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer, F. Heine.
- 4) R. Wagner's Briefe an August Röckel.
- 5) Wagner-Liszt-Briefe (2 tomy).
- 6) R. Wagner an Mathilde Wesendonk.
- 7) R. Wagner an Otto Wesendonk.
- 8) R. Wagner an seine Künstler.
- 9) R. Wagner an seine Verleger.
- 10) R. Wagner an seine Freunde und Zeitgenossen.

Obok wydanych w poszczególnych tomach listów Wagnera istnieje jeszcze ich bardzo wielka liczba w różnych wydawnictwach. Porównać pięć dra Wilhelma Altmanna: »R. W. Briefe nach Zeitfolge und Inhalt«. Podana tam treść 3143 listów jest najbogatszym źródłem w tym kierunku.

AUTO-BIOGRAFJA WAGNERA.

Ryszard Wagner: »Mein Leben« (2 tomy). Po rok 1864. Wydana w roku 1872 w 15 egzemplarzach jako manuskrypt dla najbliższych przyjaciół. Publikacja dla ogółu nastąpiła w r. 1911. (F. Bruckmann, Monachium).

BIBLIOGRAFJA.

- Nik. Oesterlein: Katalog einer Wagner-Bibliothek. 4 t. Lipsk 1882, 1886, 1891 i 1895.
 H. Silège: Bibliographie Wagnerienne française. Paryż 1902.
 Wykazy wydawnictw z zakresu literatury wagnerowskiej podają:
 Bayreuther Blätter, założone w r. 1878.
 Bayreuther Taschenbuch (1885—1894).
 Wagner-Jahrbuch, J. Kürschnera 1886.
 » L. Frankensteina 1906, 7, 8, 12, 13.
 10 zeszytów wagnerowskich pisma »Musik«; Berlin, Schuster i-Loeffler.
 Revue Wagnerienne (red. Ed. Dujardin) Paryż 1885-88.
 The Meister (wyd. William Ellis Ashton) Londyn 1888-95.
 Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1894-1921.
 Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft 1899-1914.
 Glasenapp C. F.: Das Leben R. Wagners, w sześciu tomach:
 I. 1813—1843, II. 1843—1853, III. 1853—1864, IV. 1864—1872,
 V. 1862—1877, VI. 1877—1888, (ostatnie wydanie 1894—1911).
 Ashton William Ellis: Life of R. Wagner. (1900—1908). Dzieło to przewyższa rozmiary pracy Glasenappa dziesięciokrotnie. Dla przykładu wypada zaznaczyć, że okres lat 1853—55, który w biografii Glasenappa zajął 72 str. druku u Ashtona obejmuje tom o 521 stronach. Rok 1855 życia Wagnera stanowi sam tom o 460 str.
 Koch Max: R. Wagner. I t. w r. 1907 (1813-1842), II t. w r. 1913 (1842-1859, III t. w r. 1920 (1859-1883). Jest to biografia i krytyka literackiej strony twórczości Wagnera z pominięciem muzycznej.
 Chamberlain H. St.: R. Wagner (1894) monografia w czterech częściach, obejmujących: życiorys, pisma i nauki, dzieła artystyczne, Bayreuth. Pod względem muzycznym bez większego znaczenia.

- Adler Guido: R. Wagner: Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien; Lipsk 1904, str. 372. Książka oparta na podstawach metody historyczno-muzykologicznej zajmuje się przede wszystkim analizą stylu muzycznego dzieł Wagnera.
- Tappert Wilhelm: R. Wagner, sein Leben und seine Werke: 2 t. 1883.
- Finck Henry: Wagner and his Works; 2 t. 1893, (także w tłumaczeniu niemieckim G. v. Skala 1897).
- Muncker Franz: R. W. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens (1891).
- Bürkner R.: Wagners Leben und Werke (1906).
- Pfohl Ferdinand: R. W. sein Leben u. Schaffen (1911).
- Kienzl Wilhelm: R. Wagner (1904, siódme wydanie 1908).
- Pohl Richard: R. Wagner (1883).
- Seidl Artur: Wagneriana 2 tomy, i Neue Wagneriana 3-tomy (1914 r.).
- Wolzogen H. v.: Wagneriana (Gesammelte Aufsätze über Wagners Werke) 1888 i Aus R. Wagners Geisteswelt (Neue Wagneriana und Verwandtes) 1908.
- Sternfeld: R. Wagner (Gesammelte Aufsätze) 1906.
- Noufflard G.: Wagner d'après lui-même (1885).
- Jullien Adolphe: Wagner, sa vie et ses œuvres (1886).
- Nejedlý Zdeněk: Richard Wagner. I R. W. Romantik 1813-1848. V Praze 1916. str. 267. Wszechstronna, wyczerpująca praca o sztuce i życiu Wagnera. (Po czesku).
- Lichtenberger Henri: R. Wagner poète et penseur. Trzecie wydanie 1902.
- Dinger Hugo: R. Wagners geistige Entwicklung. 1893.
- Louis Rudolf: Die Weltanschauung Wagners 1898.
- Lüning O.: Wagner als Dichter und Denker. Zürich 1900.
- Gautier Judith: Wagner et son oeuvre poétique de Rienzi jusqu' à Parsifal 1882).
- Vogel: B. Wagner als Dichter, ein Überblick seines poetischen Schaffens. (1889).
- Golther W.: Wagner als Dichter (1904 r. w zbiorze »Die Literatur«).
- Ernst Alfred: L'art de Wagner: L'oeuvre poétique (1893).
- Wolzogen H. v.: Die Sprache in Wagners Dichtung (1878).
- Meinck E.: Die poetische Technik Wagners. Bayreuther Blätter XXI.
- Chamberlain H. St.: Das Drama Wagners. (1892).
- Schuré Edouard: Le drame musical. Paris. 1875.

- Bulthaupt H. Dramaturgie der Oper II t. 1887.
- Kufferath M.: Le théâtre de W. Paris 1891-98.
- Pfordten H. v. d.: Handlung und Dichtung der Bühnenwerke R. Wagners 1897.
- Moos Paul: R. Wagner als Aesthetiker (1906).
- Freson J. L'esthétique de R. Wagner. (1898).
- Zdziechowski Marjan: Pessimizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa. Kraków 1905. W drugim tomie obszerny rozdział o Wagnerze.
- Jay: Le pessimisme Wagnérien (1895).
- Hebert: Le sentiment religieux dans l'oeuvre de R. W. Trois moments de la pensée de R. W.
- Nietzsche Fr.: Wagner in Bayreuth. (1876).
- » Der Fall Wagner. (1889).
- » Nietzsche contra Wagner. (1890).
- Hanslick Eduard: Moderne Oper.
- Liszt Franciszek: R. Wagner, übersetzt von L. Ramann. (Tannhäuser, Lohengrin, Der fliegende Holländer, Das Rheingold). Gesammelte Schriften tom II.
- Chop Max: Holländer, Tannhäuser, Lohengrin. Geschichtlich, scenisch und musikalisch analysiert. Reclam 1905/06.
- Graf Max: Wagner im Fl. Holländer. Ein Beitrag zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. (1911).
- Paris Gaston: Le légende de Tannhäuser. Revue de Paris. 1898.
- Roncoroni Luigi: Riccardo Wagner. La lotta per la vita e per l'arte. Rivista moderna 1898.
- Cesari Gaetano: L'opera di R. Wagner. (1903).
- Joly Charles: Les maîtres chanteurs de R. W. Paris 1898.
- Cor Jacques: Les maîtres chanteurs de R. W. Etude musicale et littéraire. Paris 1898.
- Burghold Jul.: Über die Leitmotive in R. W. Ring des Nibelungen und ihre Benennung. 1898.
- Shaw Bernard: Ein Wagnerbrevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen. Deutsch v. J. Trebitsch. Berlin 1908.
- Robert Gustave: Philosophie et drame. Essai d'une explication des drames wagnériens. Paris 1907.
- Porges Heinrich: Tristan und Isolde.
- Wirth Moritz: Mutter Brunnhilde. Zwei neue Szenen zur Götterdämmerung, entdeckt und bühnentechnisch erläutert. 1905. (Jedno z curiosów literatury wagnerowskiej).
- Abbetmeyer Theodor: Richard-Wagner-Studien. Neue Untersuchungen. Hannover 1916.

- Ernest Gustaw: Leben und Schaffen R. W. 1915.
 Peterson-Berger Wilhelm: R. W. als Kulturerscheinung.
 Förster-Nietzsche Elisabeth: Wagner und Nietzsche zur Zeit
 ihrer Freundschaft. 1915.
 Lebede Hans: R. W. Musikdramen. Quellen, Entstehung, Aufbau
 2 Bde. 1916.
 Kiessling Arthur: R. W. und die Romantik. 1916.

INDEKS.

- Adler Guido 42, 223, VII
 Agoult hr. 336.
 Altmann W. dr. 2.
 Anheisser S. VIII.
 Arteaga St. 153, 154.
 Auber 12, 28, 41, 49.

 Bach J. S. 235, 344, 354.
 Bakunin 134.
 Baudelaire 324, 325.
 Becker 12.
 Bédier J. 265.
 Beethoven 9, 10, 11, 14, 16, 20,
 22, 23, 28, 34, 66, 94, 135,
 219, 222, 342, 397, 398, 404.
 Bellini 35, 36, 41, 46.
 Berlioz H. 57, 100, 207, 222, 324.
 Bérout 263.
 Bethmann H. 43.
 Bismark 397.
 Bittner J. X.
 Blech 345.
 Bodmer J. J. 236.
 Boieldieu 394.
 Boy (Tad. Żeleński) 265.
 Brentano 264.
 Brockhaus 12.
 Bruckner A. X.
 Bruneau Alfr. X.

 Buff Charlotta 259.
 Bülow 290, 327, 335, 336, 395.
 Balthaupt 191, 322, 375, 374.
 Bungert Aug. IX.
 Bulwer 44, 47, 48, 59.
 Bürkner 446.
 Burrel Marry 7.
 Büsching 25.
 Byron 91.

 Caccini 95.
 Calsabigi 153.
 Cavour 49.
 Chamberlain 40, 41, 137, 139,
 144, 245, 276, 285, 413, VII.
 Cherubini 28, 57.
 Chop M. 239.
 Chopin 10, 100, 125, 219, 228,
 229, 288.
 Chrétien de Troyes 421.
 Closson E. 239.
 Corneille 83.
 Cornelius P. 332, XII.

 Dąbrowski 19, 20.
 Dante 256.
 Debussy Klaudyusz, 265, X.
 Deinhardstein 339.
 Delavigne 26.

Dingelstedt 411.
 Dinger H. 129.
 Donizetti 394.
 Dorn H. 237.
 Drews A. 238.
 Duponchel 56.
 Dürer 340, 351.

 Eckert K. 329.
 Eichberg 6. 22.
 Eilhart z Oberge 263.
 Eiser 6, 239.
 Ellis W. A. 239.
 Eschylos 403.
 Ettmüller 157.

 Falckenber R. 190.
 Favre 397.
 Ferrari B. VIII.
 Feuerbach L. 129, 139, 140, 244,
 245.
 Feuerbach Fr. 142.
 Finck H. 138, 140, 144, 251.
 Fitzball 59.
 Forkel J. N. 153.
 Franchetti Ab. YI.
 Franck C. X.
 Fredro Al. 369, 381.

 Gabrini N. L. 49.
 Gade Niels 237.
 Gaillard 80, 104.
 Gambetta 397.
 Garibaldi 49.
 Gasperini 56.
 Gerber E. 237.
 Gervinus 338, 339.
 Geyer Ludwik 4, 5, 6.
 Giordano Umb. XI.
 Gjellerup K. 238.
 Glasenapp C. Fr. 3, 4, 5, 28, 41,
 56, 101, 250, 251, 326, 336, 396.

Gluck 77, 144, 145, 153.
 Gottfryd ze Strassburga 262, 264,
 270, 285.
 Goethe 1, 15, 29, 36, 45, 73, 91,
 136, 259, 339.
 Goetz H. 394.
 Golther W. 238. 362, 423.
 Görres J. v. 423.
 Gozzi Carlo 29, 31.
 Grétry 65.
 Grimm 157.

 Habeneck 56.
 Haendel 147, 153, 344.
 Hagen 157.
 Halevy 49.
 Hanslick 191, 198, 239, 222. 358,
 397.
 Haydn 288, 289.
 Hebbel Fr. 157, 238.
 Hébert M. 132.
 Heckel Fr. 36.
 Hegel 244.
 Heine 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
 79, 80, 252.
 Heintz 255, 360.
 Henryk z Freiberg 264, 291.
 Herold 28.
 Hermann Fr. R. 237.
 Herwegh Jerzy 243, 246, 289.
 Himmel 29.
 Hoffmann E. Th. A. 9, 29, 78, 86,
 87, 237, 342.
 Hugo Wiktor 397.
 Humperding Eug. X. 394.

 Ibsen H. 157.
 Immermann 264.
 d'Indy Vincent X.
 Istel Ed. dr. 41, 360.
 Izabela d'Este 139.

Janin J. 326.

Kalergis-Muchanow Maria 326,
 411,
 Kant 244.
 Kapp J. dr. 8.
 Kienzl W. VIII.
 Klindworth 332.
 Klopstock 236.
 Koch Ervest 238.
 Koch Max. 241.
 Kościuszko 20, 21, 28.
 Köstlin K. 238.
 Kraft 340.
 Kräbichl H. E. 239.
 Kraszewski J. I. 157.
 Kühnlein 11.
 Kurz H. 262.

Lachmann 157, 189.
 Lachner Fr. 334.
 Lafayette 12.
 Lassal 409.
 Laube H. 2, 20, 21, 37, 56.
 Lenau 20.
 Leonardo da Vinci 1, 139, 142.
 Lessing 36.
 Lichtenberger H. 63, 81, 102,
 115, 118, 132, 159, 178, 188,
 248, 274, 286, 320, 361, 403,
 407, 423,
 Lindpaintner 322.
 Liszt Fr. 68, 74, 94, 100, 102,
 136, 137, 140, 158, 188, 207,
 239, 242, 244, 246, 260, 288,
 289, 290, 320, 336, 395, 409.
 Locke 153.
 Loewe K. 68.
 Loreti V. VIII.
 Lortzing 339, 341, 394.
 Ludwik II 13, 41, 189, 250, 331.

332, 333, 335, 336, 337, 338,
 395, 396, 400, 417,
 Lukas 87.
 Luter 342.

 Marie de France 263, 264.
 Martini 153.
 Marsais 153.
 Marschner 11, 29, 35, 68, 205,
 222, 236.
 Martersteig 402.
 Marx 409.
 Mayrberger 376.
 Meinck Er. 238.
 Mendelssohn 100, 101, 154, 237.
 Metastasio 49, 153.
 Metternich Paulina 325.
 Meyerbeer 20, 26, 28, 49, 51, 54,
 55, 56, 74, 99, 126, 154.
 Mianowski Teodor 169.
 Mickiewicz 91, 259.
 Michal Aniol 1.
 Moniuszko St. 157, 369.
 Morland X.
 Monteverdi 95, 152.
 Moser J. 49.
 Motte-Fonqué de la 236, 237.
 Mozart 10, 11, 16, 32, 135, 144,
 145, 394, 428.
 Müller G. 10.
 Münzer G. 329.
 Musset V.

 Napoleon 3.
 Napoleon III 325.
 Narbutt 158.
 Neitzel 360.
 Nejedly Zdeněk VII, 64.
 Nerthal 239.
 Nicolai 394.
 Nicoletto 360.
 Nietzsche Fr. 138, 139, 159, 241,

249, 342, 402, 403, 404, 405,
406.
Nohl 396.
Novalis 275.

Orsini P. 49.
Ossjan 27, 30.

Paris Gaston 263.
Pecht 327.
Pergolesi 147, 153.
Peri 95.
Peters L. 6, 237.
Pfistermeister 331.
Pfitzner H. IX.
Planer Minna 44, 45.
Poplawski Leon 422.
Porges Henryk 311.
Pusinelli 336.

Racine 83.
Raupach 16, 237.
Reissiger 76, 322.
Riedel F. 239.
Ritter Al. 394, VIII.
Röckel 116, 134, 199, 246.
Rossini 12, 51, 145, 394.
Rousseau J. J. 7.
Rubens 94.
Rückert 264.

Sachs Hans 102, 236, 262, 264,
Saint-Saëns 325.
Schelle 397.
Schelling 244,
Schiller 11, 14, 29, 36, 399.
Schillings M. IX.
Schlegel A. 264.
Schlesinger 56.
Schnorr von Carolsfeld 311, 334,
335.
Schopenhauer A. 139, 244, 245,

246, 248, 249, 274, 275, 341,
381, 397, 403, 404, 414, 423.
Schott 11, 330.
Schröder-Devrient 75, 76.
Schubert 10, 15, 68.
Schumann P. 54, 57, 100, 101,
119, 154, 237.
Schuré Ed. 239, VIII.
Scribe 26.
Semper 333.
Simon J. 397.
Simrock 157, 270.
Smareglia Ant. XI.
Smetana Fr. XI.
Smolian A. 239.
Sommer 394.
Spontini 12, 51, 147, 148.
Spitzweg 363.
Staff Loepold 284.
Strauss Ryszard 222, 323, 395,
VIII.
Stworz W. 340.
Szekspir 1, 11, 27, 37, 38, 50,
91, 157, 392.

Tasso Torquato 31.
Tausig K. 399.
Thomas 263, 264, 276.
Tichatschek 75, 99, 334.
Tieck 78, 264.
Tolstoj, 324.
Tyszkiewicz Winc. 18.

Uhland 157, 237.
Uhlig 137, 144, 242, 250.

Verdi 395,
Vischer F. Th. 157, 237.
Vischer 340.
Vulpus Krystyna 46.

Wackernagel 264.

Wagenseil 352.
Wagner Rozalja 5, 11.
Wagner Fryd. 3, 5.
Wagner Albert 28.
Wagner (Bülow) Cosima 336,
337, 395, 396.
Wagner Klara 5, 254.
Wagner Luiza 5.
Wagner Minna 253, 254, 336.
Wagner Zygfryd IX.
Walter z Vogelweide, 86, 87, 88.
Ward C. 239.
Weber F. W. 264.
Weber K. M. 6, 9, 11, 26, 28,
29, 35, 36, 65, 66, 77, 222.
Weingartner F. VIII.
Weinlig Teodor 15, 17, 247.
Wesendonk Matylda 3, 46, 116,
250, 251, 252, 253, 255, 256,
257, 258, 259, 285, 302, 306,
310, 314, 315, 318, 337, 339,
388, 396, 416, 423,
Wesendonk Otto 250, 251, 355.
Wieland 264.
Wilhelm II 20.
Wille 331.
Wilsing 360.
Wirth M. 239.
Wolff P. A. 65.
Wolf Hugo 394, X.
Wolf-Ferrari 394.
Wolfram z Eschenbach, 86, 87,
105, 421, 424.
Wohlgemut 340.
Wolzen H. v. 238, 239, 321, 345.
Wyspiański 64.

Zan 18.
Zdzichowski M. 161, 239, 446.

POMYŁKI DRUKU.

Str. 337 w tytule rozdziału należy poprawić drugą datę z r. 1867
na rok 1877.

Str. 407 rok 1876 poprawić na rok 1877.



12749

TREŚĆ.

	Str.
Wstęp	V—XII
I. Ryszard Wagner w latach dziecińczych i młodości (1813—1833)	1
II. Pierwsze opery: Boginki, Zakaz miłości. Wędrowniki artystyczne i małżeństwo. Rienzi. (1833—1839)	25
III. Wagner w Paryżu i Dreźnie. Holender tulacz. Tannhäuser. Lohengrin. (1839—1848)	56
IV. Na wygnaniu: Weimar, Paryż, Szwajcaria, Wenecja, Wiedeń. — Pisma estetyczne. Pierścień Nibelunga. Trystan i Izolda. (1849—1864)	135
V. U szczytu. Przyjaźń królewska. Spełnianie się ideałów. Monachium. Triebchen. Bayreuth. — Śpiewacy norymberscy. Teatr dla przedstawień uroczystych. (1864—1877)	331
VI. Ostatnie lata życia. Nowe rady i nauki. Rewizja i uzupełnienie dawnych poglądów i teoryj. Parsifal. (1877—1883)	407
Spis dzieł Wagnera	449
Bibliografia	455
Indeks	459

Książkę składali: tekst KAZIMIERZ FIGWER,
nuty PIOTR PARDYAK.