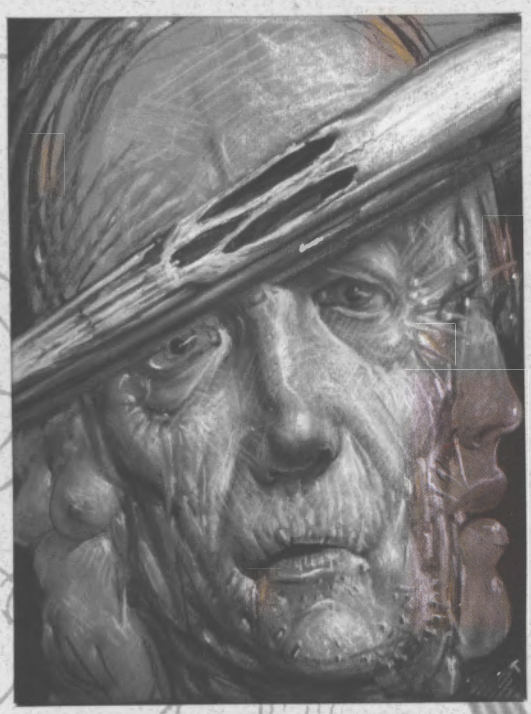
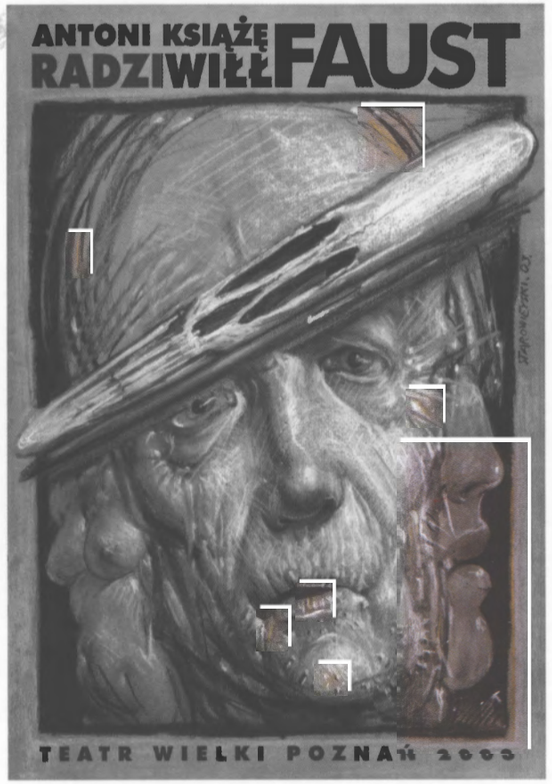
ANTONI KSIĄŻĘ
RADZIWIŁŁ



FAUST

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Dyrektor naczelny Sławomir Pietras



premiera 5 kwietnia 2003

książę Antoni Radziwiłł

Johann Wolfgang Goethe

Jakże często publiczność operowa ogląda *Fausta*! Niemal zawsze jest to dzieło Charlesa Gounoda. Czasem ktoś odważy się wystawić *Mefistofelesa* Arrigo Boito. Jeszcze rzadziej temat ten pojawia się w repertuarze baletowym (*Faust goes rock* Ewy Wycichowskiej).

Kiedy Stanisław Moniuszko studiował kompozycję u prof. Carla Rungenhagena (1837-1840), szlagierem europejskich scen operowych był *Faust* z muzyką Księcia Antoniego Radziwiłła. Poza dworskimi koligacjami, przyjaźnią i wspólnym muzykowaniem z młodziutkim Chopinem, przyjmowanym w Antoninie i Poznaniu, Książę Radziwiłł zapisał się w historii jako pruski namiestnik Wielkiego Księstwa Poznańskiego, rezydujący w pałacu przy obecnym Placu Kolegiackim 17, tu, gdzie dziś urzęduje każdorazowy prezydent Poznania.

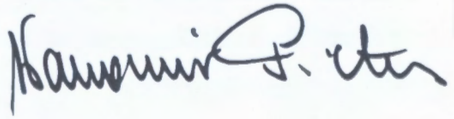
Książę Antoni Radziwiłł utrzymywał dobry kontakt z Johannem Wolfgangiem Goethem. Za jego przyzwoleniem skomponował muzykę do *Fausta*. Goethe usłyszawszy ją, życzył sobie tylko takiej – i żadnej innej – muzycznej oprawy w swoim *Fauście*.

Młody Moniuszko podczas swych studiów w Berlinie oglądał to dzieło aż czterokrotnie. Spektaklem tym zachwycała się publiczność krajów języka niemieckiego i nie tylko, niemal do końca XIX wieku. Potem rzecz całą zapomniano.

Po tak długiej przerwie postanowiliśmy z Adamem Hanuszkiewiczem i Franciszkiem Starowieyskim przywrócić muzykę Radziwiłła scenie operowej. Towarzyszy nam debiutująca przy dyrygenckim pulpicie Agnieszka Nagórka, pierwsza absolwentka z klasy prof. Antoniego Wita.

A swoją drogą w bogatej historii naszego regionu mieliśmy kiedyś książąt, którzy komponowali, grali na wiolonczeli, przyjaźnili się z największymi osobistościami epoki, uczestniczyli w życiu politycznym i sprawnie zarządzali Wielkopolską, aczkolwiek nie w swoim imieniu.

Bowiem to właśnie w czasach Księcia Antoniego Radziwiłła nie my właściwie weszliśmy do wspólnej Europy, tylko ówczesna Europa pierwszy raz weszła do nas. Najpierw nas podbiła, a później – zaanektowała.



ANTONI KSIĄŻĘ RADZIWIŁŁ

FAUST

na podstawie | **Johanna Wolfganga Goethego**

scenariusz spektaklu i wybór tekstów na podstawie tłumaczeń Adama Pomorskiego, Zdzisława Jachimeckiego i Janiny Gillowej | **Adam Hanuszkiewicz**

inscenizacja i reżyseria	**Adam Hanuszkiewicz**
scenografia	**Franciszek Starowieyski**
kierownictwo i opracowanie muzyczne	**Agnieszka Nagórka**
choreografia	**Paweł Mikołajczyk**
kierownictwo chóru	**Jolanta Dota-Komorowska**
saksofon	**Kazimierz Budzik**
ilustracja dźwiękowa	**Dariusz Michalak**

Pan	**Piotr Liszkowski, Janusz Temnicki** Jerzy Fechner
Faust	**Piotr Friebe**
Mefisto	**Rafał Korpik**
Małgorzata	**Barbara Gutaj**
Marta	**Gabriela Klima**
Kataryniarz	**Bartłomiej Szczeszek**
Walenty	**Paweł Myszkowski**

Chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu
Uczennice Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Poznaniu

asystent reżysera Wiesław Bednarek
asystent scenografa Zbigniew Łakomy
przygotowanie uczniów szkoły baletowej Alicja Curujew

Szanowni Państwo,

Każdy z nas, inscenizatorów *Fausta* Goethego, obojętnie czy w teatrze, czy w operze, musi przyjąć odpowiedzialność za jasny tok akcji dramatycznej. W wypadku teatru reżyser musi wybrać z pięciusetstronicowego *Fausta* 70-80 stron i z nich ułożyć możliwie jasną fabułę. W wypadku zaś prapremiery, jaka ma się stać – po raz pierwszy w naszych czasach podejmowana próba realizacji *Fausta* księcia Antoniego Radziwiłła – odpowiedzialność inscenizatora nie powinna budzić zazdrości. Albowiem *Faust* księcia Radziwiłła to oratorium, którego realizacja muzyczna zawiera luźno ze sobą związane sceny z *Fausta* Goethego, wybrane przez księcia z Książęcą iście swobodą wielkiego pana.

Tytuł partytury (niepełnej zresztą i zobowiązującej naszą dyrygentkę Agnieszkę Nagórkę do własnoręcznego pisania nut dla poszczególnych instrumentów!) brzmi następująco: „Kompozycje do *Fausta* Goethego księcia Antoniego Radziwiłła". A więc tylko kompozycje do różnych, wybranych przez siebie, fragmentów dzieła. Jak sądzę tych mianowicie, które inspirowały twórczość kompozytorską Księcia. A więc oratorium – nie opera. Inne są jednak obowiązki opery – inne filharmonii. W filharmonii można tę partyturę zrealizować tak, jak ją Książę raczył wybrać i skomponować. Wystarczy zrobić pauzy pomiędzy poszczególnymi numerami, a w programie napisać: I uwertura, II chór aniołów, III pieśń żebraka, IV marsz żołnierzy itd… A zakładając z góry wysoko wykształconą w filharmonii publiczność (co mówię? w jakiej filharmonii?! w pałacu myśliwskim Księcia w Antoninie!) wszyscy oczywiście słuchacze znaliby na pamięć oryginał Goethego, a przynajmniej robiliby takie miny. Na pewno na premierze sukces byłby zapewniony. (Nie wspominając już o tym, że Książę włożył tyle trudu w napisanie muzyki – i to miejscami bardzo dobrej!)

Wydaje się rzeczą oczywistą, że zamiast polować – jako że Poznań leży niedaleko radziwiłłowego Antonina – dyrektor Opery Poznańskiej uznał za swój obowiązek wstawić to dzieło do repertuaru naszej sceny. Zaproszenie do realizacji scenografii – jedynego naszego arystokraty tak po mieczu, jaki i po kądzieli – wspaniałego Franciszka Starowieyskiego, gwarantuje nie tylko koligacje rodowe tych dwóch twórców, ale i pyszną scenografię. Jak podejrzewam, dyrektor Sławomir Pietras szukał wśród inscenizatorów też kogoś tak dobrze urodzonego, a nie znalazłszy, bo takiego u nas nie ma, zadzwonił do mnie.

„Daleko Tobie, drogi Adamie, do naszej arystokracji, ale dowiedziałem się, że matka twoja była jednak herbu Leliwa, a ojciec miał w herbie Ślepowrona. Czy możesz to potwierdzić?"

Potwierdziłem. I tak oto zostałem, ja – szarak, dopuszczony do współpracy w tym dziele, które dziś Wam, drodzy państwo, przedstawiam.

Poczucie humoru dyrektora Opery Poznańskiej kojarzy mi się naturalnie z poczuciem humoru wielkiego Goethego. Albowiem tenże jako pierwszą scenę w swoim *Fauście* umieścił prywatną rozmowę dyrektora teatru z Poetą i Wesołkiem (tak nazwał swoich rozmówców), a Sławomir Pietras na moją prośbę postanowił na swojej scenie wystąpić w tej roli osobiście, i chwała mu za to!

Teraz natomiast zaczęły się nasze przysłowiowe schody, albowiem do moich obowiązków należało dodać do dzieła Księcia trochę scen z *Fausta* Goethego, bez których nikt ze słuchaczy i widzów za tzw. „chińskiego boga" nie zrozumiałby historii Fausta w tym arystokratyczno-muzycznym utworze. Wystarczy, wspomnę tylko, że w partyturze Księcia wobec braku sceny zabójstwa brata Małgorzaty dokonanym przez Fausta, wynika niezbicie, że „Małgorzata zwariowała, bo się z Faustem przespała"!

Siadłem więc do oryginału, w nowym tłumaczeniu, które cenię wysoko, pana Adama Pomorskiego i z niego biorąc uzupełniające dialogi Goethego, napisałem scenariusz do tej opery, tak żebyście Państwo mogli również zrozumieć cały rozwój akcji.

W programie zamieszczamy już tradycyjnie opis libretta. Pozwólcie więc Państwo, że i ja spróbuję to zrobić w przedmowie do naszej opery.

Po krótkiej uwerturze dyrektor opery skierowuje kręcącego korbą pracownika, aby dofinansował żebractwem wśród publiczności – słabe, jak to w naszym czasie, fundusze opery. Poczem dyrektor zwierza się publiczności (to wszystko tekst Goethego!) ze swoich trudności w prowadzeniu opery. Zwraca się do Poety, żeby ten go wsparł. Poeta buja w obłokach, a frekwencja ani byt opery go nie obchodzi! Wesołek, przeciwnie, wie, że publiczność trzeba zabawić za wszelką cenę. Inaczej opera zdechnie. Dyrektor zdenerwowany obraża zacną publiczność i każe wreszcie rozpocząć przedstawienie.

Jesteśmy w niebie. Pan („Herr" nazwał go Goethe) wzywa po raz któryś już z rzędu Mefistofelesa, strąconego byłego anioła, by ten powiedział Mu, czy ludzie są zadowoleni z jego świata. Z dialogu wynika, że Pan wzywał i pytał o to Mefista już wielokrotnie, uzyskując ciągle tę samą negatywną odpowiedź.

Tym razem Pan ma miażdżący argument: „A mój wyznawca Faust?" Zjawia się Faust, niestety jest daleki od szczęścia. Mefisto stwierdza, że Faust też zdradzi, jeśli Pan pozwoli diabłu zadziałać swoimi środkami. Pan pewny siebie godzi się na próbę!

Diabeł zjawia się nagle. Faust podpisuje krwią cyrograf, sprzedaje mu duszę, jeśli Mefisto sprawi, że on, Faust, przeżyje jedną chwilę w swoim życiu, o której mógłby powiedzieć: „Chwilo, jesteś piękna! Trwaj!"

Mefisto proponuje mu teraz wszystkie rozkosze zmysłowe, których biedny profesor nigdy do tej pory nie zaznał – zabawę, taniec, kobiety! Faust pozostaje jednak na te rozkosze obojętny. Szuka ideału kobiety! I wtedy Mefisto daje mu szklankę wina, po wypiciu którego pierwsza napotkana dziewczyna zjawi mu się jako jedyny wymarzony ideał.

Na scenie pojawia się Małgorzata. Faust chce ją mieć „natychmiast w łóżku". Nie wie biedak, że z nią pozna nie tylko seks, ale i miłość, której istnienia dotąd nie znał. W zmysłowym szczęściu uwodzi Małgorzatę, a Mefisto w tym czasie jej przyjaciółkę, rajfurkę.

Drugi akt zaczyna się od momentu, kiedy cała czwórka rozbawiona kpi już z miłości. Wtedy zjawia się Walenty, brat Małgorzaty, żołnierz, człowiek soldaterki. W obronie cnoty swojej siostry – o mało jej nie zabija. Mefisto wkłada Faustowi do ręki rewolwer. Pada strzał.

W surrealistycznej „Katedrze" zły Duch wmawia Małgorzacie, że przez nią umarła jej matka, a ona sama, urodziwszy dziecko spłodzone przez Fausta, w strachu zabija je.

Odtąd wszystko dzieje się w wyobraźni Małgorzaty!

Faust bezradny wobec jej szaleństwa umiera. Małgorzata z miłosierdzia Bożego idzie do nieba. Tym Boskim miłosierdziem objęty jest również Faust.

Ostatnia scena, tak jak pierwsza, dzieje się w niebie.

Oto streszczenie naszej opery.

Wypada mi jeszcze zacytować samego Goethego, który swojego *Fausta* nazwał „poważnym żartem" i tym samym umieścił go obok genialnego *Don Giovanniego* Mozarta, który nazwał analogicznie swoje dzieło *dramma giocoso*. Tradycja romantyczna niestety nie zaufała autorom tych dwóch arcydzieł. Do dziś obydwa te utwory realizowane bywają z iście zwierzęcą powagą.

Na koniec proszę mi pozwolić złożyć podziękowania całemu zespołowi Opery Poznańskiej za wspaniałą współpracę, a w szczególności dyrygentce Agnieszce Nagórce z jej solistami, przed którymi stanęło bardzo trudne i nietypowe dla śpiewaków zadanie.

Dziękuję również dyrektorowi Sławomirowi Pietrasowi, arystokracie z ducha, że mnie, szaraka, do współpracy zaprosić z nim raczył.

Z wyrazami szacunku dla Was, drodzy Państwo i dla waszego pięknego miasta, z którym łączą mnie serdeczne więzy od bez mała połowy wieku, kreślę się

Adam Hanuszkiewicz
Poznań, *Anno Domini MMIII*

Lech Trzeciakowski

NAD WARTĄ I SPREWĄ.

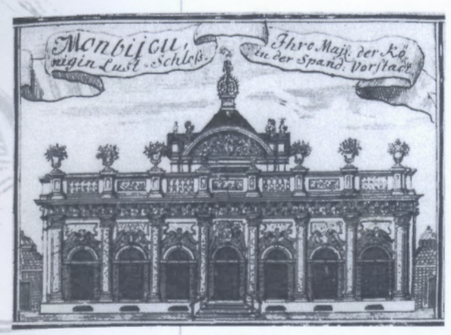
Książe Antoni Radziwiłł w Wielkopolsce i Berlinie.

Możny ród Radziwiłłów, należący do najznamienitszych rodzin arystokratycznych Europy, wywodzi się z Litwy. Obecność Radziwiłłów w Wielkopolsce sięga początków XVIII wieku i wiąże się z mariażem Henryki Doroty Przebendowskiej z księciem Janem Radziwiłłem. Panna młoda wniosła w wianie dominium Przygodzice Wielkie, obejmujące kilkanaście folwarków, w tym Antonin, w sumie piętnaście tysięcy hektarów. Książę Antoni Henryk Radziwiłł urodzony w 1775 roku w Wilnie był synem Michała Hieronima i Heleny z Przezdzieckich. Odebrał staranne wykształcenie. Około 1792 roku studiował na uniwersytecie w Getyndze.

W owych latach dom Radziwiłłów starał się zbliżyć do dworu berlińskiego. Z satysfakcją przyjęto więc zaproszenie w 1794 roku przez króla pruskiego Fryderyka Wilhelma II młodego Antoniego do złożenia wizyty w Berlinie. Wkrótce Radziwiłłowie podejmowali parę królewską w Nieborowie i Arkadii. Tu narodził się projekt małżeństwa między Antonim a kuzynką króla księżniczką Luizą Hohenzollern, urodzoną w 1770 roku.

Nim doszło do ślubu młodzi mieli do pokonania szereg przeszkód. Nie brak było bowiem w kołach rządowych przeciwników tego związku. Argumentowano, że Radziwiłłowie nie należą do domów panujących. W grę wchodziły też względy materialne. Hohenzollernowie zabiegali o wysokie apanaże dla Luizy. Jak wieść niesie, w zmaganiach o przezwyciężenie piętrzących się przeszkód, zadecydowała postawa Luizy, zakochanej w swym narzeczonym. Ostatecznie 17 marca 1796 roku w Berlinie odbył się ślub. Wspomnieć tu wypada, że w tym dniu księżniczce Luizie przedstawiony był przez księcia Antoniego Radziwiłła bawiący w Berlinie gen. Jan Henryk Dąbrowski. Podczas prezentacji Dąbrowski występował w mundurze polskiego generała, budząc niemałą sensację.

księżna Luiza Radziwiłł



Monbijou

Małżeństwo Luizy i Antoniego okazało się bardzo szczęśliwe. Owocem jego było ośmioro dzieci: cztery córki i czterech synów. Było też pięknym przykładem tolerancji i ekumenizmu. Synowie wychowywani byli w wierze ojca, a więc katolickiej, córki w wierze matki, a więc protestanckiej.

Siedzibą młodej pary nad Sprewą był Hôtel de Radziwill, pałac przy Wilhemstrasse. Wkrótce stał się jednym w pierwszych salonów artystycznych i politycznych Berlina. A były to czasy niezwykłe. To lata rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich, z drugiej strony to w kulturze i nauce niemiecka epoka geniuszy, którzy na trwałe wpisali się na karty cywilizacji światowej. Na firmamencie jaśniały nazwiska Ludwiga van Beethovena, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Immanuela Kanta, Johanna Gottfrieda Herdera, braci Aleksandra i Wilhelma Humboldtów.

O pozycji Radziwiłła w życiu artystycznym stolicy Prus decydowały tak koneksje rodzinne, jak i talenty artystyczne księcia. Natura obdarzyła go pięknym tenorem, grywał na różnych instrumentach, a szczególnie był wspaniałym wiolonczelistą, komponował. Pałac w Berlinie gościł arystokrację, wybitnych przedstawicieli sztuki i nauki: kompozytora Carla Friedricha Zeltera, braci Humboldtów i architekta Karla Friedricha Schinkla. Spotkania u Radziwiłłów uświetniały cotygodniowe koncerty z udziałem muzykującego księcia. Parze książęcej przyświecała chęć zbliżenia arystokracji rodowej i arystokracja ducha. W tym okresie, w 1808 roku książę zaczął komponować muzykę do ogłoszonego we fragmentach dzieła Goethego *Faust*. Radziwiłł pozostawał w kontakcie z poetą. W 1814 r. przesłał do Weimaru partie swego dzieła na głos i fortepian. Jak w liście z dnia 11 kwietnia 1814 roku Goethe pisał do księcia, dzieło jego prezentowane było w zaciszu domowym („häuslichen Cirkels") i dostarczyło słuchaczom niezapomnianych godzin („unvergessliche Stunden"). Podzielił się pewnymi uwagami. Jego zdaniem scena w pawilonie ogrodowym („Gartenhäuschen") winna być pogłębiona muzycznie, bowiem Goethemu wydawała się zbyt lakoniczną („als sie es bisher in ihrem Laconismus gewesen"). Kolejne fragmenty utworu księcia wykonano w Berlinie w 1816 roku, dalsze w 1820 w zamku księcia Karla von Mecklenburg Monbijou pod Berlinem. Dzieło książę ukończył w 1831 roku, aczkolwiek zabrakło ostatniej sceny, którą po śmierci księcia skomponował Carl Rungenhagen.

Radziwiłł utrzymywał kontakty z najwybitniejszymi z wybitnych. Beethoven zadedykował mu Uwerturę op. 115 *Zur Namensfeier* (1814), Felix Mendelssohn-Bartholdy *Kwartet fortepianowy* c-moll op. 1, Fryderyk Chopin skomponował dlań *Introdukcję i Poloneza* na fortepian

i wiolonczelę op. 3 oraz *Trio g-moll* op. 8. Maria Szymanowska dedykowała Radziwiłłowi *Serenadę* na fortepian z towarzyszeniem wiolonczeli.

Rezydencja Radziwiłłów to nie tylko miejsce spotkań elit kulturalnych, to również salon polityczny. Książe był zwolennikiem zbliżenia prusko-polskiego. Bezskutecznie próbował dla tej idei pozyskać księcia Józefa Poniatowskiego, bawiąc w latach 1802–1805 wielokrotnie w Warszawie. Na ten temat prowadził pertraktacje z księciem Adamem Czartoryskim, czołowymi mężami stanu Prus – baronem Karlem vom und zum Stein i księciem Karlem Augustem Hardenbergiem. Dla swych planów starał się pozyskać króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III.

Po klęsce Napoleona sprawa polska spoczywała w rękach cara Aleksandra I. W 1814 roku Radziwiłł bawił u jego boku w Londynie, gdzie debatowano między innymi na temat utworzenia autonomicznego Królestwa Polskiego związanego unią personalną z carem Rosji. W latach 1814–1815 książę bierze udział w kongresie wiedeńskim.

Decyzje, jakie zapadły nad Dunajem ściślej związały księcia Antoniego z Wielkopolską. Przedstawiciele wielkich mocarstw w sprawie polskiej podjęli ważkie postanowienia. Utworzono Królestwo Polskie związane z Rosja, Wolne Miasto Kraków, a w części zaboru pruskiego ustanowiono Wielkie Księstwo Poznańskie. Na tym terytorium zapewniono ludności polskiej równouprawnienie języka polskiego w szkolnictwie, sądownictwie i administracji. Gwarantowano Polakom dostęp do pewnych urzędów. Namiestnikiem króla pruskiego został książę Antoni Radziwiłł. Jego rezydencją stał się gmach kolegium pojezuickiego w Poznaniu (obecnie siedziba Urzędu Miejskiego). Mianowany też został do stopnia generała porucznika i wkrótce zasiadł w pruskiej Radzie Państwa. Do Poznania jako namiestnik przybył 20 lipca 1815. Witany był entuzjastycznie: „u bram Poznania lud wyprzągł konie z pojazdu książęcego i zaciągnął go przed prefekturę, odtąd rejencyą i mieszkanie namiestnika". Z jego nominacją Polacy wiązali duże nadzieje. Godność jaką objął okazała się wkrótce nie pozbawioną cierni. Stopniowo narastający kurs reakcyjny

siedziba księcia Radziwiłła w Berlinie; ryc. Finke 1833

nie tylko w Prusach, ale całej Europie powodował, że zaborca starał się ograniczać nadane Polakom uprawienia. Radziwiłł ze zmiennym szczęściem starał się przeciwdziałać tym zamierzeniom.

W 1822 roku policja pruska uwięziła polskich studentów Uniwersytetu Berlińskiego, należących do tajnej organizacji Polonia. Młodym spiskowcom groził proces o zdradę stanu. Wtedy to w obronę zapaleńców wdał się Radziwiłł, starając się przekonać między innymi swego kuzyna, króla, że nie można mówić o wywrotowych planach, a jedynie jest to „czcze marzycielstwo o górnobrzmiących słowach". Dzięki tej interwencji nie wytoczono groźnego procesu o zdradę stanu, a jedynie o przynależność do nielegalnej organizacji. Kary nie były więc zbyt dotkliwe. Wśród skazanych znalazł się Karol Marcinkowski. Po odbyciu kary – znów dzięki interwencji Radziwiłła – Marcinkowski mógł ukończyć studia na Uniwersytecie Berlińskim, by wkrótce stać się wziętym lekarzem a przede wszystkim twórcą programu pracy organicznej, a więc obrony narodowości przez legalną aktywność na polu kulturalnym i ekonomicznym. Nie od rzeczy tu wspomnieć, że poparciu Radziwiłła zawdzięczał on rządowe stypendium. Książę z powodzeniem popierał starania polskich zespołów teatralnych z Warszawy i Krakowa u władz pruskich o występowanie na scenie poznańskiej. Wtedy to Wielkopolanie podziwiali największych aktorów Wojciecha Bogusławskiego i Józefę Ledóchowską. Należał do trzyosobowego komitetu, stawiającego sobie za cel wzniesienie na Ostrowie Tumskim pomnika twórców państwa polskiego Mieszka I i Bolesława Chrobrego.

Z racji objęcia godności namiestnika, Radziwiłł często zaglądać będzie do swych dóbr wielkopolskich. W Antoninie w latach 1822–1824 wznosi pałac myśliwski według projektu Karla Friedricha Schinkla. Rezydencja ta oznacza się oryginalnym kształtem i oparta jest o konstrukcję drewnianą.

Teraz para książęca dzieli swój czas między Berlinem a Poznaniem. Siedzibie poznańskiej nadaje polor rezydencji panującego. Z różnych okazji gromadziła ona elity Poznania i całego Księstwa. Marceli Motty, piewca XIX-wiecznego Poznania, który z racji tego, że jego ojciec był nauczycielem prywatnym dzieci Radziwiłłów, bywał na salonach, pisał: „odbywały się tam rozmaite uroczystości, które ściągały liczny zastęp osób z prowincji i miasta, Polaków i Niemców; obywatele wiejscy, urzędnicy spotykali się na tym neutralnym polu, poznawali się i bawili razem". W określone dni w południe, wzorem domów panujących odbywał się tzw. cour, czyli przyjęcie dworskie.

poznańska siedziba księcia Radziwiłła w dawnym kolegium jezuickim; rys. J. v. Minutoli, lit. L. Sachse, 1833.

Zaproszeni stali w dwóch rzędach, a środkiem przechadzała się para książęca, wymieniając z obecnymi pozdrowienia i co niektóre osoby zaszczycając rozmową. Przy tej okazji odbywała się prezentacja zaproszonych po raz pierwszy.

Wzorem rezydencji berlińskiej, również w Poznaniu w każdy czwartkowy wieczór dawano koncerty. Miały one rangę najświetniejszą. Książe utworzył orkiestrę, w której prym wodził bawiący kilkakrotnie w Poznaniu jeden z najznakomitszych skrzypków tej doby, porównywany z Paganinim, Karol Lipiński. Wydarzeniem był pobyt w Poznaniu w 1819 roku najwspanialszej śpiewaczki tamtej doby Włoszki Angeliki Catalani. Dała ona dwa koncerty w Teatrze Miejskim oraz jeden w farze, tym razem na cele charytatywne. Poza tym każdego wieczoru śpiewała „na pokojach Xięstwa Ichmć Namiestnikostwa". Niewątpliwie renoma Poznania jako miasta mającego swe miejsce na mapie muzycznej Europy spowodowała, że w maju 1829 roku dał tu koncert Niccolo Paganini.

Odrębny rozdział stanowią kontakty Radziwiłła z Fryderykiem Chopinem. Do pierwszego spotkania między księciem a Chopinem doszło w Warszawie w 1825 roku. Radziwiłł był pod wielkim wrażeniem talentu młodego muzyka. Nastawał na to, by „dawać mu możność swobodnego rozwijania wrodzonych zdolności". Ojciec Fryderyka, Mikołaj, wiązał z tą znajomością duże nadzieje licząc, że Radziwiłł będzie mecenasem jego syna. Tymczasem Chopin w 1827 roku bawił niedaleko Antonina spędzając wakacje u swej matki chrzestnej Anny ze Skarbków Wiesiołowskiej w Strzyżewie w powiecie ostrzeszowskim. Złożył wizytę w pobliskim Antoninie, serdecznie przyjmowany przez namiestnika i jego rodzinę. Kolejne spotkanie Chopina z Radziwiłłami miało miejsce w Poznaniu podczas powrotnej podróży wirtuoza z Berlina. Wtedy to Chopin dał koncert dla zamkniętego grona w rezydencji namiestnikowskiej 1 i 2 października 1828 roku. Podczas koncertu „młody wirtuoz wykonał wraz z xięciem swój polonez, grywał sonaty Beethovena, Hummla, Mozarta na dwie i cztery ręce (wraz z kapelmistrzem Klingohrem, podówczas metrem muzyki, w domu xiążęcym) i olśnił, oczarował, zachwycił wszystkich zdumiewającym darem improwizacji".

Henryk Siemiradzki upamiętnił ten koncert obrazem „Chopin u Radziwiłła".

Kolejny raz bawi Chopin w Antoninie w październiku 1829 roku. Przyjmowany jak zwykle serdecznie spędza czas na dysputach z księciem, dawaniu lekcji księżniczce Wandzie i komponowaniu. Z tego czasu datuje się *Polonez C-dur na fortepian z wiolonczelą*. Kompozytor pisał do Opieńskiego: „napisałem u niego [Radziwiłła] *alla polacca* z wiolonczelą. Nic nie ma oprócz błyskotek, do salonu, dla dam – chciałem widzisz, żeby księżniczka Wanda się nauczyła."

Niestety, bliskie kontakty Chopina z Radziwiłłem nie zaowocowały odegraniem przez księcia roli mecenasa. Rozpoczynały się i kończyły na koncertach, dysputach i bywaniu Chopina na salonach książęcych.

Poznańska siedziba Radziwiłłów tętniła nie tylko życiem muzycznym. „Rzadko mijał dzień, iżby się

Eliza Radziwiłł

książę pruski Wilhelm

pod wieżą nie przesuwały powozy tam i na powrót, bo mnóstwo różnego rodzaju osób z kraju i z zagranicy przebywało w odwiedziny do księstwa." Prawie stałymi gośćmi byli synowie Fryderyka Wilhelma III u swej stryjecznej ciotki Luizy, do której byli, jak mówiono, szczególnie przywiązani. Odwiedziny złożył też wielki książę Mikołaj, przyszły car Rosji. W kwietniu 1826 roku przejazdem do Petersburga bawił u Radziwiłłów generał książę Artur Wellington. Na jego cześć para książęca wydała wspaniałe przyjęcie. Pewnego smaczku dodaje fakt, że odbywało się ono w salach siedziby namiestnictwa, w których trzykrotnie w 1806, 1807 i 1812 rezydował cesarz Francuzów Napoleon.

Rezydencja poznańska była też miejscem świetnych bali wydawanych przez parę książęcą. Obowiązywały na nich wytworne stroje. Wyjątek czyniono dla zaproszonych również najlepszych uczniów gimnazjum, którzy mogli być skromniej ubrani. Jeden z najwspanialszych bali wydali Radziwiłłowie w maju 1818 roku z okazji pobytu w Poznaniu króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III i następcy tronu Fryderyka Wilhelma. Rozpoczął się on tradycyjnym polonezem. W pierwszej parze szedł król z żona namiestnika, swą kuzynką Luizą.

Wielkim wzięciem cieszyły się organizowane z okazji urodzin córki Radziwiłłów Wandy „kinderbaliki, na które mamusie cieszyły się bardzo, chcąc się popisać swymi produktami".

Księżna Radziwiłłowa zapisała się we wdzięcznej pamięci jako protektorka szkolnictwa dla dziewcząt. W dużym stopniu dzięki jej poparciu utworzono w Poznaniu Szkołę Ludwiki (Louisenschule). Uroczyste otwarcie nastąpiło 13 stycznia 1830 roku. W wydanej z tej okazji instrukcji czytamy: „Jego Królewska Mość Jaśnie oświecona Luisa pruska Xiężna Radziwiłłowa raczyła Instytut ten pod własną wziąć opiekę i zezwoliła na to, aby Jej nosiła nazwisko". Szkoła ta była pięknym przykładem współżycia narodowości zamieszkujących Poznań i Wielkopolskę. W ławach szkolnych, w pełnej harmonii, zasiadły uczennice Polki, Niemki i Żydówki.

Parze książęcej zawdzięczali też Poznańczycy spopularyzowanie bywania wśród zieleni. Księżna Luiza w pogodne dni wraz z dziećmi udawała się do położonego pod Poznaniem lasku Dębina. W szybkim tempie połączono miasto bitym traktem z tą oazą zieleni. Przez Niemców miejsce to nazwane zostało „Louisenhain" (Gaj Ludwiki). Na cześć księżnej wzniesiono „dość udatną bramę", a książę wybudował tu niewielki pałacyk myśliwski. Bywanie w Dębinie stało się modnym, wzdłuż wytyczonego traktu, zwanego Drogą Dębińską powstawać będą jak grzyby po deszczu ogródki rozrywkowe.

Dom Radziwiłłów nie tylko ze względów muzycznych czy politycznych budził powszechne zainteresowanie, bowiem „aux yeux de toute l'Europe" („na oczach całej Europy") rozgrywał się romans między Elizą, córką pary książęcej, a księciem pruskim Wilhelmem – w przyszłości królem Prus Wilhelmem I i cesarzem niemieckim. Pierwsze nici sympatii zadzierzgnięte zostały w 1817 roku, kiedy Wilhelm w drodze do Petersburga bawił w Poznaniu. Czternastoletnia kuzynka Eliza zrobiła na dwudziestoletnim

Wilhelmie duże wrażenie. Głębsze uczucie między młodymi narodziło się w roku 1820, podczas rodzinnej wycieczki pod Berlinem. Od tej pory w ciągu następnych dwóch lat częściej przebywali oni ze sobą. Dwór królewski na możliwość mariażu patrzył bardzo sceptycznie. Znów wydobyto z lamusa stare argumenty, że ewentualny ślub Elizy i Wilhelma byłby mezaliansem, jako że Radziwiłłowie nie byli rodem panującym. Uczucia młodych nie gasły i stopniowo król zdawał się ustępować. W lutym 1825 roku Wilhelm bawił w Poznaniu. Były to trzy dni pełne romantycznych uniesień. Pół wieku później Wilhelm tak wspominać będzie te chwile „to były piękne dni, uważaliśmy się za parę narzeczonych". Minęło kilka miesięcy, a nastąpiły wydarzenia, które zaważyły na losach obojga młodych. W Petersburgu w grudniu 1825 roku zmarł car Aleksander I, nota bene niechętny planom matrymonialnym Wilhelma ze względu na nienawistny dla niego był fakt na wpół polskiego pochodzenia księżniczki Elizy. Na uroczystości pogrzebowe i koronację Mikołaja I do stolicy carów jako reprezentant Hohenzollernów udał się Wilhelm. W dniu 8 stycznia 1826 roku zatrzymał się w Poznaniu. O północy opuszczał rezydencję Radziwiłłów. Księżniczka odprowadziła narzeczonego do powozu. Pożegnanie było bardzo smutne. Eliza zalewała się łzami, jakby przeczuwając, że to koniec snów o szczęściu.

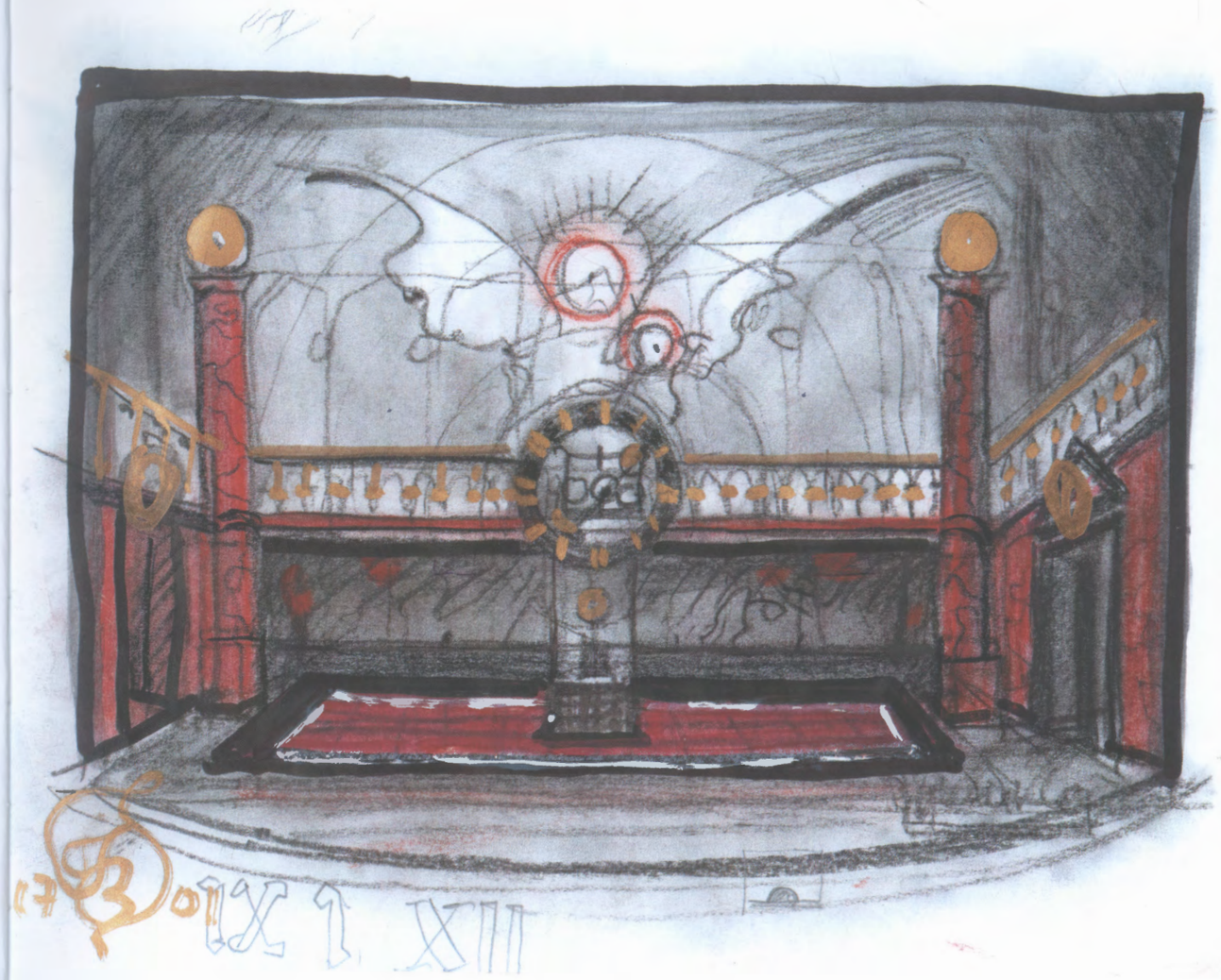
Wilhelm przybył do Petersburga. Tu widziano jego przyszłość u boku kogo innego. Matka carów Maria Fiedorowna miała w zanadrzu swoja wnuczkę Augustę, córkę księcia Karla Friedricha z dynastii sasko-weimarskiej. Gra szła o duża stawkę: ściślejsze związanie Hohenzollernów z dynastią Romanowych. Pod presją tak potężnych sił, król pruski zajął stanowisko jednoznacznie przeciwne związkowi Elizy z Wilhelmem. Książe nie był zdolny przeciwstawić się ojcu. W dniu 24 czerwca 1826 przesłał list pożegnalny. W 1829 r. poślubił Augustę.

Był to ciężki cios. Zapoczątkował on serię nieszczęść, jakie spadły na dom Radziwiłłów: w 1827 roku zmarł syn namiestnikostwa Ferdynand, wkrótce jego śladem poszła synowa, żona najstarszego syna Wilhelma, następnie dwuletnia wnuczka, a w 1834 roku suchoty zadały śmierć Elizie.

W dramatycznych okolicznościach zakończył się pobyt pary książęcej w Poznaniu. Wybucha powstanie listopadowe. W grudniu 1830 roku Radziwiłł opuszcza Poznań. Król w lutym 1831 roku zawiesił go w czynnościach namiestnika, a w styczniu 1833 roku zwolnił go z tego urzędu. Radziwiłł ukojenia szuka w muzyce i gronie rodzinnym. Nie doczekał prezentacji dzieła swego życia, muzyki do *Fausta*, co nastąpiło w Berlinie 25 października 1835 roku, umiera bowiem 7 kwietnia 1833 w stolicy Prus. Luiza pójdzie śladami męża w trzy lata później, w 1836 roku.

Pobyt Radziwiłłów w Poznaniu na wiele lat pozostał we wdzięcznej pamięci potomnych. Był to czas, gdy Gród Przemysła znalazł się na mapie muzycznej Europy. Radziwiłł zapisał się jako utalentowany kompozytor. Niejednoznaczna jest jego ocena jako polityka. Wybitny historyk polski Szymon Askenazy przedstawia go jako dość miernego dyplomatę, któremu trudno było znaleźć złoty środek między interesami kraju, powiązaniami rodzinnymi z Hohenzollernami i troską o dobra znajdujące się pod panowaniem rosyjskim. Z drugiej strony podnosi jego gorący polski patriotyzm.

Lech Trzeciakowski



Lech Kolago

O WYSTAWIENIACH „FAUSTA" Johanna Wolfganga Goethego Z MUZYKĄ KSIĘCIA ANTONIEGO RADZIWIŁŁA w Berlinie i Warszawie

Stosunki polsko-niemieckie w dziedzinie literatury i muzyki są niezwykle różnorodne i wręcz mało przejrzyste. Zjawisko to spowodowane jest opublikowaną dość obszerną literaturą przedmiotu, rozproszoną w rozlicznych czasopismach w wielu krajach, a więc często trudno dostępną. W różnych epokach daje się zauważyć zróżnicowane zainteresowanie poetów i pisarzy, kompozytorów i muzyków, artystów i miłośników tych sztuk ich wzajemnym oddziaływaniem na siebie oraz sztuką kraju sąsiadującego. Chodzi tu szczególnie o inspirację i interpretację, podejmowanie podobnych tematów, analogie w rozwoju form, środków wyrazu, gatunków, wzajemnego oświetlania się tych sztuk itp.

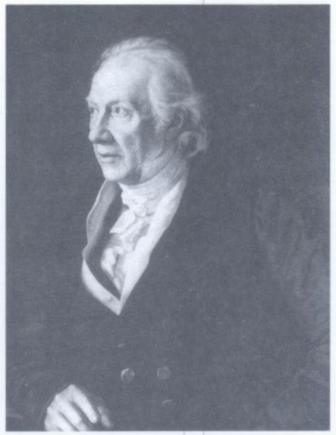
Chociaż polsko-niemieckie związki w dziedzinie kultury istnieją od dawna, niektóre tylko ich aspekty stały się przedmiotem bardziej lub mniej systematycznych badań muzykologów i historyków literatury. Chciałbym zatem przywołać jeden z mało znanych aspektów stosunków polsko-niemieckich w dziedzinie literatury i muzyki w XIX wieku, wystawienie właśnie w pierwszej połowie XIX wieku w salonie warszawskim Magdaleny i Wacława Łuszczewskich umuzycznionych przez polskiego kompozytora Antoniego Radziwiłła niektórych partii lirycznych z pierwszej części tragedii *Faust* Johanna Wolfganga Goethego, które to wystawienie odbiło się wówczas szerokim echem w kręgach artystycznych, szczególnie muzycznych nie tylko Warszawy lecz całego Królestwa Polskiego oraz wystawienie *Fausta* w królewskim zamku Monbijou a następnie w „Singakademie" w Berlinie. Wiele informacji zamieszczonych w prezentowanym tekście zaczerpnąłem z publikacji Jachimeckiego i Poźniaka. Autorzy cytowanej książki niezwykle wysoko oceniają muzykę skomponowaną przez księcia Radziwiłła do szeregu scen lirycznych z *Fausta* Goethego. „Jego muzyka do *Fausta* Goethego była zjawiskiem w swoim czasie tak doniosłym, że nie godzi się, aby nazwisko jej twórcy uległo zapomnieniu, tym bardziej że chodzi tu o muzyka polskiego, który stał się głośny poza granicami swego kraju". (Poźniak) Przypomnijmy zatem kilka danych biograficznych z życia kompozytora.

Książę Antoni Henryk Radziwiłł urodził się 13 czerwca 1775, zmarł 7 kwietnia 1833 roku w Berlinie. Dokładne miejsce jego urodzenia nie jest znane. Niektórzy muzykolodzy i kronikarze podają miejscowość Ołyka na Wołyniu, inni natomiast Wilno, a jeszcze inni Poznań. Antoni Henryk Radziwiłł nosił tytuł ordynata ołyckiego i słuckiego, jego ojciec zaś sprawował

urząd wojewody wileńskiego. Do pierwszego rozbioru Polski był suwerennym księciem, natomiast po rozbiorze Polski przeważająca część jego ziem włączona została do zaboru rosyjskiego i przypadła Rosji. Na tej podstawie można wnioskować, iż rejonem, w którym kompozytor przyszedł na świat, mogą być wschodnie rubieże dawnej Rzeczpospolitej. Pochodził z polsko-litewskiego rodu magnackiego, który w XVI wieku był wiodącym rodem na Litwie. Młodość spędził Antoni Radziwiłł w Polsce i Niemczech. Po dłuższym pobycie w Dreźnie rodzina Radziwiłłów przeprowadza się w 1795 roku do Berlina. W roku 1796 Antoni poślubia Fryderykę Dorotę Luizę, siostrę księcia pruskiego Ferdynanda, jednocześnie kuzynkę króla pruskiego Fryderyka Wilhelma. W ten sposób Antoni Radziwiłł stał się członkiem pruskiej dynastii Hohenzollernów. O politycznym charakterze tego związku świadczą różnorodne działania Antoniego Radziwiłła na polu wielkiej polityki. Za swój obowiązek uważał aktywne włączanie się w układanie stosunków politycznych między Polakami a dworem pruskim, kierując się niewątpliwie uczuciami patriotycznymi i silną chęcią służenia polskiej sprawie. Po mianowaniu księcia Antoniego Radziwiłła przez króla pruskiego Fryderyka Wilhelma w 1815 roku namiestnikiem Wielkiego Księstwa Poznańskiego, książę i jego żona szybko zyskują wielu zwolenników i sympatyków, a to z powodu pomocy udzielanej Polakom. „W rzeczywistości w domu Radziwiłłów zajmowano się nie tylko pięknymi sztukami i opiekowano polskim teatrem w Poznaniu, ale udzielano też pomocy polskim oficerom, starano się o zwolnienie ich z pruskiej niewoli i udzielano zapomóg na powrót do kraju. Sekundowała księciu w uczynkach dobroczynnych jego żona, która nie tylko że nie odnosiła się niechętnie do polskości swojego męża, ale wspomagała go czynnie, i niejednokrotnie na własną rękę, niezależnie od małżonka, interweniowała u władz pruskich na korzyść Polaków, co spotkało się z ostrą krytyką ze strony czynników rządowych". (Poźniak)

Z pewnością przedstawione tu tylko cząstkowo rozliczne obowiązki urzędowe i administracyjne namiestnika Radziwiłła hamowały w istotny sposób pracę nad dziełem muzycznym zakrojonym na taką skalę. Dlatego też komponowanie muzyki do *Fausta* zajęło mu prawie całe życie, 1808–1830.

Przejdźmy zatem do działalności artystycznej, a szczególnie kompozytorskiej Antoniego Radziwiłła. O jego wykształceniu muzycznym nic bliżej nie wiadomo. Wielu muzykologów twierdzi, iż był autodydaktą. Interesował się naukami ścisłymi, rysował i zbierał miedzioryty. Prowadził niezwykle urozmaicone, bogate i niespokojne życie. Ojciec ośmiorga dzieci, kochający mąż, przebywał w miesiącach letnich w swojej posiadłości na Śląsku, wiosną w pałacu w Antoninie pod Poznaniem, a w miesiącach zimowych w ulubionym przestronnym zamku przy Wilhelmstrasse w Berlinie. Jego arystokratyczne pochodzenie otwierało przed nim drzwi do wielu eleganckich salonów i słynnych kręgów artystycznych. Znane są jego szerokie kontakty z muzykami i kompozytorami w innych metropoliach europejskiego życia muzycznego oraz zamiłowanie do długich podróży. „Gdy



Carl Friedrich Zelter

pewnego razu książę dowiedział się, że u księcia Golicyna wykonana będzie Msza D-dur Beethovena, wybrał się od razu w drogę, aby usłyszeć to dzieło. Dodajmy, że w ogóle był wielkim wielbicielem Beethovena i należał do subskrybentów jego dzieł. Nazywał mistrza wiedeńskiego 'swoim przyjacielem', ten zaś odnosił się do niego z szacunkiem, a nawet zadedykował mu swoją Uwerturę op. 115". (Poźniak)

Antoni Radziwiłł był osobą niezwykle gościnną i dobroduszną. Dom państwa Radziwiłłów przy Wilhelmstrasse w Berlinie stał się wkrótce centrum berlińskiego życia kulturalnego. Regularnie odbywały się tu koncerty, które obowiązkowo odwiedzali artyści przebywający w Berlinie. Uczestnikiem jednego z koncertów w 1800 roku był bawiący przejazdem w Berlinie znany polski kompozytor polonezów, m.in. poloneza *Pożegnanie Ojczyzny*, Michał Kleofas Ogiński.

Poźniak cytuje wiadomości o spotkaniach w salonie przy Wilhelmstrasse w Berlinie, które przekazał jeden z przedstawicieli późniejszej generacji Radziwiłłów, Michał: „Wolny od gospodarskich udręczeń i znoju wojskowej kariery książę Antoni Radziwiłł służył muzom, które miłował. Artyści i literaci przypuszczani byli do jego salonów również jak wybitni politycy tych czasów. Wieczory w pałacu na Wilhelmstrasse, gdzie się nie zawsze z etykietą liczono, uchodziły za najprzyjemniejsze w Berlinie. Księżna Ludwika, nadzwyczaj dostępna i uprzejma dla każdego, hołdowała literaturze i do jej ulubionych gości liczono tych wszystkich, którzy się piórem dobijali sławy. Żaden muzykalny lub malarski talent nie zawadził o Berlin, aby się natychmiast w salonie książąt nie pojawić. Z tego sztuk pięknych i myśli ogniska wpływ artystyczny szeroko się rozlewał". (Poźniak)

Na spotkania te zapraszany był regularnie Carl Zelter, dyrektor berlińskiej Akademii Śpiewu, „Singakademie", który od lat dyrygował sławnym chórem męskim „Liedertafel". Po jednym z koncertów Zelter pisał w liście z 7 kwietnia 1822 roku do Goethego: „Że trwający trzy godziny koncert muzyki potrafił w napięciu utrzymać, zainteresować i zadowolić stłoczoną i ściśniętą masę słuchaczy świadczy o tym, iż trzydziestoletnia praca w tej dziedzinie przyniosła określone owoce" (Tłum. L.K.).

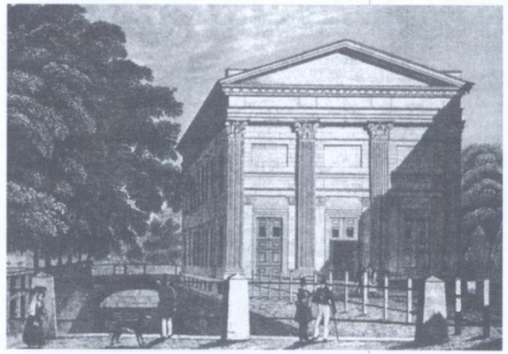
W liście z dnia 1 marca 1822 roku donosił Zelter swojemu przyjacielowi w Weimarze: „Wczoraj uczestniczył w koncercie naszego chóru męskiego 'Liedertafel' sam król i był nim bardzo zachwycony" (Tłum. L.K). Koncert odbył się w pałacu księcia Radziwiłła, który był także członkiem chóru „Liedertafel". Król pozostał, wbrew etykiecie i całkowicie wbrew swoim zwyczajom i przyzwyczajeniom, aż do po północy. Pomiędzy utworami zapisanymi w programie koncertu artyści wykonali dodatkowo 12 pieśni, między innymi kilka do tekstów Goethego. Król, książęta i księżniczki wypytywały profesora Zeltera o Goethego. Ów muzyk, kompozytor i animator życia muzycznego w Berlinie Carl Zelter uważany był bowiem przez wielu za reprezentanta w Berlinie interesów artystycznych wielkiego pisarza z prowincjonalnego Weimaru. Goethe był zaprzyjaźniony z niektórymi wybitnymi Berlińczykami, do których zaliczali się filozof Wolf, rzeźbiarz Rauch, architekt Schinkel, generalny intendent hrabia Brühl. Jednak najwięcej informacji o Goethem dostarczał Berlińczykom wieloletni, sprawdzony przyjaciel poety profesor Carl Zelter. Mimo wielu zaproszeń Goethe nie decydował się na przyjazd do Berlina. Zelter był tą osobą, która reprezentowała autora *Fausta* podczas wystawień jego dzieł w Berlinie. Dyrektor Akademii Śpiewu Zelter starał się usilnie upowszechnić jego utwory liryczne poprzez włączanie do programu koncertów chóru „Liedertafel" spec-

jalnie dla tego chóru napisanych pieśni do słów autorstwa weimarskiego poety. W ten sposób coraz więcej Berlińczyków i uczestników koncertów mogło poznawać i zachwycać się liryką Goethego. Od końca lat 90. XVIII wieku jedynie w literackich salonach Berlina można było spotkać się z prawdziwym kultem twórczości Goethego. Jego wielbiciele rekrutowali się spośród wykształconego stanu średniego aż do sprawującego władzę monarchy włącznie, który jeszcze podczas odwiedzin w Weimarze całkowicie zignorował Goethego. Od 1809 roku, gdy kierownikiem sekcji publicznego nauczania w Berlinie został mianowany Wilhelm von Humboldt, Goethe był ogólnie szanowanym doradcą w sprawach pruskiej polityki w dziedzinie nauki i kultury. Od 1818 roku rozpoczął w Berlinie wykłady filozof Friedrich Hegel i w ten sposób stolica Prus, także przez Goethego, uważana była za centrum nauk filozoficznych. Na dworze królewskim rozpoczynały się próby nad teatralną wersją wystawienia *Fausta*. W tym czasie żaden teatr w Niemczech, nawet ten w Weimarze, nie odważył się podjąć prac nad wystawieniem tragedii. (Bode)

W październiku 1929 odwiedził księcia w jego letniej rezydencji w Antoninie koło Poznania wracający z Paryża Fryderyk Chopin. Jednej z córek Radziwiłła, Wandzie, udzielił Chopin kilku lekcji fortepianu. Druga, Eliza, namalowała portret kompozytora. Wówczas Antoni Radziwiłł zaprezentował Chopinowi fragmenty swojej muzyki do *Fausta*, o której Chopin wyraził się w liście z dnia 14 listopada 1829 roku do Tytusa Woyciechowskiego z najwyższym uznaniem. „Ostatni Twój list [...] odebrałem w Antoninie u Radziwiłła. Byłem tam tydzień, nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było. Ostatnią pocztą wróciłem, i to ledwo com się wymówił od dłuższego pobytu... On, wiesz, jak lubi muzykę. Pokazywał mi swojego *Fausta* i wiele rzeczy znalazłem tak dobrze pomyślanych, nawet genialnych, żem się nigdy po namiestniku tego spodziewać nie mógł". (Jachimecki) Podczas tygodniowego pobytu u księcia Chopin skomponował *Poloneza* C-dur op. 3 oraz poświęcił Radziwiłłowi *Trio* g-moll op. 8 na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. Wspaniała polska pianistka Maria Szymanowska, która swą cudowną grą na fortepianie podczas odwiedzin u poety w Weimarze oraz czarem osobistym wywarła na Goethem ogromne wrażenie, dedykowała księciu Radziwiłłowi, w dowód uznania jego nieprzeciętnego talentu i wysokich umiejętności w grze na wiolonczeli, *Serenadę* na fortepian i wiolonczelę.

książę Antoni Radziwiłł, portret z atrybutami mecenasa sztuki, ryt. Haller v. Hellerstein

budynek Singakademie, rys. R.W. Klose, ok. 1840



Pierwsze kompozycje Antoniego Radziwiłła powstały około 1800 roku. Są to pieśni na 1, 2 i 3 głosy. W 1802 roku ukazały się w wydawnictwie Kühnel w Lipsku trzy „Romances françaises", następnie w roku 1804 tercet na dwa głosy sopranowe i jeden basowy z towarzyszeniem fortepianu *Im hohen Schilfe*. Wkrótce ukazują się w wydawnictwie muzycznym Breitkopf und Härtel w Lipsku dalsze pieśni z muzyką Radziwiłła. Dla prowadzonego przez Carla Zeltera chóru męskiego „Liedertafel" w Berlinie Radziwiłł umuzycznia teksty Goethego, Beckendorfa i Elkanza. W 1915 roku ukazuje się drukiem w Petersburgu zbiór 9 pieśni z powieści *Wilhelm Meister* Goethego z muzyką Antoniego Radziwiłła.

Nie zachowały się żadne dokumenty świadczące o tym, aby Antoni Radziwiłł pisał muzykę do tekstów w języku polskim. Cytowane wyżej pieśni – to utwory raczej proste i konwencjonalne. Stanowiły z pewnością próbę przyszłych zmagań się kompozytora z tak skomplikowaną materią, jaką jest napisanie muzyki do wybranych fragmentów z pierwszej części tragedii *Faust* Goethego.

Niezwykle wysoko należy ocenić wielką odwagę, jaką wykazał książę Radziwiłł przystępując do pracy nad umuzycznieniem wielu fragmentów tragedii *Faust*. „Ogrom dzieła, jego wysoka emocjonalność, głębia filozoficzna i oryginalność formy stawiały niezwykłe trudności nie tylko dla dyletanta, ale nawet dla muzyka w pełni kwalifikowanego. Z drugiej jednak strony ten właśnie brak przygotowania fachowego mógł zaważyć na decyzji kompozytora. Porwany wielkością dzieła, które w pełni umiał ocenić, może nie zdawał sobie w pełni sprawy z trudności, i to nie tylko technicznych, jakie przed nim stały. W każdym razie nie obawiał się skompromitowania w razie niemożności kontynuowania pracy, a ten szczegół mógłby również działać hamująco na niejednego kompozytora zawodowego. I właśnie może dyletantyzm autora i brak dokładniejszej znajomości zasad tworzenia muzyki dramatycznej wpłynął dodatnio na koncepcję dzieła, gdyż kompozytor wolny od tradycjonalnych koncepcji nie wpadł w szablon operowy, stworzył rzecz prawdziwie oryginalną, nową i świeżą. Oczywiście było to możliwe tylko przy poważnej podbudowie intelektualnej, jaką posiadał Radziwiłł, ogromnym oczytaniu, dużej znajomości najpoważniejszej literatury muzycznej i, co miało poważne znaczenie, pomocy muzyków zawodowych, bardzo zresztą pośledniej miary. Dzięki tym czynnikom mógł się Radziwiłł odważyć na próbę stworzenia muzyki do dzieła tego formatu, co Faust, nie narażając się na zarzut zupełnej nieodpowiedzialności". (Poźniak)

Owa współpraca Radziwiłła z innymi muzykami przy instrumentacji, orkiestracji i harmonizacji partytury oceniana jest bardzo różnie. Przyjaciel Radziwiłła, profesor Carl Zelter, tak pisze: „Ja przy tym nie mam nic do roboty [...], jak tylko gdzieniegdzie pociągnąć czerwonym piórem, skreślać niektóre drobiazgi i scalać pewne szczegóły, co jest rzeczą zrozumiałą, ponieważ dzieło powstaje w niewielkich odcinkach, co oczywiście jest jego głównym brakiem". (Poźniak) Istnieją informacje, iż Radziwiłł respektował uwagi i życzliwie przyjmował rady przyjaciela.

Radziwiłł rozpoczął pracę nad muzyką do *Fausta* w 1808 roku, po tym, gdy Carl Zelter odmówił Goethemu skomponowania muzyki do chórowych i lirycznych fragmentów tragedii, a Karl Eberwein z Weimaru nie robił w komponowaniu postępów i w zasadzie nie posuwał się w umuzycznieniu *Fausta*. „Ale pomimo nalegań poety Zelter nie dał się nakłonić do komponowania tych ustępów. Może przeczuwał, że nie byłby w pełni zadowolił poety... Jak gdyby dla rekompensaty za nie przyjęcie propozycji wielkiego poety, doniósł mu Zelter w roku 1810, że 'pewien miłośnik muzyki, arystokrata, zadaje sobie

dużo trudu z napisaniem muzyki do jego tragedii, i że chociaż jest cudzoziemcem, udaje mu się nieraz utrafić we właściwą do słów nutę'. Tymi słowy przedstawił Zelter weimarskiemu pisarzowi Antoniego Radziwiłła". (Jachimecki) W Berlińskiej „Singakademie" zostały wystawione już w 1810 roku fragmenty muzyki do *Fausta*, które następnie w 1811 roku Goethe usłyszał w Weimarze.

W dniu 1 kwietnia 1814 roku Antoni Radziwiłł odwiedził w Weimarze 65-letniego wówczas poetę i zaprezentował mu dalsze partie swego dzieła. Goethe ocenił te fragmenty bardzo wysoko i na prośbę kompozytora wysłał kilka dodatkowych wersów do dwóch scen, które nie zostały włączone do tekstu tragedii, a istnieją tylko w partyturze muzyki Radziwiłła.

„Studiując partyturę przy równoczesnym konfrontowaniu tekstu z jakimkolwiek poprawnym wydaniem poematu przekonujemy się, że partytura zawiera szereg wierszy, których nie znajdziemy w wydaniach książkowych *Fausta*. Są to wiersze napisane na prośbę Radziwiłła specjalnie dla rozszerzenia ram kwartetu epizodem Faust – Małgorzata, symetrycznym do epizodu Marta – Mefisto. Również i ku końcowi kwartetu dopisał Goethe kilkanaście słów w pytaniu Małgorzaty: 'Sag wer hat es uns gegeben dieses Leben, niemals wird es uns genommen dies Willkommen' ('Powiedz, kto nam dał to życie, spotkanie to nigdy nie będzie nam odebrane'). Ale sam koniec tej części dzieła oparł już Radziwiłł na publikowanych wierszach owej sceny wygłaszanych przez Małgorzatę, do których dalszych troje uczestników kwartetu dopowiada kilkanaście dość obojętnych wyrazów". (Jachimecki)

Cytowane wyżej włączone do kwartetu wersy nie są jedynymi, jakie na prośbę Radziwiłła dopisał poeta. Dalszy przekazany kompozytorowi, tylko dla jego kompozycji dopisany tekst znajduje się w partyturze w numerze 11a, w „Chórze duchów". Dołączony tekst rozpoczyna się po słowach: „Blut ist ein ganz besondrer Saft", które to słowa poprzedza zdanie: „Wird er schreiben?"

W tragedii *Faust*, w wydaniu książkowym, brzmi to miejsce:
Faust: Wenn dies dir völlig Gnüge tut, / So mag es bei der Fratze bleiben. / Mephistopheles: Blut ist ein ganz besondrer Saft. / Faust: Nur keine Furcht, daß ich dies Bündnis breche! /

W partyturze Radziwiłła brzmi ten fragment z włączonym przez Goethego tekstem następująco: „Der erste Männerchor, Tenöre und Bässe" śpiewa: „Wird er schreiben? / Er wird schreiben. / Der zweite Männerchor, Tenöre und Bässe" śpiewa: „Blut ist ein ganz besondrer Saft, / wirkend im Innern Kraft aus Kraft. / Reisst ihn die Wunde rasch nach aussen, / draussen wird er wilder, wilder hausen". Ten tekst, oprócz wypowiedzi Mefistofelesa „Blut ist ein ganz besondrer Saft", nie został włączony do tragedii *Faust*, część pierwsza.

fragment ekspozycji dawnego muzeum Hohenzollernów w Monbijou; fot. 1932

Inny, dodatkowy tekst w stosunku do wydania książkowego *Fausta* znalazł się w partyturze Radziwiłła w numerze 11b. Chór Duchów śpiewa: „Hinauf, hinaus, kühn und munter, / sind wir einmal oben auf, / geht's wieder herunter". Ustęp ten nie został włączony do tragedii Goethego.

O talencie i wielkich zdolnościach muzycznych księcia Radziwiłła tak pisał Goethe w liście z 2 kwietnia 1814 roku do Carla von Knebla: „Wczoraj wprawiło nas w zdumienie szczególne zjawisko, książę Radziwiłł, który wspaniale gra na wiolonczeli, sam komponuje i w dodatku śpiewa przy akompaniamencie tego instrumentu smyczkowego. Jest on pierwszym prawdziwym trubadurem, na którego natrafiłem. Wyróżnia go ogromny talent, entuzjazm, a nawet, że tak powiem, coś fantastycznego, a wszystko, co prezentuje, ma indywidualny charakter. Gdyby głos jego był silniejszy, z pewnością wrażenie, które mógłby sprawić, byłoby niesłychane". (Tłum. L.K.)

Poeta w swoich *Rocznikach* (pamiętnikach) *Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse, von 1807 bis 1822* tak napisał o tym spotkaniu: „Wizyta księcia Radziwiłła wzbudziła tęsknotę trudną do zaspokojenia; jego genialna i porywająca kompozycja do *Fausta* pozwoliła nam ujrzeć daleką jeszcze nadzieję wystawienia tego niezwykłego dzieła w teatrze". (Jachimecki)

W roku 1816 rozpoczęły się w zamku Radziwiłła w Berlinie, dzięki staraniom arcyksięcia Fryderyka Wilhelma, próby muzyczne i recytatorskie do wystawienia *Fausta*. Książę zebrał wokół siebie wielu przyjaciół z kręgów arystokratycznych Berlina oraz kilka wybitnych aktorek i aktorów. Większości z nich *Faust* był utworem całkowicie nieznanym. Radziwiłł rozdzielił role w ten sposób, iż część aktorów czytała tekst, a w odpowiednich miejscach włączana była muzyka. (Bode)

Z przerwami trwały owe próby trzy lata. Prapremiera kilku scen odbyła się 24 maja 1819 roku w królewskim zamku Monbijou w Berlinie w obecności króla pruskiego i jego dworu. Monarcha wysoko ocenił muzykę. 10 czerwca 1819 roku powtórzono przedstawienie. Jednym ze słuchaczy koncertu miał być niemiecki filozof Hegel. Obecny na przedstawieniu August Goethe, przebywający w tym czasie z żoną w Berlinie, został przy okazji spektaklu przedstawiony królowi pruskiemu Fryderykowi Wilhelmowi II. Syn Goethego pozytywnie wyraził się o koncercie i opisał ojcu panującą na spektaklu wspaniałą atmosferę.

W liście z 22 maja 1820 roku pisał Zelter do Goethego o kolejnym wystawieniu *dramatycznych scen z „Fausta" Goethego* i o kolejnym sukcesie dzieła. „Gdyby nawet kompozycja Radziwiłła nie miała zalet sama dla siebie, to jednak musiałoby się przyznać jej jedną wielką zasługę: wysunęła na światło dzienne ten jak dotąd ukryty w głębokim cieniu poemat, o którym każdy, kto go przeczytał i przemyślał, sądził, że nie powinien podzielić się nim z innymi. W każdym razie nie znam nikogo innego, kto by miał dość serca i niewinności, aby podać to tym ludziom, którzy dopiero dzięki temu uczą się po niemiecku. Wyobraź sobie poza tym środowisko, w którym się to wszystko dzieje: księcia w roli Mefista, naszego pierwszego aktora jako Fausta, naszą pierwszą aktorkę jako Małgorzatę, księcia w charakterze kompozytora, prawdziwie dobrego króla jako słuchacza razem ze swoimi najmłodszymi dziećmi i całym dworem, pierwszorzędną orkiestrę, najlepszą, jaką można mieć, a w końcu chór złożony z naszych najlepszych głosów, z czcigodnych pań, przeważnie pięknych dziewcząt i mężczyzn na stanowiskach (wśród nich radca konsystorza, pastor, córka radcy konsystorza), z radców stanu i sprawied-

liwości – i to wszystko pod kierownictwem królewskiego naczelnego intendenta wszystkich imprez pałacowych, który pełnił funkcje maszynisty, dyrygenta i suflera, w rezydencji, w królewskim pałacu; to nie weźmiesz mi za złe, że jedynym tylko moim życzeniem było, abyś Ty mógł być obecny pośród nas". (Jachimecki)

Antoni Radziwiłł był pierwszym kompozytorem, który na 589 stronach wydanej staraniem „Singakademie" w 1835 roku w wydawnictwie T. Trautwein w Berlinie partytury odważył się napisać muzykę do dwudziestu pięciu chórowych i lirycznych tekstów pierwszej części tragedii *Faust* Goethego. Zarówno poeta jak i kompozytor nie doczekali się wykonania całej kompozycji. W całości została muzyka do *Fausta* wykonana po raz pierwszy w 1835 roku, w Akademii Śpiewu w Berlinie, a więc trzy lata po śmierci poety i dwa lata po śmierci kompozytora.

Do roku 1831, a więc na rok przed śmiercią, autor *Fausta* był regularnie i dokładnie informowany listownie przez dyrektora „Singakademie" w Berlinie profesora Carla Zeltera zarówno o wszelkich wystawieniach dzieł poety jak o, wprawdzie wolno, ale posuwających się pracach nad kompozycją Radziwiłła. Ostatnią informacją o zmaganiach z materią kompozytora muzyki do *Fausta* był list Zeltera do Goethego z 4 marca 1832 roku: „Książę Radziwiłł przedstawił nam wczoraj w południe w końcu coś nowego ale i znanego już z *Fausta*. [...] Mieliśmy wspaniałych słuchaczy. Nasz arcyksiążę, książę Karl von Mecklenburg i hrabia von Strelitz byli jak zawsze oczarowani i zachwyceni. [...] Iskra znajdzie zawsze jakieś dla siebie podatne miejsce. Wiersz ten przyniósł w cichości ducha niespodziewanie obfite owoce. [...] Oni czytają go w tajemnicy, jak katolicy pismo święte". (Tłum. L.K.)

W pałacu księcia Radziwiłła przy Wilhelmstrasse w Berlinie często wykonywane były poszczególne sceny z jego muzyki. „Na jednej z takich audycji, w marcu 1832 roku był obecny słynny twórca ballad, poprzednik Schuberta, Karol Loewe. Wrażenia, które wtedy przeżył, spisał on w swoim dzienniku w następujących słowach: 'Po koncercie jadłem kolację u Zeltera i jemu zawdzięczam pierwsze zaproszenie do księcia Radziwiłła, u którego miałem rozkosz usłyszeć kompozycję do *Fausta*. Słyszałem tu coś nowego, oryginalnego, potężnego; oryginalny geniusz mojej sztuki; moje ujęcie nieśmiertelnego poematu zmieniało się razem z formami dźwięków i porywającymi melodiami, takimi, jakie może stworzyć tylko umysł głęboki i do głębi wykształcony. Można powiedzieć, że teraz mamy naprawdę *Fausta* w literaturze muzycznej". (Poźniak)

Znakomite dzieło księcia Radziwiłła wkrótce zaczęło odnosić sukcesy w Polsce, podobne do tych w Berlinie. Skimborowicz pisze we wspomnieniu pośmiertnym o Magdalenie Łuszczewskiej i jej salonie, że w roku 1848 odbyło się w najsłynniejszym warszawskim salonie

Oranżeria – sala muzyczna w zachodnim skrzydle Monbijou po 1726 r.; fot. 1932s

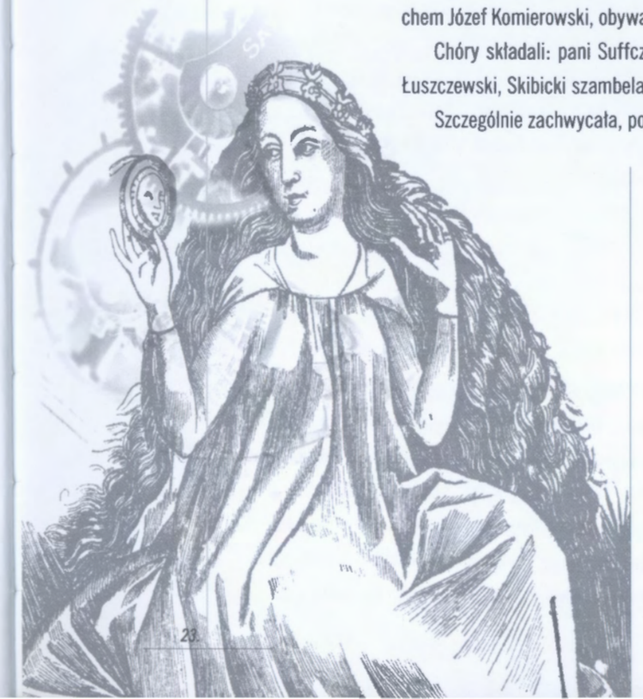
Magdaleny Łuszczewskiej wspaniałe wystawienie muzycznego dzieła księcia Radziwiłła do tekstu *Fausta* Goethego. Niezwykle zdolny i wielce obiecujący poeta Włodzimierz Wolski, autor libretta do opery Stanisława Moniuszki *Halka*, przetłumaczył mową wiązaną na język polski specjalnie w tym celu tekst Goethego, kompozytor i krytyk muzyczny Józef Sikorski, którego kompozycje chętnie i często były w salonie Łuszczewskich wykonywane, dopasował tekst do muzyki Radziwiłła. Wykonanie to było w Polsce wykonaniem premierowym. Na prawykonanie przybyło ponad 100 osób, salon okazał się być zbyt mały, by pomieścić wszystkich chętnych. Dlatego też Magdalena Łuszczewska postanowiła wkrótce powtórzyć koncert. Także i z powtórzonego wykonania *Fausta* słuchacze wynieśli ze sobą najlepsze wrażenia, konkluduje Skimborowicz.

Wilkońska tak relacjonuje w swoich *Wspomnieniach* wrażenia z wystawienia *Fausta* Goethego z muzyką księcia Antoniego Radziwiłła w warszawskim salonie Magdaleny i Wacława Łuszczewskich: „Świetnym było przedstawienie u państwa Łuszczewskich wyjątku lirycznej części *Fausta* Goethego, z muzyką księcia Antoniego Radziwiłła. Przekładu poezji dokonał Włodzimierz Wolski, a podłożył go pod muzykę Józef Sikorski.

Faustem był Michał Morzkowski, Mefistofelesem Włodzimierz Wolski, Gretchen – pani Kurcowa, Duchem Józef Komierowski, obywatel z Płockiego, poeta, księdzem Józef Komorowski, artysta dramatyczny.

Chóry składali: pani Suffczyńska, panna Skibicka, panna Kazimira Łuszczewska i panowie Wacław Łuszczewski, Skibicki szambelan, Janicki, Kenig (dzisiejszy redaktor *Gazety Warszawskiej*), Leo i Friese.

Szczególnie zachwycała, porywała modlitwa Małgorzaty:



Cierpiąca,
Ty Bolejąca,
Oblicze łaski do mnie zniż!
Miecz w Twoim łonie
Skrwawiony tonie,
Spoglądasz tam na Syna krzyż.
Wzrok w górę mkniesz Ty,
Westchnienia ślesz Ty,
W strapieniu Twym i Syna drżysz!
Męczący,
Palący
Ból tak po kościach drży.

Czego serce tęskni, żąda,
Czego pragnie i wygląda,
Sama Ty wiesz – matko Ty!
Gdzie zwrócić oko śmiem,
Wciąż boli – boli w łonie mem.
Tam bólu tylko znak.
Nie sama się obaczę,
Wciąż płaczę – płaczę – płaczę
A serce pęka tak.
Ogródek przed oknem moim
Oblewał łez gorzki zdrój,
Gdym dla ciebie dziś z rana
Tych kwiatków rwała zwój.

Gdy z rana po promieniu
Zabłysło słonko tuż,
Siedziałam w moim strapieniu
Na biednym łóżku już.

Ach, zbaw mnie, zbaw!
Od nędzy hańby chwil!
Cierpiąca,
Ty Bolejąca,
Oblicze łaski do mnie schyl!"
(Wilkońska)

Compositionen
zu
Göthe's Faust
vom
Fürsten
Anton Radziwill.
PARTITUR.
Eigenthum der Sing-Academie zu Berlin.
Zum ausschliesslichen Debit in Commission
bei
T. TRAUTWEIN,
Buch- und Musikhandlung in Berlin.

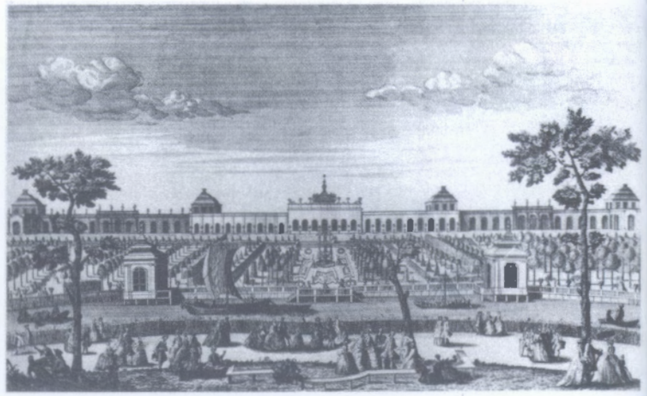
W innym miejscu Paulina Wilkońska, znana warszawska dama salonowa, tak opisuje przebieg spotkań w salonie Magdaleny i Wacława Łuszczewskich, w tym także interesującego nas wieczoru, w trakcie którego został wystawiony *Faust*. „Schodzono się zwykle dopiero około godziny dziesiątej, a wielu przybywało i później. Ale można było już i po ósmej kilka poufniejszych zastać osób. Toalety pań były piękne, mężczyźni w tradycyjnych frakach i jasnych rękawiczkach. Liczne zebranie podzieliło się na znajome sobie kółka, a staraniem gospodarstwa było zapoznać jednych z drugimi. Służba roznosiła herbatę i ciasta; dalej chłodzące napoje, a wreszcie wino i zakąski. O godzinie dwunastej wniosła pani domu pierwsze

z cygarami pudełko. Służba na stołach i stolikach rozstawiła ich kilka. I wtedy panie nie chcące cygarowym oddychać dymem wychodziły niebawem jedna po drugiej. Pozostawało się wszelako zawsze jeszcze kilka lub kilkanaście. Pomiędzy tymi niekiedy i jenerałowa Rautensztrauch – osoba nader ożywiona, przyjemna w rozmowie, bystra i dowcipna. Przerzedziło się zatem w salonie, ale i wszystko ożywiło się więcej. Gwarzono raźniej. Rozmowa stawała się mniej krępowaną i podzielone dotąd łączyły się grupy. Nieraz August opowiedział humorystycznie coś z życia, jaką żywą ramotkę, czym wszystkich do wesołego pobudził śmiechu. Nad ranem podano kawę". (Wilkońska)

Lewinówna pisze w *Komentarzu* do *Wspomnień* Pauliny Wilkońskiej o historii prawykonania w Polsce kompozycji Antoniego Radziwiłła w salonie państwa Łuszczewskich w Warszawie: „Będąc w Berlinie Magdalena Łuszczewska słyszała w Akademii Muzycznej pierwszą część *Fausta* z muzyką Antoniego Radziwiłła (1775–1833), ożenionego z księżniczką pruską, w latach 1815–1830 namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Było to wykonanie 'akademickie', tj. bez kostiumów i dekoracji, i pani Nina, 'zawstydzona i oburzona', że nikt nie zna w Polsce dzieła polskiego kompozytora, postanowiła powtórzyć je w Warszawie wyłącznie amatorskimi siłami, w skromnych warunkach swego salonu. Przygotowania trwały blisko rok, ale uwieńczone zostały sukcesem: 'Przedstawienie odbyło się w dniu 7 lutego 1848 roku i wypadło cudownie. [...] Estrady nie było żadnej, tylko żółta jedwabna wstążka przeciągnięta przez cały salon stanowiła idealną granicę między wykonawcami a natłoczoną publicznością'. Że była 'natłoczona', to jawnie mówi spis ówczesnych gości, gdzie spotykają się razem wszystkie arystokracje: zasługi, rozumu, piękności, talentu i rodu. Wśród tej ostatniej licznie zeszli się i Radziwiłłowie, zdumieni chlubą swojego krewniaka, którego utworów nigdy pono pierwej nie słyszeli. W dziejach naszych przyjęć przedstawienie *Fausta* świeci pierwszorzędnym blaskiem. Z dotychczasowych poniedziałków nie był jeszcze żaden taki liczny, żaden nie zyskał jeszcze tak wielkiego rozgłosu. A nie była to jedyna świetność owej zimy 1848 roku". (Wilkońska)

Znana warszawska dama salonowa Jadwiga Łuszczewska, powszechnie nazywana Deotymą, opisuje znaczenie i rolę, jaką odgrywał w wyjałowionej pod względem intelektualnym przez rosyjskiego okupanta Warszawie prowadzony przez jej matkę salon literacki. Salon ten mieścił się w pałacu Sapieżyńskim, stojącym na rogu Nowego Światu i Świętokrzyskiej. Dziś pałac ten nie istnieje. Towarzystwo, które zbierało się szczególnie licznie, kilkadziesiąt osób, w jesienne i zimowe wie-

czory, „stawało się teraz coraz bardziej 'literackie', stale tu przyciągając nowe zastępy piszących: poetów, dramaturgów, powieściopisarzy, felietonistów, dziennikarzy, krytyków, estetyków, ekonomistów, historyków, matematyków, przyrodników itd., itd., co nie tamowało zresztą dostępu wszelkiego autoramentu artystom, początkowo głównie plastykom, później zaś i muzykom (amatorom i zawodowcom), szczególnie miłym pani Ninie, ich koncerty bowiem wyróżniały jej salon spośród wszystkich innych warszawskich salonów literackich.

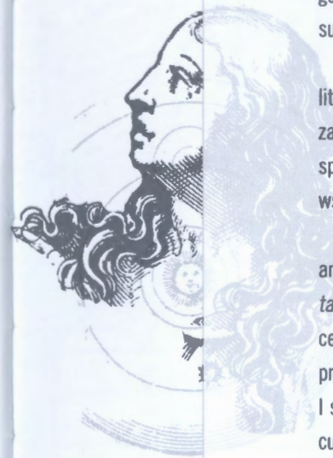


pałac Monbijou

Ranga tego salonu ogromnie podniosła się zresztą w tej epoce, był on bowiem jedynym, który... 'chciał, umiał i mógł zgromadzić to wszystko, co najwięcej odznaczonym było śród miasta, światowe jak i duchowe'. Nie byłoby to może tak ważne w innej epoce dziejów Warszawy, wtedy jednak, w dobie straszliwej Nocy paskiewiczowskiej, kiedy to stolicę pozbawiono wszystkich wyższych uczelni, szkoły jej 'zreformowano', muzea i księgozbiory złupiono, książki i czasopisma poddano surowej a ogłupiającej cenzurze, nie dopuszczając do druku ani jednej swobodniejszej myśli wolnościowej czy też patriotycznej, wszystkie prawa obywatelskie zaś sprowadzono do żałosnej karykatury, salon Łuszczewskich odgrywał – pomimo swojego konserwatywnego charakteru ideowego – rolę bardzo ważnej placówki kulturalnej, inicjującej, dzięki odbywającym się na jego terenie spotkaniom wybitnych intelektualistów, wiele nader istotnych i pożytecznych przedsięwzięć literackich, naukowych i artystycznych". (Łuszczewska)

Wśród zaproszonych gości wielu było literatów, stąd też w programach wieczorów poniedziałkowych na pierwsze miejsce wybijały się lektury i deklamacje utworów literackich. „Słuchaczami tych lektur i deklamacji, a także rzadkich jeszcze stosunkowo koncertów, byli liczni goście niecechowi, pośród których zaczęło się pojawiać coraz więcej kobiet, chociaż pani Nina 'wabiła' tylko te damy, które się odznaczały rozumem, talentem a przynajmniej wyjątkową pięknością". (Łuszczewska)

Po przeprowadzeniu się państwa Łuszczewskich w kwietniu 1845 roku do mieszkania w nieistniejącym dziś Pałacu Saskim, zaczęło się raptownie powiększać grono stałych bywalców salonu. Oprócz większej liczby kobiet w wieczorach poniedziałkowych uczestniczyły także tacy ludzie, których nie widywano w salonie na Nowym Świecie – księgarze, drukarze, aktorzy oraz „utalentowani ludzie pochodzenia semickiego". „Było to oczywiście charakterystycznym odbiciem nowej epoki, a w szczególności rewolucyjnej ideologii Wiosny Ludów, której hasła przemycano w różnych przebraniach i do salonu Łuszczewskich". Obecność w salonie osób o różnorodnych i wręcz odmiennych poglądach „gwarantowała zarazem obecność nowych



treści ideowych, dziwnie odbijających od tego wszystkiego, co przez dziesięć lat było codzienną ewangelią owego spokojnego domu obywatelskiego". (Łuszczewska)

Juliusz Gomulicki pisze o historii, pomyśle i samym wystawieniu w dniu 7 lutego 1848 roku *Fausta* z muzyką księcia Radziwiłła w salonie Magdaleny Łuszczewskiej, nazywanej powszechnie Niną: „Równocześnie z przybyciem tych oryginalnych gości, przeważnie młodych mężczyzn i młodych kobiet, pojawiła się w salonie pani Niny pewna interesująca nowość, którą można by nazwać teatralizacją wieczorów poniedziałkowych. Pierwszym bowiem przejawem owej teatralizacji było urządzenie w czerwcu 1845 roku loterii na korzyść malarza Łęskiego, poprzedzonej deklamacją jedenastoletniej córeczki gospodarzy (późniejszej Deotymy), ubranej w strój Krakowianki i ustawionej przed obrazem Łęskiego 'Dolina Kościeliska'.

Powodzenie tej próby, a później udanie się wielu innych podobnych wieczorów, na których starano się połączyć deklamację ze stosowną muzyką, [...] ośmieliło wreszcie panią Ninę do inscenizacji kilku scen z *Fausta* Goethego, przetłumaczonych w tym celu przez Włodzimierza Wolskiego, a podłożonych przez Józefa Sikorskiego pod muzykę księcia Antoniego Radziwiłła.

Ogromne powodzenie tego przedsięwzięcia, które zostało zrealizowane 7 lutego 1848 roku i to wyłącznie siłami amatorów, zmusiło organizatorów do jego powtórzenia w nieco późniejszym terminie. Na pierwszym przedstawieniu było sto kilkanaście osób ('Tak wielki był tłok spektatorów, że zaledwie się można było pomieścić, i wielkie było gorąco' – pisał na drugi dzień gen. Tomasz Łubieński), na drugim bodaj niewiele mniej. Jednym słowem – znakomity sukces pani Niny, która specjalnie w tym celu przywiozła z Berlina partyturę *Fausta*.

Ten sukces nie ograniczył się zresztą do samych oklasków, już bowiem 17 lutego delegacja większego grona literatów i artystów warszawskich, której przewodniczył Józef Dionizy Minasowicz, udała się do pani Niny, aby zaprosić ją oraz jej małżonka na uroczystą ucztę, urządzaną ze składek uzbieranych na ten cel i mającą być hołdem społeczeństwa polskiego złożonym znakomitej 'prezydentce' najważniejszego literackiego salonu stolicy". (Łuszczewska)

W innym miejscu *Pamiętnika*, pośród opisu szalejącego w Warszawie terroru i spowodowanymi przez okupanta aresztowaniami, szczególnie osób podejrzanych o poglądy liberalne, Jadwiga Łuszczewska pisze o wystawieniu *Fausta* z muzyką księcia Radziwiłła w salonie matki Niny oraz sukcesie owego spektaklu, którego echo rozległo się wkrótce po całym Królestwie Polskim. Deotyma wspomina: „Koniec 1846 roku i początek 1847 przyniósł kilkumiesięczną przerwę w poniedziałkach, bo moja matka, ciężko zaniemógłszy, musiała wyjechać za granicę dla ratowania zdrowia. I stamtąd wszakże potrafiła przywieźć piękny plon dla swego salonu. W Berlinie, w Akademii Muzycznej, słyszała cudne wykonaną pierwszą część *Fausta* Goethego z muzyką księcia Radziwiłła. Wykonanie było akademickie; główne osoby deklamujące i śpiewające stały na estradzie; za nimi rysowała się orkiestra i amfiteatralnie ustawione chóry; wszyscy bez kostiumów, panowie we frakach, panie w białych sukniach, z bukietami. Matka moja, widząc zapał Niemców nie tylko do poematu, ale i do muzyki, czuła się, jak mówiła, zawstydzoną i oburzoną, że to jest utwór Pola-

ka, a w Polsce nikt go nie zna, nikt nawet o nim nie wie! Zaraz więc nazajutrz nabyła partycję (partyturę), przywiozła ją z sobą do Warszawy i wszedłszy w narady z Józefem Sikorskim, postanowiła powtórzyć u nas to wykonanie, ale w nierównie skromniejszych rozmiarach, jak przystało dla prywatnego salonu.

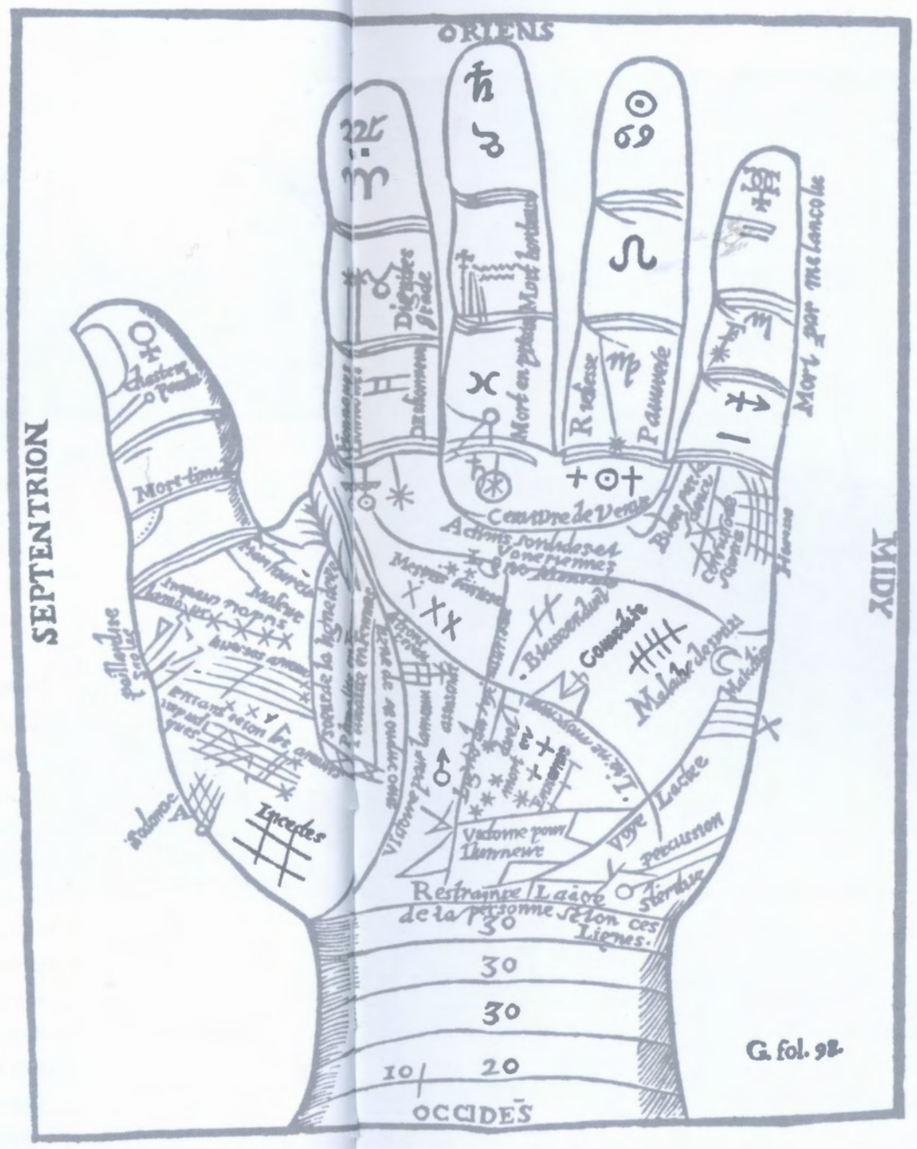
Przygotowania zajęły nieledwie cały rok. Trzeba naprzód było posiąść przekład polski tych scen, które wybrano, i to taki przekład, co by się dał podłożyć pod muzykę robioną do niemieckiego tekstu. Przy rozdawaniu ról i zgromadzeniu chórów (do czego używani byli sami tylko amatorowie, i to dobrzy znajomi), trudności mnożyły się bez miary, co zresztą łatwo jest zrozumieć, pomnąc, że ówczesne towarzystwo warszawskie było jeszcze całkiem niewprawnym do podobnych przedsięwzięć. Wszystko jednak przemogła wytrwałość moich rodziców.

Przedstawienie odbyło się w dniu 7 lutego 1848 roku i wypadło cudownie. Rolę Fausta z wielkim przejęciem wypowiedział Morzkowski, Mefistofelesem, i to niezrównanym, był znowuż Wolski, Duchem Ziemi – Józef Komierowski, śliczna pani Aniela Kurc śpiewała jako Gretchen, a w głębi brzmiały chóry, do których należał mój ojciec, Edward Leo, Józef Kenig i wielu innych sopranów; pamiętam panią Laurę Suffczyńską i moją siostrę Kazimierę, która wtedy już uczęszczała na poniedziałkowe zebrania". (Łuszczewska)

Prezentowanie w Polsce kompozycji księcia Radziwiłła nie zakończyło się na przedstawieniu dzieła w dniu 7 lutego 1848 i jego powtórzeniu w salonie państwa Łuszczewskich w Pałacu Saskim w Warszawie. Przedstawienie to doczekało się przecież szerokiego rozgłosu i uznania. Na początku XX wieku wystawiono *Fausta* z muzyką księcia Radziwiłła we Lwowie. W marcu 1932 roku zaaranżowała prawnuczka kompozytora hrabina Małgorzata Potocka wystawienie melodramatu w swoim pałacu w Krakowie.

W okresie międzywojennym zostały wykonane w Polskim Radio fragmenty *Fausta* w 1934 i 1937 roku. Natomiast po drugiej wojnie światowej wystawił *Fausta* w Polskim Radio, prawie w całości we własnym przekładzie, Zdzisław Jachimecki, a „nagranie to bywa od czasu do czasu powtarzane". (Jachimecki)

W tym miejscu należy także przytoczyć poruszenie i reakcję nie tylko arystokracji berlińskiej, lecz i niespotykane echo w europejskich kręgach artystycznych, zwłaszcza muzycznych, jakie wywołała przedwczesna śmierć kompozytora. „W tym stanie rzeczy Akademia Śpiewu postanowiła wykonać dzieło w całości, a zamierzenie to zrealizowała w dniu 26 października 1835 roku. [...] Wykonanie *Fausta* stało się wielkim wydarzeniem. [...] Tłumy publiczności wypełniły okazałą (jak na owe czasy wręcz ogromną) salę Akademii Śpiewu dwukrotnie. [...] Powodzenie było olbrzymie, co znalazło oddźwięk we wszelkiego rodzaju prasie, a także spowodowało, że później wykonywano *Fausta* w Berlinie corocznie. Fakty te trzeba podkreślić, gdyż dowodzą one, że dzieło Radziwiłła nie było utworem, który zachwycał tylko garstkę snobów i panegirycznych publicystów, czujących się w obowiązku wielbienia pracy napisanej przez kompozytora posiadającego tytuł książęcy, lecz należało do kompozycji, do których całe muzykalne społeczeństwo odnosiło się z wielkim uznaniem". (Poźniak)



Niezwykle interesująco przedstawia się zainteresowanie innych metropolii i centrów europejskiego życia muzycznego kompozycją Polaka. Ciekawe są także, znamienne i chyba zaskakujące w tym kontekście wypowiedzi niektórych krytyków muzycznych o tym dziele. Poźniak przytacza wypowiedzi dwóch liczących się wówczas w świecie muzycznym krytyków muzycznych, których interesowała li tylko „niemieckość muzyki do *Fausta*". I tak: „Henryk Rellstab stawia kompozycji zarzut, że 'została pomyślana w charakterze za mało niemieckim', zaś Fryderyk Gotthold twierdzi, że 'dzieło jest naprawdę w duchu muzyki niemieckiej, lecz niektóre jego rysy zdradzają obcą narodowość kompozytora'.

Obaj autorzy wiedzieli dobrze, że Radziwiłł był Polakiem, żaden z nich jednak nie chciał tego wyraźnie powiedzieć i wymienić kraju, którego nazwa została wymazana z mapy Europy przy wydatnym udziale ich właśnie ojczyzny. Dla nas jednak te wypowiedzi są cenne, gdyż wskazują na to, że nawet Niemcy nie mogli zaprzeczyć chociaż częściowej polskości dzieła Radziwiłła i [...] że posiada ono sporo cech polskich. [...] Przyznamy [...] słuszność twierdzeniu Tadeusza Strumiłły, gdy mówi o 'słowiańsko-polskiej smutnej nastrojowości' panującej w niektórych fragmentach partytury". (Poźniak)

Faust Radziwiłła cieszył się nie tylko w stolicy Prus wielkim powodzeniem. W 1837 roku został wystawiony w Hanowerze, Lipsku, i co najmniej ośmiokrotnie w Gdańsku, w 1838 roku w Halle, w 1839 dwukrotnie w Królewcu, w 1841 w Lüneburgu, Poczdamie i Pradze, w 1842 w Jenie, w następnym roku w Weimarze, a w 1848 w Koburgu. W londyńskim Hyde Park College publiczność angielska mogła usłyszeć dzieło polskiego kompozytora w 1880 roku.

O wielkości talentu polskiego kompozytora, o osobie księcia oraz jego muzyce do *Fausta* niech świadczą ukazujące się wkrótce po jego przedwczesnej śmierci informacje i wzmianki w prasie fachowej, codziennej, nekrologi, wspomnienia, w których „na gorąco" zostało przedstawione jego życie i dzieło. „O samym księciu znajdujemy takie zdania, jak 'głęboki znawca muzyki', 'twórca, który osiągnął rzadki stopień mistrzostwa', 'geniusz muzyki wyższego rzędu', 'ostatnią nadzieję muzyki dramatycznej popadającą w jałową pustkę' oraz wiele innych określeń w podobnym stylu. Wysoko też stawiano muzykę do *Fausta*, nazywając ją 'cudownym dziełem romantycznym', 'genialną kompozycją' lub 'jednym z najniezwyklejszych zjawisk, które musi budzić prawdziwy szacunek dla jego twórcy',

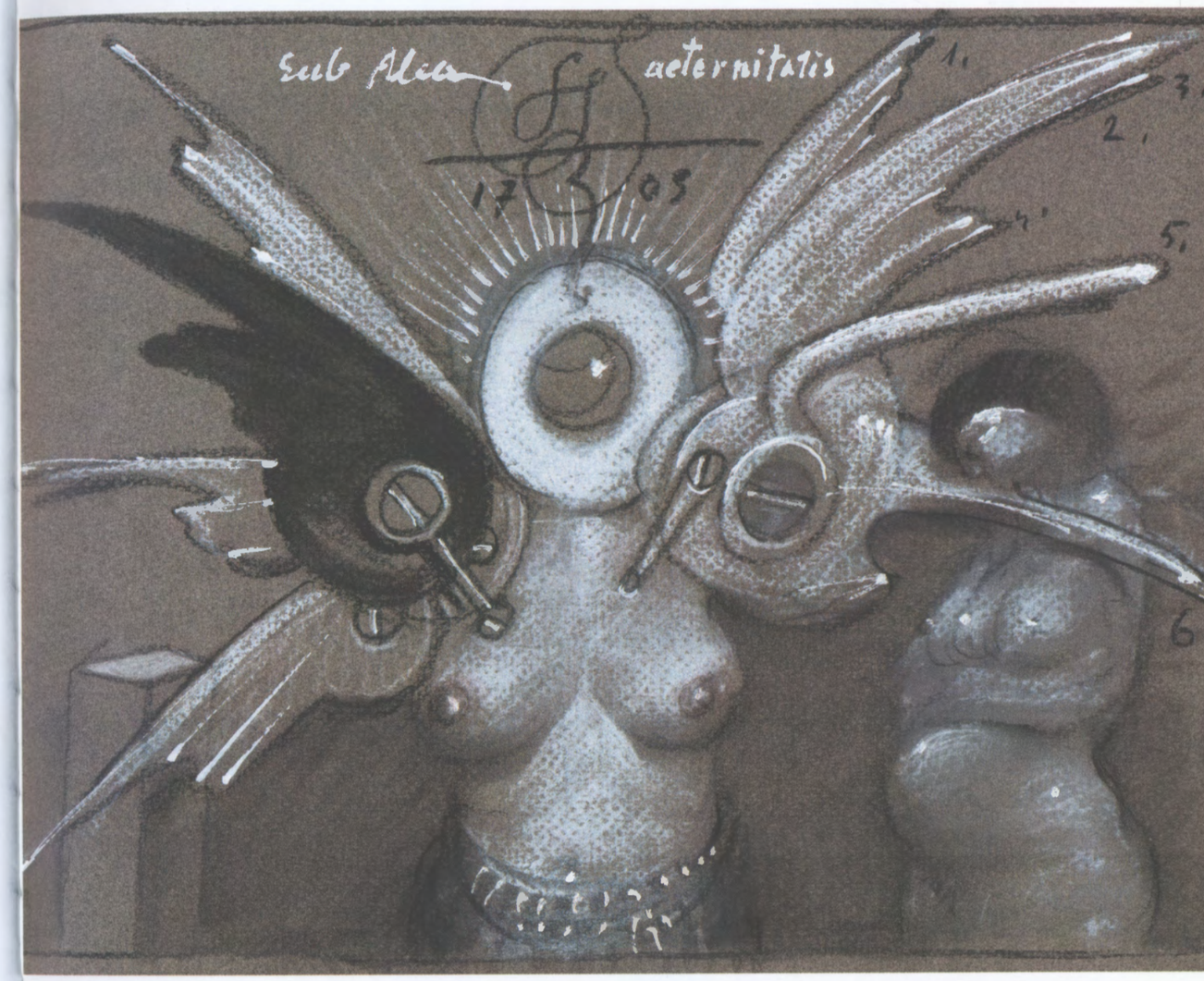
'dzieło godne uwagi', 'najgenialniejsze dzieło, jakie powstało w nowych czasach'". (Poźniak)

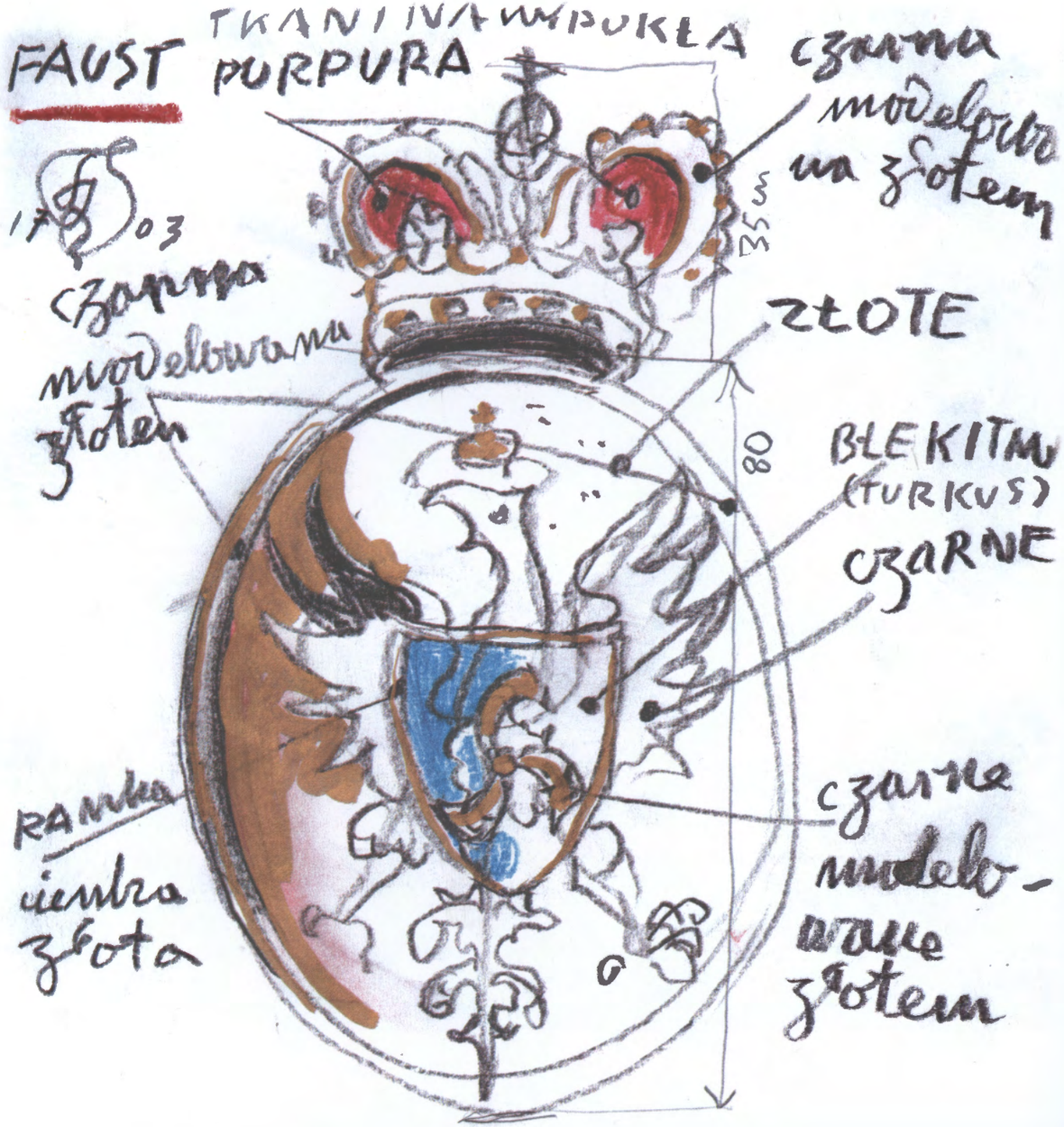
Na zakończenie moich rozważań chciałbym ponownie zestawić, za Poźniakiem, opinie niemieckiego i polskiego krytyka muzycznego na temat dzieła księcia Radziwiłła: „Dziś jeszcze możemy przyznać wiele słuszności Gottholdowi, który dając wyraz poglądom swojej epoki ocenił *Fausta* w następujący sposób: 'Dzieło Radziwiłła świadczy o właściwym ujęciu poematu Goethego, o dobrym smaku, o talencie muzycznym, niestrudzonej pilności. [...] Trzeba też podziwiać rozwiniętą tutaj wielostronność: bo tak samo jak poemat Goethego, tak samo i kompozycja księcia obejmuje niebo i ziemię, aniołów i diabłów, duchy i ludzi, kościół i życie codzienne, śpiew studentów i zaloty miłosne studentów i chłopów'. Dzisiejszy pogląd na dzieło Radziwiłła wyraził trafnie Tadeusz Strumiłło pisząc, że jego twórczość 'była wielkim krokiem naprzód w stosunku do jego epoki i jego klasy. Już nie nieśmiała melancholia polonezów [Ogińskiego], lecz liryzm dojrzałego romantyzmu daje się dostrzec wyraźnie w twórczości księcia. Romantyzm to ukryty, zaledwie jego przebłyski wydostają się ponad konwencjonalizm wypowiedzi artystycznej właściwej jego klasie – lecz mimo to jest on romantyzmem prawdziwym, wartościowym artystycznie, niefałszowanym'". (Poźniak)

Ogromną zasługą kompozytora Antoniego Radziwiłła jest to, iż on, dzięki częściowo melodramatycznemu umuzycznieniu *Fausta* „po raz pierwszy wskazał na możliwość wystawienia tego wiersza na scenie". (Wilpert) Patrząc z dzisiejszego punktu widzenia na to odważne przedsięwzięcia kompozytora sprzed blisko 200 lat należy stwierdzić, że jest ono niezwykle konstruktywnym i istotnym przyczynkiem do rozwoju stosunków polsko-niemieckich w dziedzinie kultury i literatury, które, i tu trzeba mieć głębokie przekonanie, będą się w przyszłości pozytywnie rozwijały. Partytura *Fausta* z muzyką księcia Antoniego Radziwiłła ukazała się w 1835 roku w stolicy Prus Berlinie, a więc w czasie wielkiego zbliżenia się naszych narodów oraz nasilenia przyjaźni wielu demokratycznych sił w Niemczech do Polski i Polaków po upadku Powstania Listopadowego 1830/1831 roku. W następnym roku, 1836, powstała, także w stolicy Prus Berlinie, uwertura *Polonia*, w której wielki przyjaciel Polski, kompozytor Ryszard Wagner, zacytował trzy polskie patriotyczne śpiewy.

Wydaje mi się, iż „zwrócenie uwagi na historyczne znaczenie i artystyczną wartość tej pierwszej partytury *Fausta*, wyrobienia należnego jej miejsca na kartach historii muzyki polskiej i pobudzenie zainteresowania dla niej w kołach muzycznych wykonawców: dyrygentów, instrumentalistów, śpiewaków-solistów i chórów" (Jachimecki) z jednej strony oraz na wskazanie i podkreślenie wspaniałych okresów w historii stosunków pomiędzy naszymi sąsiadującymi krajami z drugiej strony, jest niezwykle istotne dla budowania wzajemnego zaufania i dobrosąsiedzkich stosunków pomiędzy Niemcami i Polakami. Refleksje te wydają mi się być szczególnie aktualne w 170 rocznicę śmierci poety z Weimaru, poety który przyjął w swojej rezydencji weimarskiej nie tylko polskiego kompozytora muzyki do jego *Fausta* księcia Antoniego Radziwiłła, lecz i wybitną polską pianistkę Marią Szymanowską, Adama Mickiewicza, Antoniego Edwarda Odyńca i wielu innych wspaniałych polskich patriotów.

Lech Kolago





Ryszard Daniel Golianek

MUZYCZNE WCIELENIA WĄTKU FAUSTOWSKIEGO

Demoniczna osoba doktora Fausta stanowi jeden z najbardziej żywotnych i wciąż obecnych tematów w kulturze europejskiej. Liczne ujęcia literackie tego wątku rozpoczęła XVI-wieczna legenda o czarowniku Fauście, spisana przez niejakiego Johanna Spiessa i opublikowana po raz pierwszy jako *Historia o doktorze Fauście, szeroko okrzyczanym guślarzu i czarnoksiężniku* we Frankfurcie nad Menem w 1587 roku. Do tej książeczki, jak i do Faustowskiej legendy, wciąż przekazywanej drogą ustnej tradycji, nawiązywały niezliczone późniejsze opracowania literackie, z których najważniejsze to: *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (1589, druk 1604) Christophera Marlowe'a, *Życie Fausta* (1778) Heinricha Schmiedera, *Życie Fausta, jego czyny i podróż do piekieł* (1791) Friedricha Maximiliana Klingera, *Faust* (I część – 1808, II część – 1832) Johanna Wolfganga Goethego, *Faust* (1840) Nicolausa Lenaua, a także takie XX-wieczne transpozycje tego wątku, jak *Mistrz i Małgorzata* (1940) Michaiła Bułhakowa czy *Doktor Faustus* (1947) Thomasa Manna.

Szczególnie znaczące miejsce przypada wśród tych ujęć literackich dziełu Goethego, w którym obok kwestii estetycznych wyraziście zaznaczył się humanistyczny, ideowy wymiar przekazu. Zadecydował on wręcz o wykształceniu się kulturowej kategorii człowieka faustycznego, dążącego pomimo wszelkich przeciwności do granic swego istnienia i poznania. Wielowymiarowość tego arcydzieła zadecydowała o jego niezwykłej wręcz popularności i obecności w różnych sferach kultury, zainspirowała też rozlicznych kompozytorów XIX- i XX-wiecznych do stworzenia szeregu kompozycji, głównie wokalno-instrumentalnych, stanowiących dźwiękową transpozycję tematyki faustowskiej. Twórców muzyki fascynowały przede wszystkim losy Fausta, bohatera niejednoznacznego i skomplikowanego, poszukującego sensu życia. Taka postawa odpowiadała zainteresowaniom młodych artystów romantycznych, którzy doszli do głosu na początku XIX wieku. Wybitny kompozytor francuski Hector Berlioz tak oto napisał w swoich *Pamiętnikach* o *Fauście* Goethego, z którym zapoznał się w przekładzie Gérarda de Nerval:

„Winienem jeszcze wskazać, jako na jedno z ważnych zdarzeń w moim życiu, na dziwne i głębokie wrażenie, jakiego

doznałem czytając po raz pierwszy *Fausta* Goethego [...]. Ta cudowna książka oczarowała mnie od pierwszej chwili; nie rozstawałem się z nią już; czytałem ją bez przerwy – przy stole, w teatrze, na ulicy, wszędzie." (H. Berlioz, *Z pamiętników*. Przeł. J. Popiel. Kraków 1966, s. 98-99)

Jednakże i sama konstrukcja utworu Goethego zachęcała do opracowania muzycznego. Literacki kształt tego arcydzieła łączy wszak elementy dramatyczne i narracyjne, związane z obecnością kierunkowo rozwijającej się akcji scenicznej, z wyrafinowanymi partiami o charakterze lirycznym, świetnie nadającymi się do połączenia z sugestywną muzyką. Dodatkową pokusę dla kompozytorów stanowiły wyraziste formy muzyczne, zawarte niejako potencjalnie w samym tekście utworu: pieśni (np. Brandera i Mefistofelesa w scenie w piwnicy Auerbacha) czy chóry (wieśniaków, żołnierzy, studentów). Jeszcze inną zachętą do sięgnięcia po tę poezję była regularność jej budowy stroficznej. Szczególnie zdawała się domagać muzyki cała druga część poematu Goethego, tak wiele można wszak w niej odnaleźć obrazów natury, scen lirycznych i nasyconych ekspresją monologów bohaterów.

Losy Fausta stawały się często osnową konstrukcyjną librett oper i oratoriów, a wielość powstałych utworów pozwala nawet traktować ten krąg kompozycji jako swoisty topos w historii muzyki. Nie zawsze kompozytorzy i libreciści sięgali po wiekopomny poemat Goethego – w niektórych przypadkach wystarczała im sama legenda faustowska, dostarczająca impulsu do sięgnięcia po pióro. Jednak na ogół kompozytorzy inspirowali się *Faustem* Goethego, o czym świadczy kilkadziesiąt zachowanych utworów muzycznych większego formatu, które nawiązują do dzieła weimarskiego poety.

Bogato reprezentowany krąg oper faustowskich zapoczątkował Antoni Radziwiłł. Jego kompozycja, opierająca się na pierwszej części *Fausta* Goethego, miała we fragmentach prawykonanie w kręgach prywatnych już w roku 1810, a cztery lata później z muzyką Radziwiłła zapoznał się sam poeta. Początkowo opera wywarła na nim silne wrażenie, później jednak Goethe jakby zwątpił w możliwość stworzenia wybitnej muzyki do *Fausta*, czemu dał wyraz w rozmowach z Eckermannem:

„Nie tracę jednak nadziei – wtrąciłem [Eckermann] – że doczekam się jeszcze kiedyś odpowiedniej muzyki do *Fausta*. – Całkiem niemożliwe – rzekł Goethe – gdyż to, co jest w nim odpychające, budzące obrzydzenie i straszne, a co miejscami musiałaby ta muzyka zawierać, jest naszej epoce z gruntu obce. Muzyka musiałaby być w charakterze *Don Juana*. Mozart powinien był skomponować muzykę do *Fausta*. Meyerbeer byłby może również do tego zdolny, ale zapewne się do tego nie zabierze". (J. P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*. Przeł. K. Radziwiłł i J. Zelter. Tom II. Warszawa 1960, s. 89)

Od czasów Radziwiłła powstało sporo większych dzieł, których autorzy sięgali po poemat Goethego i usiłowali przedstawić za pomocą muzyki losy Fausta. Niektóre z tych utworów zostały już całkowicie zapomniane i mało kto pamięta o takich kompozycjach, jak *Sceny z „Fausta" Goethego* (1820) Conradina Kreutzera, balet *Faust* (1832) Adolphe'a Adama, opera *Faust* (1887) Heinricha Zöllnera, muzyka teatralna do *Fausta* (1907) Felixa Paula Weingartnera, czy opera radiowa *Heléne et Faust* (1949) André Joliveta. Stosunkowo rzadko można też usłyszeć wykonania *Ośmiu scen z „Fausta"* (1829) Hectora Berlioza czy *Scen z „Fausta" Goethego* (1853) Roberta Schumanna. Niesłabnącym powodzeniem cieszą się jedynie dwa dzieła operowe z tego kręgu: *Faust* (1859) Charlesa Gounoda i *Mefistofeles* (1868) Arriga Boita oraz jeden utwór o dość niejednoznacznej kwalifikacji gatunkowej, *Potępienie Fausta* (1846) Hectora Berlioza, nazwane przez samego twórcę legendą dramatyczną.

Zarówno opera Gounoda, reprezentująca krąg francuskiego *drame lyrique*, jak i dzieło Boita, silnie uwarunkowane tradycją włoskiej opery XIX wieku, cechują się podobnymi rozwiązaniami pod względem charakterystyki postaci i wykorzystania pierwowzoru literackiego. W obu przypadkach następuje swoiste uszczuplenie zakresu problemowego i koncentracja uwagi librecistów na wątku romansowym. Dzieło Gounoda wydaje się pod tym względem szczególnie silnie „okrojone" z zakresów filozoficznych i ideowych, co, jak wiadomo, spotkało się z krytyką w Niemczech, gdzie opera ta – by „świętości nie szargać" – wystawiana jest na ogół pod tytułem *Margarete* (*Małgorzata*). Libretto opery Boita, autorstwa samego kompozytora, zachowuje znacznie więcej cech Goetheańskiego pierwowzoru. W opracowaniu muzycznym, obok problematyki nieszczęśliwej miłości Fausta i Małgorzaty (i w miarę szczęśliwej miłości Fausta i Heleny), silnie została wyeksponowana postać Mefistofelesa, co zresztą zaznaczyło się w tytule kompozycji. Paradoksalnie więc owe dwa najbardziej popularne dzieła faustowskie wskazują raczej na inne, poza Faustem, główne postaci z arcydzieła Goethego.

W tym kontekście *Potępienie Fausta* przywraca pożądane proporcje, a sam utwór wydaje się szczególnie interesujący z uwagi na nietypowy charakter narracji, pośredni między operą a oratorium. Niektóre sceny z tego dzieła mają zdecydowanie liryczny wydźwięk, jak np. cała jego pierwsza część, w której przebywający na Węgrzech Faust kontempluje uroki natury. Inne zaś fragmenty cechują się dramatyczną wyrazistością porównywalną z przedstawieniem operowym – najbardziej atrakcyjnym przykładem może tu być demoniczna scena z Faustem i Mefistofelesem pędzącymi konno przez pustkowie. Celem ich podróży nie okazuje się, jak sądził początkowo Faust, więzienie, z którego zamierzał uwolnić Małgorzatę, lecz piekło, do którego unoszą jeźdźców szaleńcze rumaki. Finałowa scena Pandemonium zawiera nawet elementy „mowy piekielnej", w której konstruowaniu Berlioz wzorował się na mistyce Emanuela Swedenborga:

Irimiru Karabrao, Has! Has!
Tradioun Marexil firtrudinxé, burrudixé
Fory my dinkorlitz, O mérikariu, o mevixé, Meri kariba.

Chociaż w większości dzieł scenicznych nawiązujących do problematyki faustowskiej konstrukcja librett opierała się na poemacie Goethego, to jednak w historii muzyki teatralnej zaznaczyły się dwie interesujące kompozycje operowe, których autorzy sięgnęli po inne literackie ujęcia losów Fausta. Libretto do opery *Faust* (1813, wykonanie 1816) Louisa Spohra

napisał Josef Carl Bernard na podstawie wspomnianej wyżej powieści Klingera, zaś Ferruccio Busoni, autor libretta i muzyki do opery *Doktor Faust* (1924, utwór dokończony przez Philippa Jarnacha, 1925) swobodnie połączył pewne wątki z wersji Goethego i Klingera z elementami ludowych przedstawień marionetkowych i z własną wizją losów bohatera. Artystyczne rezultaty obu tych zamierzeń wydają się niezwykle interesujące i warte krótkiego omówienia.

W operze Spohra sporo miejsca zajmują sceny fantastyczne, związane zarówno z czarami Fausta, jak i z ingerencją demonicznego świata piekielnego – furii, duchów, czarownic. Spohr, mistrz posługiwania się orkiestrą, w sugestywny sposób przedstawia ową atrakcyjną aurę nieziemską, tak typową dla tematyki rodzącej się wówczas niemieckiej opery romantycznej. Tytułowy bohater nie odczuwa żadnych potrzeb poznawczych ani rozterek egzystencjalnych – jest typowym „czarnym charakterem", prezentuje postawę nihilistyczną, a jedynym motorem jego działań staje się, podobnie jak u Mozartowskiego Don Juana, chęć zdobywania kolejnych kobiet. Mimo tych różnic w stosunku do wersji Goethego, także i tu fabuła dzieła sięga po stale obecne elementy wątku faustowskiego: cyrograf, piekło, czary, napój służący odmłodzeniu Fausta.

Opera Busoniego prezentuje się z kolei jako dramat filozoficzny, w którym problemy egzystencjalne i etyczne zdają się równoważyć wątek fabularny, także i w tym dziele niezwykle atrakcyjnie poprowadzony. Oryginalna jest już sama konstrukcja utworu: przed właściwą operą *(Hauptspiel)*, składającą się z trzech obrazów, Busoni wprowadził dwa prologi oraz intermezzo *(Zwischenspiel)*. W pierwszym prologu do pracowni Fausta przybywają trzej studenci z Krakowa – siedziby znanej pracowni alchemicznej. Dostarczają oni Faustowi sprzętów niezbędnych do wywołania mocy piekielnych. Siłę tych narzędzi (księga, klucz, certyfikat własności) Faust próbuje w drugim prologu, wyczarowując sześć języków ognistych, pod postacią których prezentuje się Faustowi sześć diabłów. W dalszym przebiegu wyróżnia się przede wszystkim scena czarów, podczas której Faust potrafi sprowadzić na dwór księcia Parmy wizerunki Salomona i królowej Saby, Samsona i Dalili oraz Jana Chrzciciela i Salome. Frapująco i niezwykle sugestywnie prezentuje się też scena finałowa: Faust trzyma w ręku martwe dziecko, owoc jego grzesznego związku z księżną Parmy, zakreśla krąg i umiera. Po chwili z tego miejsca powstaje nagi młodzieniec, dzierżący w ręku gałąź kwitnącego drzewa; młodzieniec wkracza po śniegu do miasta. Idea faustowska przetrwała i odrodziła się pomimo śmierci Fausta – w taki sposób można chyba rozumieć filozoficzny wydźwięk tego zakończenia.

Choć najbardziej spektakularne realizacje muzyczne wątku faustowskiego wiążą się z opracowaniami większych całości, co dokonuje się głównie w operze czy oratorium, to przecież istnieje cały szereg kompozycji, których twórcy wykorzystywali poszczególne epizody z życia Fausta czy też sięgali po fragmenty poematu Goethego, tworząc mniejsze kompozycje muzyczne. W tym kręgu utworów zastanawiająca wydaje się wielość pieśni skomponowanych do tekstów z *Fausta*. Szczególnie popularne stały się te fragmenty tekstu poematu, które już u Goethego mają postać pieśni, takie jak pieśń Małgorzaty o królu z Thule,

pieśń Małgorzaty przy kołowrotku, czy pieśń Mefistofelesa o pchle. W każdym z tych przypadków można wskazać na szereg zaistniałych opracowań muzycznych – pieśń o królu z Thule doczekała się około czterdziestu muzycznych udźwiękowień, m. in. Johanna Friedricha Reichardta, Carla Zeltera, Franza Schuberta, Franza Liszta czy Nielsa Gade. Niektóre z takich utworów stały się swoistymi szlagierami repertuaru wokalnego, by wspomnieć o czarującej pieśni Małgorzaty przy kołowrotku Meine *Ruh' ist hin* Schuberta czy o groteskowej *Balladzie o pchle* Modesta Musorgskiego. Popularność tych kompozycji i ich estradowe losy toczą się już niekiedy poza kontekstem faustowskim, a przecież Goetheański rodowód pozostaje i tu wciąż obecny.

Trzeba wreszcie wspomnieć o jeszcze jednym kręgu utworów inspirowanych *Faustem* Goethego – o dziełach muzyki programowej, w których przekazywana jest sama idea faustowska czy też ewokowany główny, etyczny przekaz poematu. Zarówno uwertura programowa *Faust* (1840) Richarda Wagnera, jak i tak samo zatytułowana uwertura Antona Rubinsteina (1864), nie opisują zdarzeń ani historii Fausta, zdają jedynie sprawę z zasadniczych determinant osobowościowych bohatera. Natomiast dwie inne kompozycje – *Symfonia Faustowska* Liszta i *VIII Symfonia* Gustava Mahlera – są próbą odczytania treści filozoficznych i ideowych dzieła Goethego. Cechę wspólną obu tych opracowań stanowi rezygnacja z przedstawienia akcji i koncentracja na jednym podstawowym problemie: idei zbawiającej miłości kobiecej.

Symfonia Liszta wykorzystuje zasadę muzycznej parodii i groteski, poprzez którą kompozytor zasugerował pokrewieństwo postaci Fausta i Mefistofelesa. Muzyczny obraz Mefistofelesa opiera się na tym samym materiale dźwiękowym, co obraz Fausta, ma jednak charakter karykatury przedstawionej w krzywym lustrze parodii i drwiny. W ten sposób Mefistofeles staje się niejako drugim „ja" Fausta, jego *alter ego*. W symfonii Mahlera następuje z kolei konsekwentne wprowadzenie tekstu słownego w obu częściach utworu (odpowiednio – hymn do Ducha świętego *Veni Creator Spiritus* oraz scena końcowa z drugiej części *Fausta* Goethego), precyzującego sens ideowy kompozycji. Oba dzieła kończą się w aurze mistycznego rozmodlenia, w której uzyskuje kulminację idea wiecznej kobiecości (*Das Ewigweibliche*).

Trudno jest wartościować i oceniać te wszystkie muzyczne manifestacje wątku faustowskiego, bowiem różnią się one tak wieloma parametrami (pierwowzory literackie, obsada, forma muzyczna, funkcja, styl, przesłanie), że nie sposób dokonać tu żadnego przekonującego uporządkowania. Przytoczone przykłady wskazują jednak na wielość i bogactwo muzycznych ujęć historii Fausta. Czy zaistniało w tym kręgu jakieś dzieło absolutne, ponadczasowe arcydzieło? Wydaje się, iż konieczność redukcji zakresów problemowych pierwowzoru literackiego spowodowała sytuację, w której żaden z tych utworów nie dorównuje wersji Goethego. Najdobitniej sytuację tę scharakteryzował Soren Kierkegaard, konfrontując wątek Fausta z motywem Don Juana. Zdaniem Kierkegaarda, domeną muzyki jest sfera zmysłowa, emocjonalna, a za najdoskonalsze ucieleśnienie tej zasady uznać wypada wiekopomną operę Mozarta *Don Giovanni*. W przeciwieństwie do wątku Don Juana, idea Fausta realizuje się na gruncie dyskursywnego języka, w związku z czym – jak uważa duński filozof – motyw Fausta w ogóle nie nadaje się do opracowania muzycznego. Popularność tematyki faustowskiej w muzyce sugeruje jednak, iż kompozytorom tworzącym dzieła nawiązujące do losów Fausta przyświecała widocznie dewiza z nieśmiertelnego utworu Goethego: „Kto wiecznie dążąc trudzi się, zbawić możemy tego".

Ryszard Daniel Golianek

Adam Hanuszkiewicz

Urodzony we Lwowie 16 czerwca 1924, reżyser, aktor, dyrektor Teatru Narodowego w latach 1968-1982. Praktyk i teoretyk teatralny (książka *Psy, hondy i... drabina*). Debiutował w teatrze w roku 1945.

„Teatr Hanuszkiewicza" (tak nazywany w Polsce) gościł w latach 1963-1995 we wszystkich prawie stolicach państw europejskich od Paryża i Londynu po Moskwę i Helsinki. 25 lat reżyserował gościnnie w Niemczech i w Finlandii.

Znaczące role aktorskie *Hamlet* (600 przedstawień), *Don Juan* (250) , *Roskolnikow* (200), *Prospero* (*Burza*), *Tytus* (*Berenice*), ostatnio *Edgar* (*Taniec Śmierci*). Znaczące prace reżyserskie: *Hamlet, Romeo i Julia, Makbet, Racine, Berenice, Phedre*, Dostojewski (*Zbrodnia i kara, Bracia Karamazow*), Czechow (*Trzy siostry, Platonow*), Pirandello (*Sześć postaci*), Strindberg (*Taniec Śmierci*), Elliot (*Zjazd rodzinny*) oraz kanon dramaturgii klasycznej polskiej: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, Wyspiański, Różewicz, Mrożek, Gombrowicz. Aktualnie ostatnia praca reżyserska *Faust 2000* w Chemnitz (Niemcy).

W latach 1956-63 dyrektor artystyczny Telewizji Polskiej. Realizował w tym czasie, jako jedyny w Europie, klasyków wielkiej literatury europejskiej między innymi Molier, Shakespeare, Dostojewski, Czechow, Twain, Elliot, Sartre, Racine, Corneille i klasyka narodowa od Mickiewicza po Mrożka i Gombrowicza.

Przy tych wszystkich stanowiskach państwowych nigdy nie był członkiem partii.

Czternaście lat grał, reżyserował i dyrektorował w Teatrze Narodowym w Warszawie 1968-1982 (prowadził tam dwie sceny). Jego przedstawienia klasyki grane były latami, osiągając liczbę pięciuset przedstawień (*Wesele* Wyspiańskiego, *Balladyna* Słowackiego i *Miesiąc na wsi* Turgieniewa). Frekwencja widowni sięgała 100% w skali rocznej i to wyłącznie na klasyce.

Całe swoje życie po dziś dzień, swoimi przedstawieniami wywołuje skrajne opinie. Recenzenci gazet codziennych piszą o nim od lat „wymóżdżacz teatru polskiego", „Jak się jest na dnie teatru polskiego, spod spodu słychać pukanie Hanuszkiewicza", „Niszczyciel kultury polskiej", „Żądamy zdjęcia go z Teatru Narodowego!" Zdymisjonowany z dyrekcji Teatru Narodowego naglez dniem 31.12.1982, o czym dowiedział się z... telewizyjnych wiadomości wieczornych!) za udział w ruchu Solidarności a szczególnie za nie wpuszczenie do Teatru Narodowego w dniu Narodowego Święta 11 listopada z gościnnymi występami rosyjskiego Teatru Małego z Moskwy.

Hanuszkiewicz uważa, że klasyczne teksty literatury dramatycznej ciągle jeszcze są najbardziej współczesną literaturą. Teatr musi jednak ten fakt swoimi przedstawieniami udowodnić. To znaczy „przetłumaczyć" te teksty nanaszą epikę to znaczy na współczesne nam, a wiec zrozumiałe środki wyrazowe: na nasze widzenie, na nasze słyszenie i na nasze dziś zrozumienie świata i ludzi.

Jeden z twórców postmodernizmu w teatrze europejskim.

„Człowiek, który zmienił nasze myślenie o teatrze" – tygodnik *Wprost*.

Franciszek Starowieyski

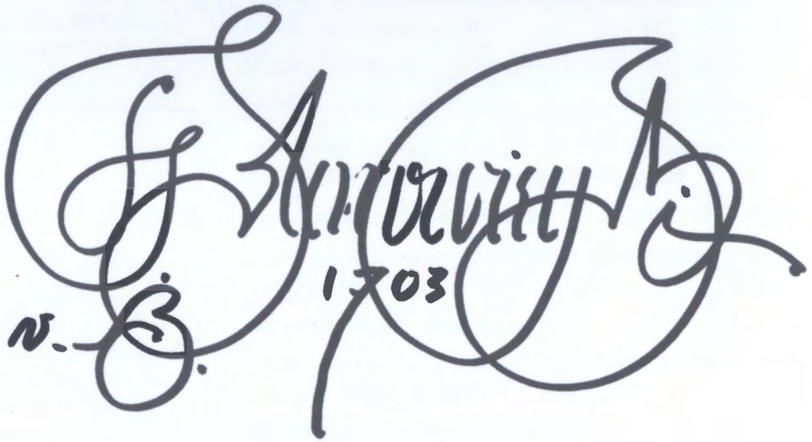
Urodzony w Krakowie 8 lipca 1930 w rodzinie ziemiańskiej. Studia: malarstwo ASP Kraków i Warszawa. Malarz, grafik (ok. 300 plakatów), okazjonalnie scenograf.

Ważniejsze spektakle operowe: *Peckameray* na festiwalu w Salzburgu 1965, *Godzina hiszpańska*, Opera Warszawska, *Król Ubu* Pendereckiego w Łodzi (Złoty Orfeusz Warszawskiej Jesieni), własne spektakle Teatru Rysowania.

Kilkanaście wystaw w Polsce i na świecie (w tym: wystawa w holu pałacu dziadków w Siedliskach, 1944; Retrospektywa, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1975; Museum of Modern Art, New York 1985; Biennale Weneckie 1986 i in.).

Nagrody: Grand Prix Biennale Sztuki Współczesnej w San Paulo (1973), Annual Key Award pisma „Hollywood Reporter" (plakatowy „Oscar" 1975, 1976), Grand Prix za plakat filmowy na Festiwalu w Cannes (1974), trzykrotnie nagroda na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie (1974, 1978, 2002), nagroda za plakat na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Chicago (1979, 1982) itd.

Były profesor Akademii w Berlinie, obecnie profesor Europejskiej Akademii Sztuki w Warszawie. Kolekcjoner sztuki baroku. Były sportowiec.



Agnieszka Nagórka

Urodziła się w Łodzi, gdzie rozpoczęła naukę w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w klasie fortepianu oraz na wydziale wokalnym. W 1997 roku rozpoczęła studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury prof. Antoniego Wita. Od 1998 roku koncertowała z założoną przez siebie młodzieżową orkiestrą symfoniczną. Trzykrotnie brała udział w kursach dyrygenckich dla wyróżniających się studentów dyrygentury, prowadząc Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Od 2001 prowadzi działalność koncertową, występując gościnnie z orkiestrami filharmonii w kraju oraz w prestiżowych salach koncertowych za granicą (m.in. Konzerthalle w Bambergu, Konzerthaus we Freiburgu, Casino w Bazylei) z programem operowym jak i symfonicznym.

Od 2002 związała się z Teatrem Wielkim w Poznaniu. Współpracowała jako asystent dyrygenta przy realizacji *Normy* Belliniego. Premiera *Fausta* Antoniego Księcia Radziwiłła jest jej debiutem na poznańskiej scenie operowej.

Chór Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

soprany:
Ewa Boguszewska, Izabella Fik, Irina Filippovitch, Anita Furgol-Kownacka, Barbara Grzywaczewska, Małgorzata Hadrych, Barbara Jędrychowska, Joanna Kleinszmidt, Joanna Kopeć-Hoffmann, Kinga Lebioda, Agnieszka Lubawy-Lehmann, Iwona Neumann, Anna Pierścińska, Ewa Pszczółka, Joanna Rejer-Kulikowska, Wiesława Urbaniak, Jadwiga Wieklińska-Łukaszewska
alty:
Lidia Brych, Joanna Chmielnicka, Małgorzata Frąckowiak, Urszula Klawiter, Marta Kostanciak, Danuta Kulcenty, Beata Kulpa-Owczarek, Maria Owczarzak, Jolanta Snuszka, Lila Suszka, Krystyna Zakrzewska-Gumna, Violetta Zawadzka

tenory:
Michał Gumienny, Jarosław Gwoździk, Sławomir Lebioda, Rafał Małęgowski, Jan Mantaj, Jerzy Mantaj, Przemysław Myszkowski, Piotr Płończak, Robert Pucek, Sebastian Radecki, Dariusz Stręk, Paweł Szajek, Jan Wower
barytony:
Piotr Bróździak, Adam Glapiak, Krzysztof Napierała, Witold Nowak, Romuald Piechocki, Piotr Skołuda,
basy:
Lech Algusiewicz, Jarosław Górczak, Andrzej Just, Tomasz Kostanciak, Paweł Matz

Balet Teatru Wielkiego

Iza Sito, Lidia Sylwesiuk, Kamila Packa, Ewa Szymańska, Kamila Stypińska, Apolonia Myszkowska, Dominika Dąbrowska, Aleksandra Szajkowska, Julita Wojewódzka, Agnieszka Chlebowska, Jacek Ciok, Artur Furtacz, Arkadiusz Gumny, Tomasz Niezborała, Taras Szczerban, Paweł Otworowski, Mirosław Urbaniak, Jakub Starzycki, Mateusz Kubic, Artiom Riazanow

Orkiestra Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

I skrzypce Piotr Kostrzewski – koncertmistrz, Giedy Jędrzejczak – I zastępca koncertmistrza, Waldemar Abucewicz – II zastępca koncertmistrza, Krzysztof Dastych, Romuald Hejnowicz, Monika Norkiewicz, Teresa Zielątkiewicz, Maria Olszewska, Dezydery Grzesiak, Maria Bawolska, Małgorzata Hadyńska, Maria Matuszewska, Tadeusz Kunysz, Eliza Schubert-Pietrzak, Joanna Wicenciak

II skrzypce Tomasz Żelaśkiewicz, Ryszard Chmielewski, Stanisław Suchoń, Wiesław Ziółkowski, Jerzy Stasik, Olga Hała, Maria Radziszewska, Krzysztof Masłyk, Halina Farbotnik, Joanna Modzelewska, Beata Niewitecka

altówki Ryszard Hoppel, Agnieszka Sobieraj, Aleksander Rybkowski, Dominika Sikora, Wojciech Gumny, Bogumiła Kostek

wiolonczele Bożena Zimowska – koncertmistrz, Arkadiusz Broniewski – zastępca koncertmistrz, Dorota Hajzer, Antonina Kasprzak-Górska, Krzysztof Kubasik, Agata Maruszczak, Aleksandra Jóźwiak

kontrabasy Franciszek Radziszewski, Ryszard Kaczanowski, Krystyna Dymaczewska, Jerzy Springer, Stanisław Binek, Grzegorz Warchoł, Donat Zamiara

flety Jerzy Pelc, Brygida Gwiazdowska-Binek, Agnieszka Gandecka, Karolina Porwich, Elżbieta Turczyńska

oboje Mariusz Dziedziniewicz, Wiesław Markowski, Alina Stasińska, Maria Pasternak, Agnieszka Włodarczyk

klarnety Lucjan Wiza, Kazimierz Budzik, Krzysztof Mayer, Michał Holas

fagoty Dariusz Rybacki, Marek Jędrzejczak, Andrzej Józefowicz, Jan Janas

waltornie Witold Habdas, Krzysztof Biskupski, Krzysztof Stencel, Kazimierz Kostyra, Włdzimierz Kuzik, Ewa Szychowiak, Dominika Stencel

trąbki Leszek Kubiak, Sylwester Szychowiak, Stanisław Kwapisz, Henryk Rzeźnik

puzony Zbigniew Starosta, Mirosław Miłkowski, Tomasz Stanisławski, Piotr Nobik, Piotr Banyś, Tomasz Kaczor

tuby Jacek Kortylewicz, Czesław Piechocki

perkusja Piotr Kucharski, Aleksandra Szymańska, Małgorzata Bogucka, Henryk Dycha, Piotr Sołkowicz, Piotr Szulc

instrumenty klawiszowe Krzysztof Leśniewicz

harfa Hanna Petruk

Dyrektor naczelny	**Sławomir Pietras**
I Zastępca dyrektora naczelnego	Jerzy Piotrowicz
Główna Księgowa	Barbara Kuśnierek
Dyrektor chóru	Jolanta Dota-Komorowska
Dyrektor baletu	Liliana Kowalska
Dyrektor orkiestry	Antoni Gref
Kierownik literacki	Katarzyna Liszkowska
Organizacja pracy artystycznej	Maria Krystyna Różańska
Kierownik Biura Obsługi Widzów	Andrzej Frąckowiak
Przygotowanie solistów	Wanda Marzec, Barbara Odwrot, Olga Lemko, Czesław Łynsza, Rajmund Nowicki
Inspicjenci	Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Janusz Temnicki
Suflerzy	Kornelia Kempa, Wadim Zorin
Archiwum	Tadeusz Boniecki
Kierownik statystów	Ryszard Dłużewicz
Kierownik techniczny	Jacek Wenzel
Kierownik produkcji	Zbigniew Łakomy
Pracownia scenograficzna	Czesław Pietrzak
Kierownicy pracowni	
Główny oświetleniowiec	Marek Rydian
Scena	Dariusz Michalski
Dekoratornia	Konrad Nowicki
Perukarnia	Ewa Niedźwiedź
Garderobiane	Ewa Wower
Rekwizytornia	Władysław Hoedt
Malarnia	Piotr Łukaszewski
Pracownia krawiecka damska	Anna Nowak
Pracownia krawiecka męska	Grażyna Tumidaj
Modystki	Elżbieta Bogusławska
Pracownia obuwnicza	Kazimierz Mikołajczak
Ślusarnia	Roman Derucki
Stolarnia	Marek Kwiatkowski
Opracowanie programu	Katarzyna Liszkowska
Projekt graficzny	Blanka Tomaszewska, Fenommedia

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Na stronie tytułowej plakat Franciszka Starowieyskiego, we wnętrzu projekty scenografii.

Źródła ilustracji

Poznań – portret miasta w malarstwie i grafice, red. Magdalena Warkoczewska
Harald Eschenburg *Die polnische Prinzessin*, Engelhorn 1986
Maria i Lech Trzeciakowscy *W dziewiętnastowiecznym Poznaniu*. Wydawnictwo Poznańskie 1987
Dzieje Wielkopolski, Wydawnictwo Poznańskie 1973
X wieków Poznania, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1956

TEATR
WIELKI
IM. STANISŁAWA
MONIUSZKI
W POZNANIU