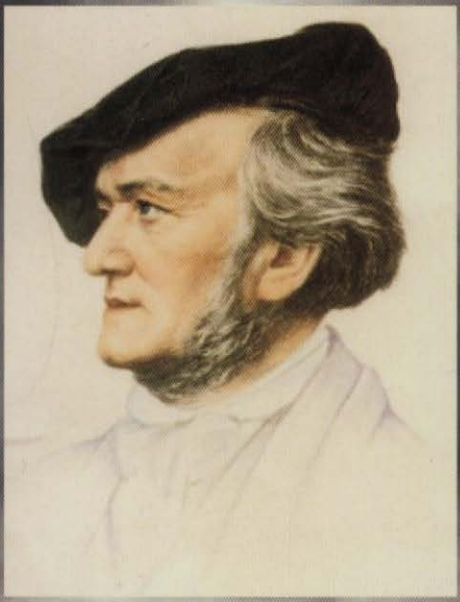
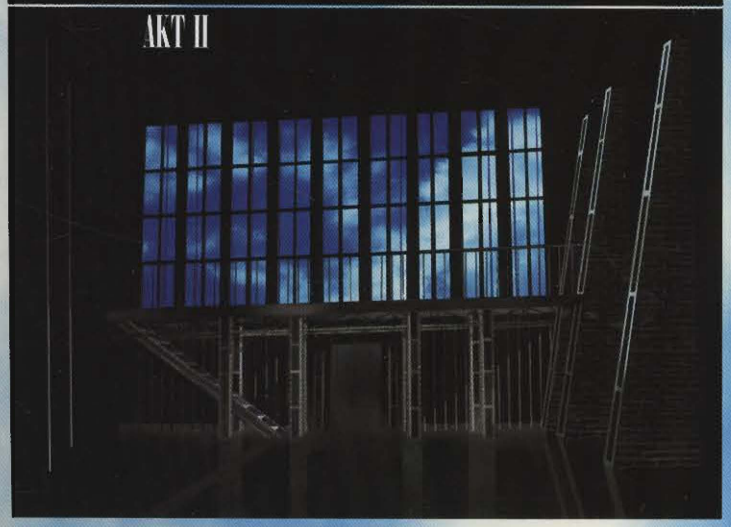


RYSZARD WAGNER

TANNHÄUSER



BARBARA KĘDZIERSKA - PROJEKTY DEKORACJI

OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU

Dyrektor: TADEUSZ SERAFIN

1901 - 2001
100 LAT BYTOMSKIEGO TEATRU

RYSZARD WAGNER

TANNHÄUSER

opera dramatyczna w III aktach

libretto kompozytora

przekład libretta: M. Lebkowski, S. Werner

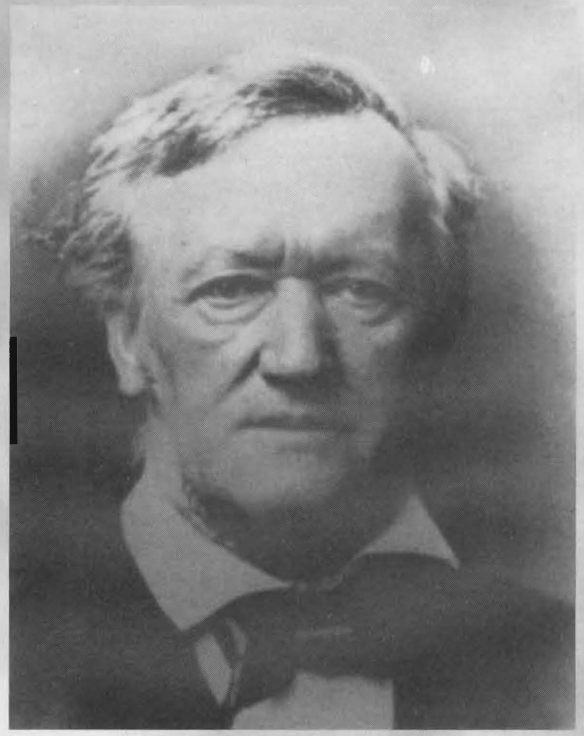
kierownictwo muzyczne: TADEUSZ SERAFIN
reżyseria: LACO ADAMIK
scenografia: BARBARA KĘDZIERSKA

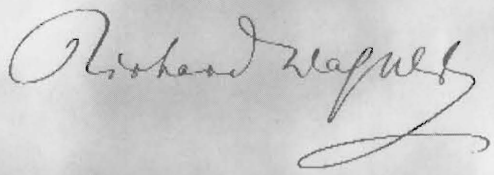
kierownictwo chóru: JAROSŁAW BAGROWSKI
współpraca muzyczna: ANTONI DUDA
asystent reżysera: JAROSŁAW ŚWITAŁA
plastyka ruchu-współpraca: ANNA MAJER

Premiera w stulecie bytomskiego teatru:
1 grudnia 2001

Afisz projektu Cezarego Grucy

Redakcja programu: TADEUSZ KIJONKA
Skład programu i projekt graficzny: KRYSTYNA SZULIŃSKA
Druk programu:





Co wynosi dzieło Wagnera tak bardzo ponad poziom dawnego widowiska muzycznego? Są to dwie moce odnajdujące się w tym wyniesieniu, moce i genialne zdolności, na pozór wrogo sobie przeciwstawne i których istotną sprzeczność znów się dziś chętnie podnosi: zwą się psychologia i mit.

TOMASZ MANN

TANNHÄUSER WEDŁUG HISTORYCZNEJ ILUSTRACJI

Heinrich Heine

TANNHÄUSER

(fragment)

I

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

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

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

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

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

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

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

(autor przekładu Stanisław Łempicki)

TREŚĆ LIBRETTA

Akcja rozgrywa sie w Turyngii w XIII w.

AKT I
Odsłona 1.

Rycerz-trubadur (właściwie - minnesänger), Heinrich Tannhäuser, tajemniczym trafem dostał się w głąb podziemnego królestwa bogini Wenus; pędzi tam życie wśród nieustannych uciech i rozkoszy. Jest jednak smutny; przesycił się już i tęskni do zwykłego ziemskiego życia śmiertelnych ludzi. W pełnej żaru pieśni, którą intonuje na cześć Wenus, każda z trzech strof kończy się prośbą do władczyni podziemnego królestwa, aby pozwoliła mu wrócić na ziemię. Bogini odmawia - stara się zatrzymać rycerza; Tannhäuser wzywa imienia Matki Boskiej i wówczas nagle znika całe podziemne królestwo Wenus.

Odsłona 2.

W słonecznej dolinie w pobliżu Wartburga słychać dźwięk pasterskiej fujarki i śpiew udających się do Rzymu pielgrzymów. Landgraf Turyngii, powracający z polowania wraz ze swą drużyną rycerzy-śpiewaków spotyka Tannhäusera. Ten jednak nie odpowiada na pytania, gdzie przebywał tak długo, lecz usłyszawszy, że Elżbieta, siostrzenica landgrafa, nadal o nim pamięta, zgadza się wraz z całym rycerskim gronem ruszyć na Wartburg. Ma nadzieję, że czysta miłość Elżbiety pomoże mu zmazać dręczące jego sumienie występki.

AKT II

Z radością w sercu pozdrawia Elżbieta salę turniejową, której progów nie przestąpiła odkąd wśród rycerzy zabrakło jej ukochanego - Tannhäusera. W samą porę odnalazł się rycerz, bo oto na wartburskim zamku ma się odbyć wielki turniej śpiewaczy; mistrzostwo Tannhäusera w tej sztuce jest powszechnie znane, więc wszyscy przypuszczają, że on właśnie zdobędzie pierwsze miejsce, a wraz z nim rękę Elżbiety. W uroczystym pochodzie ciągną na zamek goście, witani przez landgrafa i jego siostrzenicę.

Rozpoczyna się turniej śpiewaczy. Rycerze po kolei opiewać mają piękno miłości. Pierwszy wyciąga los przyjaciel Tannhäusera - Wolfram von Eschenbach, który również skrycie kocha Elżbietę. W pieśni swej w subtelny i poetyczny sposób daje wyraz uczuciom, śpiewając o miłości czystej i idealnej. Pieśń Wolframa, przyjęta ogólnym aplauzem, budzi prawdziwą burzę w sercu Tannhäusera, któremu żywo tkwią jeszcze w pamięci wspomnienia czarodziejskiej groty Wenery. Podejmuje on pełną żaru pieśń na cześć miłosnej rozkoszy i jej władczyni - Wenus. Spotyka się jednak z ogólnym potępieniem. Przed śmiercią z rąk towarzyszy broni go jedynie Elżbieta, zaś landgraf ogłasza wyrok, na mocy którego musi Tannhäuser wyruszyć z pielgrzymką do Rzymu i tam, wyznawszy swe grzechy, błagać papieża o przebaczenie.

AKT III

Minęła jesień, z drzew opadły liście. Tannhäuser nie wrócił z pokutnej pielgrzymki do Rzymu. Daremnie czeka nań Elżbieta - czeka także i Wofram, któremu wierność wobec przyjaciela nakazuje ukrywać własne uczucie miłości *(Pieśń do gwiazdy)*. Śpiew Wolframa ściąga w jego stronę jakiegoś wynędzniałego wędrowca. To Tannhäuser, którego jeszcze niedawno szukała Elżbieta wśród wracających z Rzymu pielgrzymów. Teraz opowiada on Wolframowi swoje smutne dzieje. Nie uzyskał w Rzymie rozgrzeszenia - surowy papież Urban oświadczył, iż prędzej jego laska zazieleni się świeżymi liśćmi, niż tak ogromne grzechy zostaną odpuszczone. Teraz w ostatecznej rozpaczy nieszczęsny wędrowiec wzywa boginię Wenus, która też zjawia się w całej swej krasie, w otoczeniu nimf i syren. Już ma Tannhäuser pójść za boginią - lecz od wiecznego potępienia ratują go żałobne dzwony zwiastujące śmierć Elżbiety, która nie przeżyła długotrwałej rozłąki z ukochanym. Umiera także Tannhäuser, wyczerpany trudami wędrówki, nękany zgryzotą i wyrzutami sumienia. Z oddali dobiega uroczysty śpiew pielgrzymów sławiących Boga za cud, który się dopełnił: oto nagle na gałązkach wyrosły zielone liście: znak przebaczenia dla największych grzeszników.

Według "Przewodnika operowego" Józefa Kańskiego z niewielkimi zmianami wynikającymi z inscenizacji.

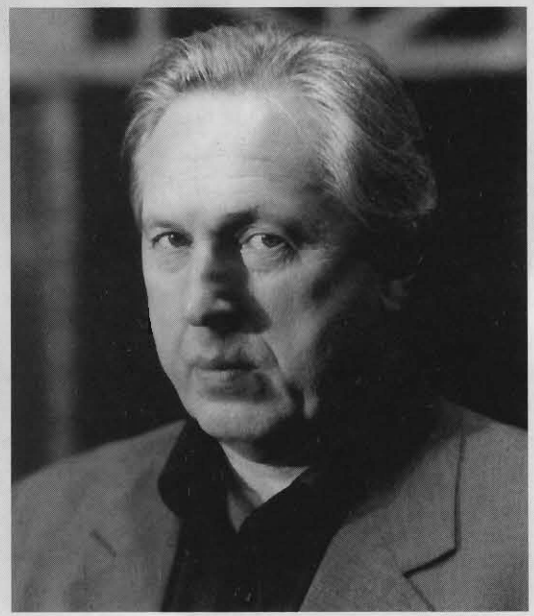


Foto: Tomasz Zakrzewski

LACO ADAMIK - reżyseria

Pochodzi ze Słowacji (pełne imię Ladislav). Urodził się w roku 1942 w miejscowości Mala Hradna. Studiował architekturę w Bratysławie. Studia reżyserskie ukończył w Akademii Filmowej w Pradze (FAMU). Od roku 1972 mieszka w Polsce. Związał się z Telewizją Polską (był m.in. dyrektorem artystycznym I programu TVP). Jego rozległy dorobek obejmuje spektakle teatralne i operowe, widowiska estradowe i muzyczne, filmy i programy telewizyjne (w tym całe cykle programowe). Jako reżyser zrealizował wiele spektakli telewizyjnych - w tym m.in. *Elżbietę królową Anglii* F. Brucknera, *Króla Edypa* Sofoklesa, *Peleasa i Melisandę* M. Maeterlincka, *Borysa Godunowa* A. Puszkina, *Don Carlosa* F. Schillera, *Żegnaj laleczko* R. Chandlera, *Przybysza z Narbony* J. Stryjkowskiego, *Matkę Courage* B. Brechta, *Wozzecka* G. Büchnera. W jego telewizyjnym dorobku artystycznym znajdują się również widowiska muzyczne (*Wsteczny bieg*, *Cham*, *Mężczyzna niepotrzebny*, serial telewizyjny *Crimen*) oraz muzyczne cykle programowe (*Muzyka i ekran*, *Piękne głosy*).

Jest również reżyserem koncertów i festiwali, w tym tak znanych, jak: Artyści dla Rzeczpospolitej, Festiwal piosenki polskiej w Opolu, Międzynarodowy festiwal piosenki w Sopocie, Koncert olimpijski.

Realizował spektakle teatralne w Teatrze Starym w Krakowie - *Don Carlosa* F. Schillera, w Teatrze Powszechnym w Warszawie - *Fedra* J. Racine'a, w Teatrze Ateneum w Warszawie - *Polowanie na karaluchy* J. Głowackiego.

Wyreżyserował wiele spektakli operowych. Najważniejsze z nich to: *Cyganeria* G. Pucciniego (Łódź), *Amadigi di Gaula* G. Haendla (Warszawa), *Złoty kogucik* M. Rimskiego-Korsakowa (Warszawa i Liege), *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta (Warszawa), *Kniaź Igor* A. Borodina (Warszawa), *Makbet* G.Verdiego (Łódź), *Dydona i Eneasz* H. Purcela, *Tosca* G. Pucciniego, *Łucja z Lammermoor* G. Donizettiego (Kraków), *Król Roger* (Warszawa i Dortmund), *Sprzedana narzeczona* (Wrocław).

Współpracuje z wieloma teatrami operowymi i filharmoniami w Polsce i za granicą. Występował niemal we wszystkich krajach Europy.

Foto: Juliusz Multarzyński

TADEUSZ SERAFIN - kierownictwo muzyczne

Urodzony w 1947 roku w Katowicach, od wczesnych lat związany z Bytomiem. Jako absolwent bytomskiego Liceum Muzycznego podjął studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach na Wydziale Instrumentalnym a następnie - Teorii i Kompozycji. Od roku 1971 przez 7 sezonów był kontrabasistą w WOSPRiTV, studiując jednocześnie dyrygenturę w macierzystej uczelni w klasie Napoleona Siessa. Od 1978 r. asystent dyrygenta w Operze Śląskiej - *Salome* R. Straussa, *Peer Gynt* E. Griega, *Król Roger* K. Szymanowskiego, następnie kierownik muzyczny spektakli baletowych - *Carmen* (suita R. Szczedrina na motywach muzyki G. Bizeta), *Jezioro Łabędzie* P. Czajkowskiego. W roku 1983 realizuje jako dyrygent i kierownik muzyczny *Napój miłosny* G. Donizettiego i przejmuje szereg pozycji z ówczesnego repertuaru teatru. W połowie roku 1988 zostaje mu powierzona funkcja dyrektora Opery Śląskiej, a z dniem 1 stycznia 1989 r. w wyniku konkursu obejmuje stanowisko dyrektora naczelnego i artystycznego tej sceny, które pełni nieprzerwanie do dziś, zapisując wiele sukcesów twórczych i organizacyjnych. W tym czasie odbywa się trzykrotnie Ogólnopolski Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adama Didura a Opera Śląska święci jubileusz 45. i 50-lecia, realizując pod batutą Tadeusza Serafina *Straszny dwór* i *Halkę* z pamiętnym udziałem Andrzeja Hiolskiego w roli Janusza.

Repertuar operowy Tadeusza Serafina obejmuje blisko 30 pozycji, w tym 12 baletowych. Spośród realizacji ostatnich lat należy wyróżnić *Giocondę* A. Ponchiellego oraz *Don Giovanniego* W.A. Mozarta i *Traviatę* G. Verdiego w reżyserii Wiesława Ochmana. Nagrane pod batutą Tadeusza Serafina CD *Nabucco* zostało nagrodzone Złotą Płytą. Jest także laureatem Złotej Maski.

Do osiągnięć szczególnie ważnych należy ponad 20 tournee Opery Śląskiej zorganizowanych pod jego kierownictwem. Wyjazdy zagraniczne weszły na stałe do kalendarza artystycznego bytomskiej sceny. Na trasie pojawiają się często ośrodki tej rangi, co: Amsterdam, Bruksela, Rzym, Hamburg, Berlin, gdzie Opera wystąpiła już kilkakrotnie, w tym w sławnej sali Filharmoników im. Herberta von Karajana.

Tadeusz Serafin jako dyrygent kontynuje także działalność na estradach symfonicznych. Od szeregu lat prowadzi również zajęcia na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Katowicach.

Foto: Tomasz Zakrzewski

BARBARA KĘDZIERSKA - scenografia

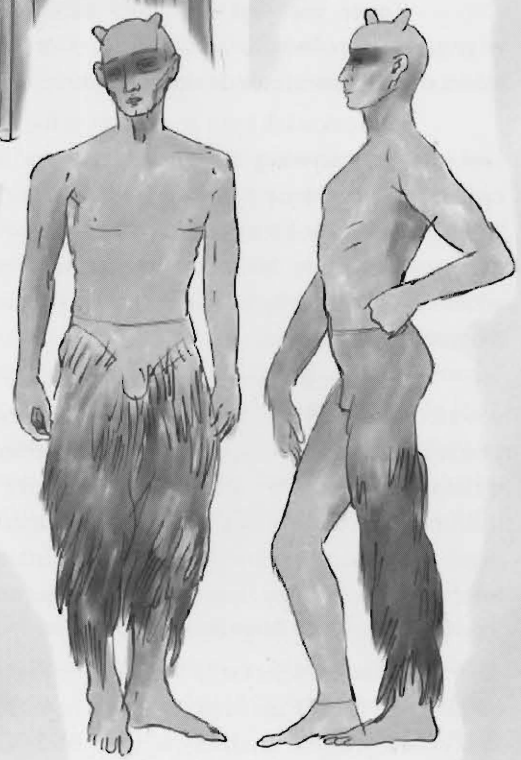
Ukończyła Wydział Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jej twórczość obejmuje scenografie operowe, teatralne, telewizyjne i filmowe. Dorobek operowy to spektakle zrealizowane w Teatrze Wielkim w Warszawie: *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta, *Fidelio* L. van Beethovena, *Włoszka w Algierze* G. Rossiniego, *Manru* I. Paderewskiego, *Wozzeck* A. Berga, *Kniaź Igor* A. Borodina, *Amadigi di Gaula* G. Haendla, *Złoty kogucik* M. Rimskiego-Korsakowa. W Operze Wrocławskiej: *Sprzedana narzeczona* B. Smetany, *Carmen* G. Bizeta. Dla Teatru Wielkiego w Łodzi przygotowała scenografię do opery *Makbet* G. Verdiego, a dla Opery i Operetki w Krakowie do przedstawień: *Dydona i Eneasz* H. Purcela, *Tosca* G. Pucciniego i *Łucja z Lammermoor* G. Donizettiego.

Dla Telewizji Polskiej stworzyła scenografię i kostiumy do spektakli teatru TV m.in.: *Elżbieta królowa* Anglii F. Brucknera, *Król Edyp* Sofoklesa, *Borys Godunow* A. Puszkina, *Don Carlos* F. Schillera, *Żegnaj laleczko* R. Chandlera, *Przybysz z Narbony* J. Stryjkowskiego, *Matka Courage* B. Brechta, *Wozzeck* G. Büchnera, *Molier, czyli zmowa świętoszków* M. Bułhakowa.

Projektowała scenografie również do koncertów i dużych imprez artystycznych takich jak: Artyści dla Rzeczpospolitej, Festiwal piosenki polskiej w Opolu, Międzynarodowy festiwal piosenki w Sopocie, Koncert olimpijski. We współpracy z teatrami dramatycznymi przygotowała scenografie do *Don Carlosa* F. Schillera w Teatrze Starym w Krakowie, *Awantury w Cioggi* C. Goldoniego w Teatrze Powszechnym w Warszawie, *Fedry* J. Racine'a, *Polowanie na karaluchy* J. Głowackiego w Teatrze Ateneum w Warszawie.

Ma w dorobku liczne programy telewizyjne, poetyckie i muzyczne, w tym cykle programowe, koncerty galowe i widowiska.

SYRENY



SATYR

JÓZEF KAŃSKI

RYSZARD WAGNER - CZŁOWIEK I DZIEŁO

W dziejach muzyki i teatru muzycznego to niewątpliwie jedna z postaci największych, ale też i najbardziej kontrowersyjnych. Trudno znaleźć drugiego artystę, którego działalność w czasach, w jakich przyszło mu żyć, budziłaby z jednej strony tak gorące zachwyty i bałwochwalczy wręcz entuzjazm, a z drugiej - równie namiętne protesty i głosy wzburzenia. Dość powiedzieć, że gdy umierał w 1883 roku, liczbę poświęconych mu publikacji oceniano na ok. 10.000 pozycji; w dalszych zaś latach katalog ten uległ jeszcze zwielokrotnieniu. Być może jak zauważył szwajcarski biograf Wagnera, Swy de Pourtales - są w stanie przewyższyć te liczby jedynie bibliografie dotyczące Napoleona oraz Szekspira.

Kimże więc był ten, który tak wielkie wywołał zamieszanie w artystycznym świecie XIX wieku i który w pewnym czasie stał się nieomal hegemonem europejskiej muzyki?

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

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

Jednak wszystkie te wspaniałe osiągnięcia twórcze nie przyszły od razu, ani też nie narodziły się z niczego. Pamiętać bowiem należało, że Ryszard Wagner, urodzony w Lipsku 22 maja 1813, gdy pod niezbyt dalekim Budziszynem płonęły jeszcze ostatnie ognie epopei

RYSZARD WAGNER W OKRESIE POWSTANIA "TANNHÄUSERA"

napoleońskiej, wkraczał w świat muzyki w czasie, gdy dzieła Rossiniego i Aubera były najświeższą nowością, że kształcił swój smak na operach Donizettiego, Spontiniego i Meyberbeera, że wreszcie swego "Holendra tułacza" pisał w Paryżu wówczas, gdy miasto to rozbrzmiewało sławą Franciszka Liszta i gdy geniusz Chopina znajdował się u szczytu świetności. Wszystko to musiało wpływać i wpływało w ogromnym stopniu na styl twórczości Wagnera w pierwszych jej etapach - a także i później.

Wyrastając ponad współczesnych, nie przestał przecież być dzieckiem swojej epoki i dziedzicem stworzonych przez nią wartości. Na tym, jak potrafił owe wartości przekształcać, rozwijać i tworzyć nowe, polega właśnie jego wielkość. Wolno bowiem sądzić, że wielkość twórcy i jego rola w całokształcie rozwoju sztuki, mierzy się dystansem pomiędzy punktem, w jakim swoją dziedzinę zastał, a tym do jakiego ją doprowadził dochodząc kresu swej drogi. W twórczości Wagnera zaś ów postęp zaznacza się tak wyraziście, jak u żadnego bodaj kompozytora: każde jego kolejne dzieło stanowi dalszy etap rozwoju operowego gatunku, odsłaniając stopniowo nowe światy melodyki, harmonii, kolorystyki orkiestrowej, a nade wszystko - budując nowe założenia estetyki dramatu muzycznego.

* * *

Zrazu co prawda wszystko zdawało się wskazywać, że będzie on po prostu znakomitym kontynuatorem kierunku wielkiej historycznej opery francuskiej, następcą Spontiniego, Mayerbeera i innych współczesnych im kompozytorów. Na tę bowiem właśnie drogę wstąpił Wagner, po nieudanych młodzieńczych próbach z dziedziny

MATYLDA WASENDONCK - ŻONA MOŻNEGO PROTEKTORA I PRZYJACIELA KOMPOZYTORA OTTONA WASENDONCKA, MIŁOŚĆ W OKRESIE POBYTU W ZURYCHU. DO JEJ SŁÓW SKOMPONOWAŁ RYSZARD WAGNER 5 PIEŚNI TZW. "WASENDONCK LIEDER".

opery fantastycznej i romantyczno-komicznej, w pierwszym swym dojrzałym dziele noszącym tytuł "Rienzi - ostatni z trybunów".

Libretto tej opery, nad którą dwudziestopięcioletni podówczas kompozytor rozpoczął pracę w 1838 roku, gdy był kapelmistrzem teatru w Rydze, opracowane zostało na tle romansu Edwarda Lyttona Bulwera pod tym samym tytułem. Wagner dążył tu, jak sam twierdził, do stworzenia dzieła w pełni oryginalnego; w gruncie rzeczy jednak wydaje się, że chciał jedynie prześcignąć wszystkich swoich współczesnych bogactwem użytych środków, monumentalnością oraz przepychem teatralnych efektów. Wiele też jest w "Rienzim" wpływów Aubera, Spontiniego i Meyerbeera, jak też wczesno-romantycznej opery włoskiej. Ale już wystawiony w 1843 roku w Dreźnie "Holender tułacz" niesie w sobie elementy nie mieszczące się w ramach tradycyjnego stylu operowego, a dalszym krokiem na drodze do pełnej reformy tego gatunku muzycznego stał się ukończony dwa lata później "Tannhäuser".

"Ach, Paryżu! Stolico cierpień i radości... błogosławione męki, któreś mi zadał, gdyż wydają wspaniałe owoce". Tak pisał Wagner we wrześniu 1842 roku. Istotnie, przedsięwzięta w młodzieńczym zapale podróż "po złote runo" do Paryża - ówczesnej stolicy muzykalnego świata, przyniosła kompozytorowi same gorzkie rozczarowania. Nie udało mu się wywalczyć w tym kapryśnym mieście sławy i powodzenia. Nie udało mu się nawet wprowadzić "Rienziego" na scenę paryskiej Opery; musiał tedy Wagner borykać się z niedostatkiem graniczącym z nędzą, imając się poniżających w jego pojęciu prac - głównie dokonywania łatwych aranżacji melodii z popularnych oper na użytek paryskich wydawców, którzy nie chcieli słyszeć o jego własnych operach... Lecz zarazem właśnie podczas pobytu w Paryżu zdołał stworzyć "Holendra tułacza" i skrystalizować w swym umyśle "Tannhäusera".

COSIMA WAGNER - ŻONA WIELKIEGO DYRYGENTA HANSA BÜLOWA, CÓRKA FRANCISZKA LISZTA. DRUGA ŻONA R. WAGNERA - Z TEGO ZWIĄZKU CÓRKI IZOLDA I EWA I SYN ZYGFRYD.

"Dzieło to - pisze jeden z biografów Wagnera - jest pierwszym prawdziwym wizerunkiem własnym, jaki udało mu się stworzyć i jest symbolem wewnętrznej walki pomiędzy zmysłowym szałem i odrazą do pospolitych rozkoszy". Istotne - jest "Tannhäuser" nie tylko narodową niemiecką operą osnutą na tle dawnych legend, ale także swoistym "wyznaniem wiary" samego kompozytora. Odtąd już często będzie Wagner w dziełach swoich próbował rozstrzygać własne niepokoje, rozterki duchowe i problemy etyczno-moralne: jak też mógł wyglądać jego ojciec, albo kiedy w innych dziełach mówi się o sieroctwie Tristana i Parsifala, to wolno sądzić, że odbijają się tu uczucia samego Wagnera, którego ojciec zmarł, kiedy przyszły autor "Nibelungów" miał zaledwie pół roku. Z kolei głęboka miłość do zamężnej kobiety - Matyldy Wesendonck, znalazła artystyczne odbicie w nieśmiertelnym muzycznym dramacie o dziejach Tristana i Izoldy.

Poprzez doświadczenia "Tannhäusera" z kolei wiodła droga do znacznie głębszego i subtelniejszego "Lohengrina" - tego przedziwnego poematu o sprawie zaufania, tęsknocie i wiecznym pożegnaniu. *"Z pojawieniem się tego dzieła, kończyło się panowanie dawnej opery. Duch buja ponad wodami i światłość się stanie!"* - pisał do Wagnera rozentuzjazmowany Franciszek Liszt po otrzymaniu partytury "Lohengrina". Wnet też przyjął to dzieło do wystawienia na scenie kierowanego przez siebie teatru w Weimarze i sam dyrygował jego premierowym przedstawieniem 28 sierpnia 1850 roku.

* * *

A więc - przełom już się dokonał. Tymczasem jednak Wagner jako uczestnik rewolucji 1849 roku musiał przed groźbą uwięzienia uchodzić z kraju, osiadając w Szwajcarii (gdzie zresztą znalazł spokojny azyl w domu Wesendoncków). Kiedy zaś amnestia umożliwiła mu powrót do Niemiec, życie jego przeobraziło się w nieustanną ucieczkę z miasta do

RYSZARD WAGNER
RYSUNEK
P. VON JONKOWSKY'EGO
TRZY DNI PRZED
NAGŁĄ ŚMIERCIĄ
W WENECJI.

miasta - dla odmiany przed ścigającymi go wierzycielami. Ale właśnie w Szwajcarii powstały pierwsze dwie części gigantycznej tetralogii "Pierścień Nibelunga" i wspaniały dramat muzyczny "Tristan i Izolda". Całe zaś życie Wagnera zmieniło się diametralnie, gdy los zetknął go z ukoronowanym niedawno królem Bawarii Ludwikiem II - młodym romantykiem i fantastą, który urzeczony potężną osobowością kompozytora, postanowił otoczyć go swoją opieką, umożliwiając spokojne dokończenie pracy nad "Pierścieniem Nibelunga", a następnie patronując wybudowaniu w miejscowości Bayreuth teatru przeznaczonego specjalnie do realizacji dzieł Wagnera, których wystawianie zgodne z intencjami twórcy nie było możliwe w teatrach starego typu. Tam też latem 1876 roku po raz pierwszy wykonano pod batutą Hansa Richtera pełny cykl "Pierścienia Nibelunga" (dwie pierwsze części tej tetralogii były wystawione w Monachium), a sześć lat później weszło tam na scenę ostatnie i zdaniem wielu najdoskonalsze dzieło Mistrza - "Parsifal". W pół roku po tej uroczystej premierze kompozytora zabrakło już pośród żyjących, a jego pogrzeb w Bayreuth stał się wielką manifestacją jego wielbicieli.

Ale jeszcze przed "Parsifalem" i przed ukończeniem "Nibelungów" ujrzało światło dzienne inne dzieło Wagnera, całkowicie od powstałych odmienne: pogodna w swej treści jak też w warstwie muzycznej opera "Śpiewacy norymberscy". Skłonny do utożsamiania samego siebie z bohaterami swych dzieł Wagner czuł się tu zapewne po trosze Hansem Sachsem: mądrym rzemieślnikiem - poetą, twórcą i prawodawcą narodowej sztuki; w każdym zaś razie nie ulega wątpliwości, że w głębi marzył sobie o takim powitaniu, jakie w finale jego opery lud gotuje Sachsowi. Czuł się też i Walterem von Stolzing, wnoszącym nowy, ożywczy powiew do skarbnicy szacownych, ale i skostniałych już nieco artystycznych tradycji. Wolno sądzić, że dochodząc kresu swych dni miał do tego pełne prawo.

MAŁGORZATA KOMOROWSKA

WAGNERA CIAŁO I DUCH

Należy "Tannhäuser" do tzw. "romantycznej trylogii" Wagnera komponowanej w latach czterdziestych XIX wieku. Opera powstała po "Holendrze tułaczu" a przed "Lohengrinem", ale w przeciwieństwie do bohaterów legend, których losy inspirowały te dzieła, ukazuje postać przekonywująco ludzką, uwikłaną w podstawowy dylemat człowieka: pławić się w rozkoszach ciała czy podnietach ducha. Średniowieczny minnesinger imieniem Tannhäuser istniał naprawdę i był wybitnym twórcą pieśni opiewających *niedere Minne*, czyli miłość niższego rzędu, w odróżnieniu od gatunku przypisanego *hohe Minne* - miłości wzniosłej. Wedle ludowych podań dzielny rycerz udał się do wnętrza czarodziejskiej góry Wenus lokowanej w Turyngii koło Eisenach. Strawił tam długi czas na miłosnych uciechach, a kiedy znudzony opuścił boginię i odbył wędrówkę do Rzymu, nie otrzymał przebaczenia. Zły wracał do Wenus, jednak w drodze nastąpił cud: zazieleniła się pielgrzymia laska i rycerz doznał łaski zbawienia.

Historia Tannhäusera i Wenus wniknęła w europejską kulturę. Romantyzm niemiecki ujął ją w na poły ironiczny poemat Ludwiga Tiecka i w dźwięczne rymy romancy Heinricha Heinego. Za swoją uznała secesja i dała jej perwersyjne odbicie w rysunkach Anglika Aubreya Beardsleya. Także współczesność doceniła zderzenie w niej snu z jawą i Węgier Istvan Szabo nakręcił film "Meeting Venus" z intrygującą Glenn Close w roli tytułowej. Jednak to Wagner stworzył jej najbardziej sugestywną wizję - ubrał w olśniewającą szatę dźwiękową i monumentalną baśniowość teatru romantycznego, a także z doskonałym wyczuciem dramaturgicznych reguł na przeciw grzesznej Wenus postawił czystą Elżbietę.

Problem ambiwalencji uczuć mężczyzny do kobiety, który ciałem bezcześci, choć sercem czci, zajmował zresztą Wagnera nieprzerwanie w życiu osobistym i w sztuce. Małżeństwo z piękną aktorką Minną Planer obfitowało we wzajemne zdrady, ucieczki i powroty. Miłość do żony bogatego kupca, Matyldy Wesendonck, przyniosła wprawdzie muzyczne arcydzieła - "Tristana i Izoldę", "Pięć pieśni" do słów kochanki - ale też uwikłała artystę w dość pospolity trójkąt małżeński. Trwały, zwieńczony ślubem i synem Zygfrydem, związek z Cosimą, córką Liszta i żoną słynnego naonczas dyrygenta Hansa von Bülowa, wywołał skandal w muzycznej Europie. Jaka by nie była prozaiczna codzienność tych zdarzeń, geniusz Wagnera zmusza by wierzyć w to co czuł. Płomiennym, niespotykanym w dziejach muzyki żarem miłości, która oślepia, przyciąga i cudownie się spełnia tchną sceny Tristana i Izoldy, Zygmunta i Zyglindy

("Walkiria"), Brunhildy i Zygfryda ("Zmierzch bogów"), a moc i kolor brzmienia, harmoniczne napięcie, magia śpiewu nadają tym powszechnie doświadczanym przez rodzaj ludzki emocjom wymiar metafizyczny. To nie tylko rządzące naturą zmysły - zdaje się mówić poprzez swe partytury Wagner - to również tajemna dziedzina ducha. Temu przekonaniu dał wyraz już na początku kompozytorskiej drogi, gdy w "Boginkach" (1833) miłość czarodziejską przeciwstawił ziemskiej, i na końcu, w "Parsifalu" (1882), gdzie niszczącą siłę pokus i cielesny ból przezwyciężył czystą sferą mistyki.

* * *

Znajdować dla obu tych stron równie wyrazistą muzykę i słowa nie było mu łatwo, zwłaszcza w przypadku Tannhäusera. Pracował nad operą wyjątkowo długo, dla kolejnych premier: w Dreźnie (1845), Paryżu (1861), Wiedniu (1875) sporządzając aż cztery wersje partytury. Dramaturgiczny sens nadają jej dwie kluczowe sceny: moment, kiedy Tannhäuser przesycony namiętnością Venus domaga się uwolnienia (akt I), finał, w którym uwolnienie ostateczne przynosi śmierć (akt. III). W scenie pierwszej wyobraźnia Wagnera tworzy obraz rycerza śniącego na kolanach bogini wśród nimf, dzbanów, owoców i woni. Budzi się czując jej pieszczoty, ale tknięty tęsknotą za dawnym życiem, mówi nagle: *Nie mogę dłużej* ... Głosi chwałę Wenus melodią o szerokiej romantycznej frazie na tle dźwięków harfy, jednak kończy pieśń zmąceniem i słowami buntu. *Dzięki za twe łaski i twą miłość, szczęśliwy, kto może przebywać z Tobą wiecznie, twe królestwo jest wspaniałe. Lecz ja w zapachu róż tęsknię za wonią naszych lasów, śpiewem ptaków, lazurem nieba, spokojem wsi, i głosem bijących dzwonów. Bogini, pozwól mi odejść!* Wenus wybucha gniewem, i po kobiecemu prosi, grozi, uwodzi, zaklina. Te hołdy, prośby i odmowy powtarzają się trzykrotnie, więc Wagner pieśń Tannhäusera transponuje wciąż o pół tonu wyżej, co wzmaga wrażenie uporu i nalegania. Wenus odpowiada mu śpiewem o charakterze nieregularnego recytatywu, falującym w nastrojach i dynamice. Pisząc tę partię Wagner myślał początkowo o mocnym sopranie, ale później, po znacznym jej poszerzeniu wolał, mimo utrzymania dość wysokiej tesytury, głosy mezzosopranowe charakteryzujące się jasną i ciepłą barwą. Nawet przekleństwo Wenus nie odnosi skutku: *Nigdzie nie zaznasz spokoju! Jeszcze kiedyś zapragniesz tu wrócić!* W chwili gdy Tannhäuser odwraca się by odejść, następuje efekt jedyny w swoim rodzaju: znika czarodziejska grota, a jej przepyszna muzyka przemienia się w łagodną i pastoralną.

W scenie finałowej kompozytor postępuje podobnie. Ciemne, niespokojne dźwięki malują gorycz wynędzniałego Tannhäusera. Nie ma dlań zmiłowania, odtrącili go ludzie, jego pokuty nie przyjął Kościół. Pomny więc słów rozstania z Wenus, wzywa czarodziejkę. I oto w muzyce narasta podniecenie, słychać skrzypce, dzwonki, flety orszaku bogini,

GABRIEL MAX: TANNHÄUSER

dobiega jej kuszący głos. Ale wtedy biją żałobne dzwony, pada imię Elżbiety. Skruszony grzesznik błaga zmarłą o wstawiennictwo i dosięga go śmierć, ostateczny kres zamętu.

Między te dwie kulminacje Wagner wpisał obraz turnieju minnesingerów (akt II) o nagrodę za pieśń , która najlepiej wyrazi istotę miłości. Operze nadał zresztą tytuł "Tannhäuser i Turniej śpiewaków na Wartburgu", do przekazów o rycerzu Wenus dołączając legendę o turnieju, jaki w pierwszych latach XIII wieku na zamku turyngskiego landgrafa Hermanna odbył się naprawdę (znany był średniowieczny

poemat epicki poświęcony tej "wojnie", a także opowiadanie E. T. A. Hoffmanna). To tu Wagner wprowadził postać siostrzenicy landgrafa Elżbiety, której wierna, czysta, wszystko rozumiejąca miłość i modlitwa przyniosą potem Tannhäuserowi wybawienie. Przekazuje to sopran liryczny; aria na powitanie turniejowej sali od pierwszych nut tchnie uniesieniem i szczerością uczucia, w duecie z tenorem Wagner nieomylną instrumentacją oddaje charakter skrywanego wyznania i szczęścia. Muzyka Elżbiety urzeka kojącym pięknem i spokojem, ma też w sobie serdeczną siłę, by odegrać decydującą rolę w przedstawionym fabularnie w tym akcie konflikcie idei miłości wzniosłej i miłości rzeczywistej. Rycerz Wolfram opiewa w swej pieśni gwiazdę, daleką alegorię wielbionej kobiety; pochwałę świętości uczuć głoszą też inni minnesingerzy. Ale Tannhäuser wzburzony dworskim konwenansem tych strof, śpiewa o płomiennym pragnieniu bliskości i wreszcie wybucha ekstatycznym hymnem ku czci Wenery, bóstwa miłości jedynie pełnej i prawdziwej.

W całej operze Wagner znakomicie wyważa proporcje między światem doznań o niewątpliwym smaku, w którym pociąga człowieka naturalny instynkt i zmysły, a światem przeżyć duchowych.: *pomiędzy ziemią a niebem miłości*, jak to określa Bohdan Pociej. Każdy akt ukazuje ów dualizm - najpierw w ostrym świetle kontrastu drażniąco migotliwej muzyki Wenus i drugiej, tej wyciszonej, gdy u podnóża zaklętej góry sielsko brzmi fujarka pastusza, przybliża się posępny chorał pielgrzymów a potem leśne echa myśliwskiej drużyny. W akcie środkowym sfery "nieba" dopełnia muzyka Elżbiety, w jego zakończeniu słychać też śpiew pielgrzymów, jednak szczytowy punkt napięcia stanowi muzyka Wenus, gdy Tannhäuser intonuje hymn:

Bóstwo miłości cześć twą pieśnią głoszę
Niech w krąg zasłynie twej potęgi czar!
Twój słodki dźwięk, pieszczoty i rozkosze,
To źródło piękna, wszechradości dar
Kto z żarem w sercu tulił się do ciebie,
Co miłość jest, on wie, ach, tylko on;
Kto wiedzieć chce, gdzie lepiej jest, niż w niebie,
Niech spieszy tam, gdzie Wenus ma swój tron!

/cyt za Z. Jachimeckim, *Wagner*, Kraków 1958/.

Akt trzeci muzykę Wenus zawiera w niewielkim już fragmencie: kiedy Tannhäuser wzywa boginię, by na powrót zabrała go do swej krainy. Wypełniają go modlitwy Elżbiety, opowiadanie Tannhäusera, kondukt żałobny, rozpoczyna zaś i kończy śpiew pielgrzymów. Podobnie chorałową ramę posiada wspaniała uwertura, przedstawiająca w środku olśniewający w kolorach i intensywnej emocjonalnie melodyce świat lubieżnej Wenus tak sugestywnie, że Franciszek Liszt porównał tę muzykę do płócien Rubensa.

TURNIEJ ŚPIEWAKÓW NA WARTBURGU WEDŁUG HEIDELBERSKIEGO RĘKOPISU ŚPIEWAKA Z XIV WIEKU. Biblioteka Uniwersytetu w Heidelbergu.

Ważną treściowo rolę, choć pozostającą na uboczu wątku głównych bohaterów, odgrywa postać Wolframa. Prawy i lojalny przyjaciel Tannhäusera, jego szlachetny rywal, gdyż skrycie zakochany w Elżbiecie, występuje w trzech kolejnych aktach, zawsze jako mądry doradca, głos rozsądku, dobry duch targanego sprzecznościami rycerza. W osobie Wolframa do wagnerowskiej opozycji sacrum - profanum doszedł pierwiastek racjonalizmu. Ponadto przydana mu barytonowa barwa domyka wokalną paletę "Tannhäusera". Gdyby nie Wolfram, tą partyturą zawładnąłby przecież całkiem uwodzicielski żywioł głosów wysokich: Elżbiety i - poniekąd - Wenus z chórami nimf, pieśniarza Waltera, giermków, pasterza, samego wreszcie Tannhäusera. Wagner czyni jednak Wolframa godnym partnerem czołowych solistów, budując jego partię z dobrze osadzonych w barytonowej tesyturze pieśniowych fraz i przekonującej wyrazowo linii recytatywów.

Sposób i styl, w jakim w połowie dziewiętnastego wieku Wagner opowiedział historię Tannhäusera czyni to dzieło niewątpliwie mocno zakorzenionym w swej epoce. Jednak fakt podjęcia tu wiecznie żywego problemu dwoistości natury ludzkiej i rozważań nad tajemnicą miłości nadaje operze cechy uniwersalne. Obecnie, ponad sto lat po Wagnerze, mamy przecież czas, który zderza wybujały erotyzm i głębokie przejawy religijności. Czując się wydziedziczeni ze stanu sacrum, jak Tannhäuser pragniemy tam powrócić szukając drogi poprzez miłość, choć mało kto ją znajduje - znów, jak Tannhäuser, który chciał kochać Elżbietę, lecz umiał już tylko pożądać. Coraz trudniej spotkać na tej drodze mądrego druha. Jak Wolfram. Więc w chwilach sunących nieubłaganie cywilizacyjnych zagrożeń pozostaje wracać do ostatnich słów chóralnego finału "Tannhäusera": *Los świata dzierży w swoich dłoniach Bóg*.

KAROL BULA

WAGNEROWSKI TEATR FESTIWALOWY W BAYREUTH

Wspominając w 1873 roku, jak doszło do budowy teatru festiwalowego na "Zielonym Wzgórzu" w niewielkim miasteczku Górnej Frankonii, Ryszard Wagner podkreśla, że do realizacji pomysłu zachęciły go położenie miasta oraz niezwykła serdeczność jego mieszkańców, no i oczywiście fakt, że arcyksiążęcy teatr, zaoferowany mu dla realizacji jego planów przez 19-letniego króla bawarskiego Ludwiga II, zapalonego do idei kompozytora, by udostępnić narodowi niemieckiemu teatr muzyczny z prawdziwego zdarzenia - teatr w którym widz i zarazem słuchacz mógłby obcować z dziełami muzyczno-scenicznymi najwyższego formatu, okazał się dla takich celów nieprzydatny, gdyż pierwsze przewidziane do prezentacji dzieło - wagnerowski *Pierścień Nibelunga* - było w warunkach tego teatru niewykonalne. 22. maja 1872 roku, w pięćdziesiątą rocznicę urodzin kompozytora położono kamień węgielny pod zaprojektowany przez Wagnera budynek festiwalowy. Dzień był pochmurny, padał deszcz i nie nastrajało to do optymistycznego spojrzenia w przyszłość, toteż kompozytor zjeżdżał ze wzgórza do miasta w ponurym nastroju. W godzinach popołudniowych wybrany spośród muzyków orkiestrowych i śpiewaków z całych Niemiec zespół, wykonał we wspomnianym wyżej teatrze arcyksiążęcym towarzyszącą aktowi inicjacji budowy *IX Symfonię* Beethovena.

Kompozytor w tym samym roku zamieszkał w Bayreuth, a dwa lata później wprowadził się ze swą rodziną do zbudowanej tymczasem w tym mieście willi "Wahnfried" i rozpoczął próby (na razie przy fortepianie) do *Pierścienia*, by po kilku miesiącach przystąpić do prób z orkiestrą.

13. sierpnia 1876 to historyczna data w życiu nie tylko Ryszarda Wagnera. W nowym teatrze festiwalowym zbudowanym na Zielonym Wzgórzu o godzinie 17.00 rozpoczął się dramatem "Złoto Renu", otwierającym tetralogię, pierwszy festiwal Wagnerowski w Bayreuth. Orkiestrą i chórem złożonym z wybitnych muzyków z całych Niemiec oraz wybranymi przez kompozytora solistami dyrygował Hans Richter. Na przedstawieniu obecni byli cesarz Wilhelm I i cesarz Brazylii Don Pedro, do Bayreuth zjechało też kilkoro książąt i księżniczek oraz wielu wybitnych kompozytorów wśród nich Bruckner, Czajkowski i Saint Saëns. Zabrakło natomiast protektora wielkiego projektu króla Ludwiga II, który tuż po próbach generalnych opuścił Bayreuth.

W czasie Festiwalu wykonano trzykrotnie cykl dramatów muzycznych "Pierścień Nibelunga". Sukces był olbrzymi, lecz twórca z rezultatu artystycznego nie był zadowolony. Nie uchroniono się od

WAGNEROWSKI TEATR W BAYREUTH ODDANY DO UŻYTKU W 1876 ROKU. TU W DNIACH OD 13-30 SIERPNIA ODBYŁA SIĘ PREMIERA TETRALOGII.

mankamentów scenograficznych i kilku niespodzianych przykrych incydentów - np. Wotanowi w czasie premiery wyśliznął się z dłoni pierścień, którego następnie w wielkim zakłopotaniu szukał wśród dekoracji. Nie dał też powodów do zadowolenia wynik finansowy przedsięwzięcia i teatr przez kolejnych sześć lat świecił pustką. Żona Wagnera Cosima w związku z Festiwalem w 1876 roku zanotowała w swym dzienniku: *"Ryszard - bardzo przybity mówi, że chciałby umrzeć"*.

Dopiero 26. lipca 1882 prawykonaniem scenicznego misterium ("Bühnenweihfestspiel") "Parsifal" - dzieła do końca 1913 roku zastrzeżonego do wykonania wyłącznie w tym miejscu, teatr ponownie otworzył swe podwoje dla publiczności. Odtąd co roku z kilkoma rocznymi przerwami, a raz nawet dziesięcioletnią przerwą po wybuchu pierwszej wojny światowej i następnie siedmioletnią, tuż po drugiej wojnie światowej, w miesiącach letnich udostępniany jest on dziesiątkom tysięcy wielbicieli sztuki wagnerowskiej z całego świata, którzy tu, w mistycznej nieomal aurze, wsłuchują się uważnie w muzykę wielkiego reformatora opery, zafascynowani zarówno miejscem, jak i oprawą, w jakiej prezentowane są dzieła Mistrza. Zwykle w ramach festiwalu wykonuje się kilkakrotnie 6 -7 oper i dramatów muzycznych Wagnera. W bieżącym roku np. w okresie od 25. lipca do 28. sierpnia wykonano obok "Pierścienia Nibelunga", "Parsifala", "Lohengrina" i "Śpiewaków norymberskich". Na swoją kolej czekają "Holender tułacz", "Tannhäuser" oraz "Tristan i Izolda", mówi się też o powrocie do jednej z pierwszych oper Wagnera - "Rienzi". Zwykle ponowne ukazanie się na bayreuthskiej scenie wiąże się z nową inscenizacją dzieła.

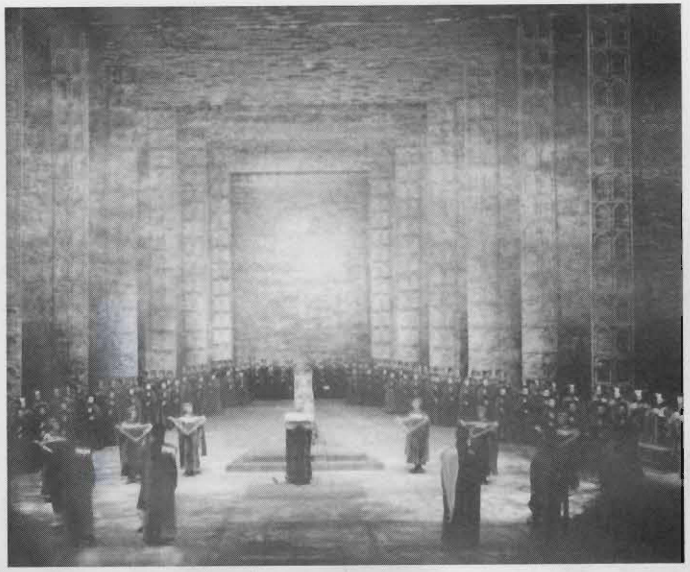
* * *

Teatr festiwalowy w Bayreuth jest niewątpliwie miejscem szczególnym. Z założenia był budynkiem prowizorycznym "na pół stodołą na pół świątynią", zbudowanym głównie z drewna jak wielkie hale gimnastyczne, czy śpiewacze. Przy projektowaniu wnętrza miano na uwadze jego maksymalną funkcjonalność. Chodziło o zagwarantowanie warunków umożliwiających prezentację dzieł sztuki muzyczno-dramatycznej na najwyższym poziomie. Wykonawcy w tym wielkim święcie mieli brać udział honorowo, bez wynagrodzenia, za symboliczną rekompensatą.

Mimo tych założeń, mających na względzie skromność i maksymalną oszczędność, gmach festiwalowy zawsze był traktowany jako teatr niezwykły i takim niezależnie od pewnych architektonicznych ulepszeń i rozbudowy pozostał po dziś dzień. Impulsów do zbudowania takiego właśnie teatru dostarczyły Wagnerowi, obok własnych przemyśleń, doświadczenia wyniesione z pobytu w Rydze, gdzie w czasach młodości (1837-39) pełnił funkcję kapelmistrza. Amfiteatralny układ widowni, zaciemnionej w czasie spektaklu (rzecz w owych czasach nie praktykowana) oraz umieszczona w głębi, niewidoczna z sali orkiestra (!), to trzy podstawowe cechy, które zadecydowały o obliczu teatru festiwalowego. Miały one widzom i słuchaczom zapewnić maksymalne skupienie się na rozgrywających się na scenie wydarzeniach oraz doskonałe, jednorazowe w swym rodzaju warunki akustyczne. Ten teatr zupełnie zatracił tradycyjną funkcję miejsca towarzyskich spotkań na rzecz świątyni sztuki, sprzyjającej mistycznej kontemplacji. I takim w ogólnych zarysach pozostał, oczywiście stale dostosowywany do najnowszych wymogów techniki teatralnej.

Prostota architektoniki wnętrza, drewniane sklepienie i proste drewniane krzesła - wszystko to miało służyć koncentracji i zbliżonej do ideału akustyce. Nadscenie ok. 30 m ponad lekko w kierunku widowni nachyloną płaszczyzną sceny, z portalem 11,80 wysokim i 13 m szerokim, mającej w najszerszym miejscu 27 m szerokości, głębokiej na 22 m z możliwością przedłużenia do niewyobrażalnej w normalnym teatrze głębi 54 m (!) - taka przestrzeń wykorzystana została np. w inscenizacji "Zmierzchu bogów" w 1988 roku. Podwójne proscenium wysunięte w głąb widowni; połączenie teatru z budynkiem, w którym można odbywać próby na scenie zgodnej w każdym szczególe z aktualnym projektem scenograficznym, przenoszone następnie wiernie do budynku głównego teatru; ongiś gazowe, w 12 lat po zbudowaniu teatru zamienione na elektryczne, dziś komputerowo sterowane oświetlenie, które jest jedną z szczególnie mocnych stron inscenizacji w teatrze festiwalowym... to wszystko stanowi nieoceniony wprost potencjał techniczny teatru bayreuthskiego.

Do tego należy dodać orkiestrę i chór, kompletowane z najlepszych muzyków z całego niemal świata. To właśnie oni obok znakomitych dyrygentów, reżyserów i scenografów przyciągają do Bayreuth tłumy wielbicieli sztuki Wagnera, którzy pragną obcować z nią tu, w tym symbolicznym miejscu. Nic dziwnego, że mimo pojemnej widowni, na której zasiąść może każdorazowo około 2000 widzów, czas oczekiwania na bilet wstępu od chwili złożenia zamówienia wynosi około 10 lat i w czasie festiwali na przełomie lipca i sierpnia zawsze można spotkać na "Zielonym Wzgórzu" melomanów chętnych zdyskontowania wysiłku - związanego z przebyciem kilku a nieraz nawet kilkunastu tysięcy kilometrów od miejsca zamieszkania - zdobyciem biletu na jedno choćby przedstawienie i to "za wszelką cenę". Koczują oni całymi dniami przed gmachem festiwalowym, spacerują po otaczającym go parku zaopatrzeni



BAYREUTH: TANNHÄUSER, AKT II.
REALIZACJA - WIELAND WAGNER,1962.

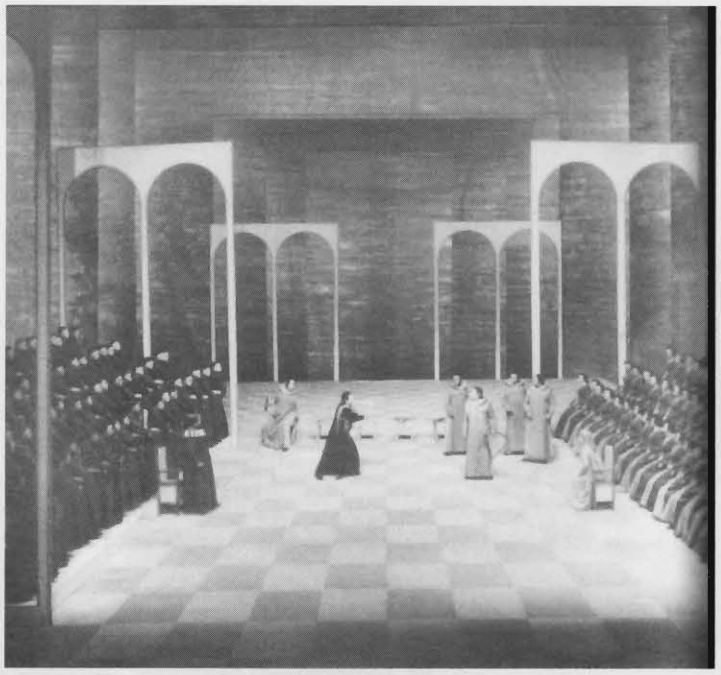
w tablice z napisami w rodzaju "Poszukuję biletu na ... (tu wymieniane jest dzieło lub kilka z nich do wyboru)". Zdarza się oczywiście choć przyznać trzeba, że rzadko, iż bywa to wykorzystywane przez "koników", odsprzedających za podwójną cenę nie wiadomo jakim sposobem zdobyty bilet o nominalnej wartości ok. 250 marek niemieckich.

* * *

Trudno byłoby wymienić wszystkie sławne śpiewaczki i wszystkich znakomitych śpiewaków, którzy zapisali się w annałach teatru w Bayreuth. W ostatnich dziesiątkach lat znaleźli się wśród nich m.in. Brigit Nilsson, Victoria de los Angeles, Waltraud Meier, Cheryl Studer, Hermann Prey, Bernd Weikl, John Tomlinson, Hans Sottin, Peter Hofmann, Siegfried Jerusalem, Placido Domingo, Poul Elming. Sława niektórych z nich po części wiąże się z tym właśnie teatrem. W przeszłości nie brakowało Polaków cenionych na tej jakże wymagającej scenie. Po drugiej wojnie światowej napotkać można ich jedynie wśród członków orkiestry i chóru oraz w epizodycznych rolach solowych.

Z Bayreuth związane są nazwiska największych dyrygentów: Richter, Mottl, Muck, Knappertsbusch, Levi, R. Strauss, Toscanini, Elmensdorff, Furtwängler, Böhm, Sawallisch, Karajan, Boulez, Sinopoli, Barenboim, czy Levine to najsławniejsi kapelmistrzowie, którzy wycisnęli swe piętno na muzycznej interpretacji wagnerowskich dzieł.

To jednak, co budzi od dziesiątków lat największe emocje wśród wagnerianów, to zachodząca relacja między kolejnymi inscenizacjami



BAYREUTH: TANNHÄUSER, AKT II.
REALIZACJA - WIELAND WAGNER,1954.

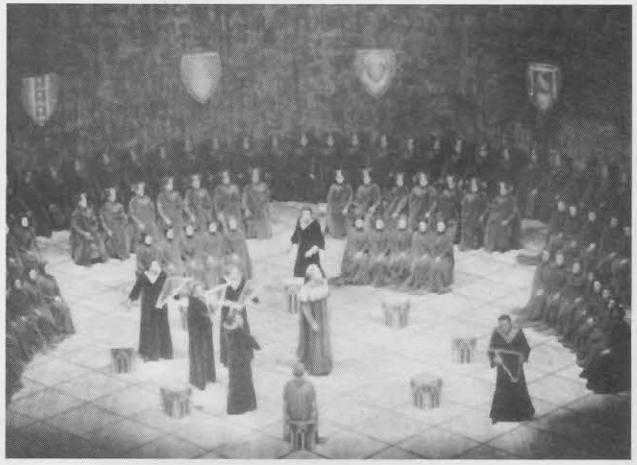
dramatów Wagnera a tymi, które były dziełem samego Mistrza, zrealizowanymi za jego życia i opisanymi wraz z założeniami ideowymi w jego wydanych drukiem pracach. Po okresie nawiązywania do wczesnych bayreuthskich realizacji przez bezpośrednich spadkobierców wielkiego Ryszarda - wdowy Cosimy i jej syna Siegfrieda, następnie wdowy po nim Winfred, kolejni potomkowie: Wieland i Wolfgang wprowadzali do wspomnianych koncepcji już sporo innowacji a inscenizacje po drugiej wojnie światowej zaczęły wywoływać coraz więcej kontrowersji. Każda nowa inscenizacja, a zmienia się ona co kilka lat, przynosi nowe, czasem szokujące rozwiązania. Bywa, że zyskują one miano sensacji nierzadko o posmaku skandalu. W setną rocznicę prawykonania *Pierścienia Nibelunga* autorem takiej, jak się wtedy wielu obserwatorom wydawało, skandalizującej inscenizacji stał się Francuz Patrice Chéreau, który akcję tetralogii przeniósł do XIX wieku, przystosowując do takiej wizji scenografię i kostiumy, a nawet wykładnię ideową dzieła Wagnera. Po ostatniej prezentacji dzieła oklaski trwały jednak 85 minut, a kurtyna podniesiona została aż 101 razy! Dwanaście lat później Harry Kupfer, reżyser Komische Oper w Berlinie Wschodnim poszedł jeszcze dalej, umieszczając akcję w scenerii wywołanej wizją apokalipsy spowodowanej wybuchem jądrowym; na scenie nie zabrakło szczątków wypalonego reaktora atomowego i innych pozostałości totalnego zniszczenia. Aktualna inscenizacja Jürgena Flimma przewiduje

dla akcji współczesność przypominającą wystrojem wnętrz wspaniałe dziś polskie banki i biura podróży, z telefonią komórkową i innymi atrybutami nowego tysiąclecia oraz co niestety jest nie do uniknięcia z uwarunkowanymi mitologiczną treścią dramatów Wagnera... śmieszącymi sprzecznościami.

Nie trudno sobie wyobrazić, że nowe interpretacje tetralogii napotykają na skrajne często reakcje: od wyrazów aprobaty dla nowych poszukiwań, nie przypadkiem bowiem teatr festiwalowy w Bayreuth uchodzi za miejsce, gdzie tworzy się wzorce sztuki interpretacyjnej wagnerowskich dzieł, po ostrą krytykę, zarzucającą twórcom inscenizacji pogoń za tanią sensacją. Taka aura oczywiście dodatkowo zaostrza zainteresowanie festiwalem zarówno krytyków teatralnych, zapamiętałych wagnerianów co i zwykłych miłośników sztuki operowej, którzy przyjeżdżają do Bayreuth nie tylko po to, by w tym symbolicznym miejscu zetknąć się z legendą wagnerowskiej tradycji. Wabią ich również nie spotykane na innych scenach specjalne efekty techniczne np. płonący na scenie stos, na którym w *Zmierzchu bogów* złożono ciało walecznego Siegfrieda, czy pląsające nago w zamienionej w koryto rzeki wypełniającej wodą całą scenę (rezultat zastosowania lustrzanych odbić) córy Renu w *Złocie Renu,* wreszcie obracająca się wokół własnej osi chata rybacka Dalanda, oblepiona budzącymi grozę "lemurami", czy zapalające się w dłoniach Senty płótno z podobizną *Holendra tułacza*, lub srebrne łoże ślubne, ustawione na pustyni z symbolicznym łabędziem u wezgłowia i czychającymi wokół na podobieństwo stada wilków wrogami Lohengrina, albo zaskakujące nocne spotkanie kochanków w zbrojowni, czy śmierć Tristana w zasłanej rupieciami komnacie sceny wprowadzone do ukochanej opery Karola Szymanowskiego *Tristan i Izolda* przez nie żyjącego już reżysera Heinera Müllera. Frapujących scen nie brak również w inscenizacjach pozostałych dzieł wagnerowskich w Bayreuth, a ponieważ przyjmowane są one, jak wspomniano, różnie przez publiczność festiwalową, w teatrze na przemian rozbrzmiewają to potężny aplauz i tupanie nóg oraz głośne wołania "brawo", to znów okrzyki "buuu", przyjęte tu jako wyraz skrajnej dezaprobaty.

* * *

Zdecydowanie rzadziej niż reżyserów krytyczne uwagi publiczności dotyczą muzycznej strony poszczególnych spektakli i nawet specjalizującym się w sztuce wagnerowskiej recenzentom raczej rzadko zdarza się potępić w czambuł któregoś z solistów, orkiestrę, czy chór. I tu bardziej narażeni na krytykę są decydenci, czyli kapelmistrzowie, którzy bądź zbyt szybko, bądź zbyt ospale realizują partyturę, nie dość wyraziście eksponują odpowiednie "motywy przewodnie", "przykrywają" zbyt głośnym brzmieniem orkiestry śpiew solistów itp. Trzeba dodać, że niejednokrotnie oceny te są niesprawiedliwe i wynikają bardziej z osobistych animozji do któregoś z realizatorów, niż z faktycznie zawinionych błędów w sztuce. Czasem też słowa krytyki padają w stosunku do twórców ruchu scenicznego i choreografów. Nie pamiętam



BAYREUTH: TANNHÄUSER, AKT II.
REALIZACJA - WIELAND WAGNER,1964.

jednak, by krytykowano orkiestrę, czy chór, bo też te w Bayreuth swoim wyjątkowo wysokim poziomem wykonawczym skutecznie opierają się wszelkim próbom krytyki.

Wydawać by się mogło, że Festiwal Wagnerowski po 125 latach wystawiania tych samych oper i dramatów może być imprezą nużącą. Nic podobnego! W żadnym wypadku nie grozi mu stagnacja. Chroni go przed nią twórczy stosunek kierownictwa do spuścizny po wielkim Ryszardzie. Wprawdzie od czasu do czasu spadają gromy na biedną głowę wnuka Wagnera -Wolfganga, któremu zarzuca się to konserwatyzm, to złą politykę obsadową, postronnym obserwatorom nie wydaje się jednak, by próbowano z bayreuthskiej sceny uczynić muzeum sztuki wagnerowskiej.

Teatr na "Zielonym Wzgórzu" reaguje jak czuły sejsmograf na najmniejsze drgnienia w życiu społecznym i kulturalnym, a twórcy kolejnych inscenizacji przenoszą pewne związane z nimi przemyślenia na scenę. I choć dziś wiele słynnych w świecie teatrów europejskich i amerykańskich realizuje przedstawienia o wysokim i najwyższym poziomie artystycznym, teatr w Bayreuth pozostaje nie tylko miejscem dla sztuki wagnerowskiej symbolicznym, lecz żywą sceną, na której dziełom Wagnera zapewnia się wymiar ponadczasowy. Decyduje o tym powierzanie kolejnych inscenizacji najwybitniejszym reżyserom i scenografom europejskim, a także spoza Europy, pozostawienie im pełnej swobody twórczej, co w połączeniu z najnowocześniejszym zapleczem technicznym teatru festiwalowego oraz stosowną bazą finansową stwarza niepowtarzalną szansę jednorazowej kreacji, tym cenniejszej, że towarzyszy jej entuzjazm większości wykonawców i tak duże zainteresowanie rekrutującej się spośród melomanów całego świata publiczności.

LEON MARKIEWICZ

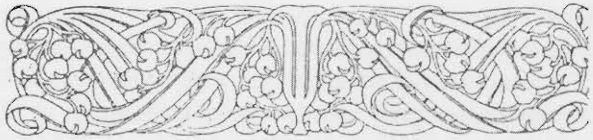
WAGNER A POLSKA

W historii stosunków polsko-niemieckich nie ma żadnych innych tak spontanicznych dowodów serdeczności i solidarności niż te, jakie wyrażali mieszkańcy Drezna i Lipska w stosunku do Polaków emigrujących z kraju po upadku Powstania Listopadowego. W Saksonii bowiem, która wówczas jeszcze niedawno była sprzymierzona z Napoleonem, nie ustawały nastroje rewolucyjne, sprzyjające m.in. polskiemu zrywowi przeciw Rosji. *"... bez wolności Polski* - głosiła deklaracja z Hambach w roku 1832 - *nie ma wolności Niemiec, bez wolności Polski nie ma trwałego pokoju, nie ma wyzwolenia dla wszystkich innych narodów europejskich. - Dlatego wezwijcie do walki o odrodzenie Polski! Jest to walka dobrych przeciwko złym zasadom, jest to walka za szlachetną sprawę całej ludzkości".*

Wśród mieszkańców Lipska z entuzjazmem witających resztki polskich formacji wojskowych zatrzymujących się tam w drodze do Francji znalazł się 18-letni student filozofii i estetyki Ryszard Wagner. Po latach w swej autobiografii wiele miejsca poświęcił swojemu stosunkowi do wydarzeń w Polsce pisząc m.in.: *Polska walka o wolność przeciwko rosyjskiej przemocy wywołała u mnie wciąż rosnący entuzjazm. Zwycięstwa osiągnięte w krótkim okresie czasu przez Polaków w maju wprawiły mnie w zdumienie i w ekstazę: świat wydawał mi się cudem na nowo stworzonym. Natomiast wieść o bitwie pod Ostrołęką wywarła na mnie takie wrażenie, jakby w tej chwili znów nastąpił koniec świata (...) oblężenie i zdobycie Warszawy przeżyłem jako osobiste nieszczęście.*

Muzycznym odzwierciedleniem tych, zwłaszcza pesymistycznych nastrojów Wagnera, stał się z pewnością polonez o charakterze elegijnym stanowiący drugą część *I Symfonii C-dur* skomponowanej w tym czasie. Także *Polonez C-dur* na cztery ręce powstał nie bez wpływu sympatii żywionych wówczas do Polaków.

Jako jeden z witających polskie oddziały na ulicach Lipska Wagner zwierza się: *Nie do opisania było moje wzruszenie, gdy pierwsze kolumny emigrujących do Francji resztek polskiej armii przeszły przez Lipsk, i niezapomniane było wrażenie widoku pierwszego oddziału tych nieszczęśliwych, których zakwaterowano pod "Zieloną tarczą".* Wspomina także o *entuzjastycznym oczarowaniu grupą heroicznych postaci, która składała się z najznakomitszych przywódców polskiego powstania.* Wśród nich zaprzyjaźnił się szczególnie z hrabią Wincentym Tyszkiewiczem, który zaprosił go na uroczysty wieczór z okazji święta Trzeciego Maja. Wrażenia Wagnera odniesione na tej uroczystości dały impuls do przełożenia ich na muzykę:



KARTA TYTUŁOWA UWERTURY "POLONIA"

Był to niezapomniany pełen wrażeń dzień - wspomina - *Wieczerza mężczyzn przerodziła się w biesiadę: zamówiona z miasta orkiestra dęta grała bez przerwy polskie pieśni ludowe, w których pod przewodnictwem Litwina Zana radośnie i ze smutkiem zarazem brało udział całe towarzystwo. Zwłaszcza piękna pieśń o "Trzecim Maju" wywołała wstrząsający entuzjazm. Płacz i radosne okrzyki spotęgowały się do niebywałego tumultu, aż wreszcie poszczególne grupy spoczęły na trawie w ogrodzie, rozpraszając się w pary, w których w upajających rozmowach miłosnych nieprzerwanie słowo "ojczyzna" było hasłem... Sen owej nocy przekształcił się później w kompozycję orkiestrową w formie uwertury, pod tytułem "Polonia".*

* * *

Rzadko kiedy kompozytor ujawnia tak przekonująco okoliczności i impulsy powodujące powstanie swego dzieła. W rzeczywistości "Polonia" jako jedna z młodzieńczych uwertur Wagnera powstała cztery lata później w Berlinie, jako *gatunek o zamierzonym oddziaływaniu na masy*, świadcząc zarówno o niegasnących emocjach i uczuciach żywionych do patriotycznego zrywu Polaków jak i o rewolucyjnej postawie młodego Wagnera.

Utwór ten był niewątpliwie pierwszym artystycznym przetworzeniem tych aktualnych wówczas polskich pieśni patriotycznych, które dla Polaków miały szczególne znaczenie wyrazowe. W "Polonii" występują bowiem motywy powszechnie śpiewanego - a bardzo popularnego także i wśród Niemców - "Mazurka Trzeciego Maja" ("Witaj majowa jutrzenko"), "Mazurka Dąbrowskiego" znanego wówczas jako "Pieśń Legionów" oraz "Pieśni Litewskiej" ("Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię"). W języku muzycznym silnie uzależniona od Beethovena uwertura ta nie jest pozbawiona typowych dla kompozytora efektów dynamicznych i wyrazowych.

"Polonia" długo przeleżała się w tece kompozytorskiej, mimo usiłowań Wagnera doprowadzenia do jej prawykonania. Wreszcie po 45 latach wykonał ją w wersji na cztery ręce wraz z Josifem Rubinsteinem w Palermo dla uczczenia rocznicy urodzin swojej żony Cosimy. Już po śmierci kompozytora "Polonia" wykonana została publicznie w roku 1905 w Londynie. Odtąd - jak inne uwertury młodzieńcze Wagnera - utwór ten wykonywany jest rzadko. Dla nas jednak ma on niesłabnącą wartość historyczną jako świadectwo szczerego przejęcia się kompozytora - Niemca ówczesnym losem Polski i Polaków.

Przyszłość wykazała, że zainteresowania twórcze Wagnera - dojrzałego artysty skoncentrowały się na operze jako dramacie muzycznym. Jednak zainteresowanie podaniami i mitami germańskimi nie przesłoniły mu "sprawy polskiej". W jednym z listów dał wyraz swego stosunku do Powstania Styczniowego, pisząc o przejmujących go grozą wiadomościach o "powstaniu polskim". Z pamiętników Cosimy Wagner dowiadujemy się też o jego wręcz entuzjastycznym stosunku do muzyki Chopina w duchu której często improwizował.

Ale warto też zadać pytanie: jaki był stosunek Polaków do Wagnera. Nie ulega wątpliwości, że od pierwszych prezentacji jego dzieł scenicznych widziano w nim u nas jednego z największych kompozytorów swej epoki. Naszym kompozytorom nie przeszkadzała mitologia germańska, stanowiąca główne treści jego dramatów. Zwracano jednak uwagę na zdobycze muzyczne, studiowano je. Stosunek do nich był probierzem postępowości lub konserwatyzmu.

I tak na przykład Moniuszko zapoznał się z rozprawą Wagnera "Oper und Drama" już w dwa lata po jej ukazaniu się, słuchał fragmentów jego muzyki wykonywanej w Dolinie Szwajcarskiej przez orkiestrę Beniamina Bilsego, swojemu uczniowi Cezarowi Cui polecał zapoznanie się z partyturami Wagnera, których wyciągi fortepianowe sam studiował. Muzykolodzy zaś od dawna dopatrywali się w "Parii" wpływów idei wagnerowskich. Karłowicz, aczkolwiek w swych dziełach ulegał bardziej wpływom Ryszarda Straussa niż Wagnera, określał w jednej ze swych korespondencji prasowych "Tristana i Izoldę" jako *najgłębsze i najpiękniejsze bodaj z dzieł genialnego twórcy, a przy tym jeden z najdumniejszych wzlotów ducha ludzkiego.* Szymanowski, który po młodzieńczych zależnościach od neoromantyzmu niemieckiego znalazł swój własny język, przyznawał się do wzruszenia "Tristanem i Izoldą" a Wagnera nie wahał się nazywać *najgenialniejszym z genialnych.* Główne cechy wagnerowskiego dramatu muzycznego ujawniają się w "Bolesławie Śmiałym" Ludomira Różyckiego. Wagnerowska technika "motywów przewodnich" wraz z innymi reminiscencjami idei dramatu muzycznego jest obecna w operach takich kompozytorów, jak Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, Felicjan Szopski, Feliks Nowowiejski, najdłużej zaś przetrwała w twórczości Piotra Rytla.

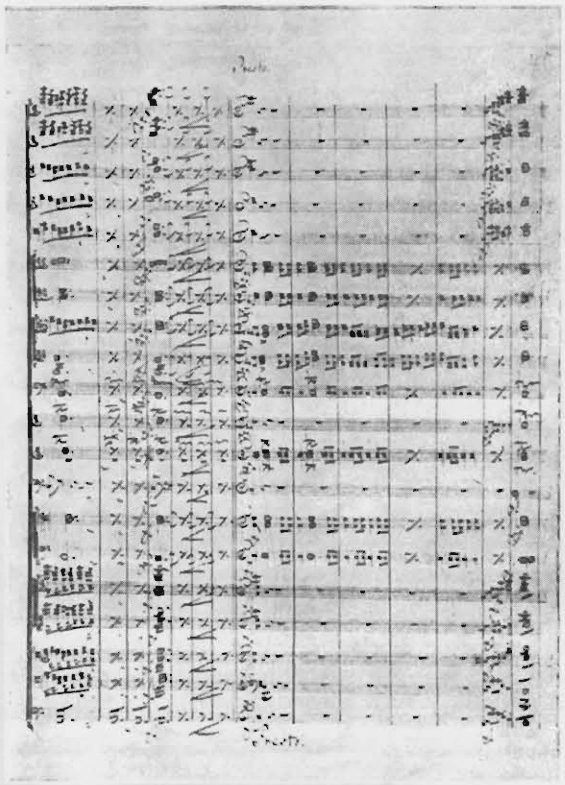
Gorącymi zwolennikami i propagatorami idei wagnerowskich byli nasi czołowi muzykolodzy Adolf Chybiński i Zdzisław Jachimecki, ten ostatni jako autor entuzjastycznej i wydanej w znakomitej oprawie ilustracyjnej w roku 1922 monografii o Wagnerze.

Oczywiście wzrastające zainteresowanie Wagnerem odbiło się na wystawianiu jego dzieł na polskich scenach, głównie we Lwowie i w Warszawie, po czym pierwszeństwo przypadło Operze Lwowskiej (1867 - "Tannhäuser" w jęz. niemieckim, 1883 - w języku polskim, 1877 - "Holender tułacz", 1909-1910 - "Pierścień Nibelunga"). Po raz pierwszy dramat "Tristan i Izolda" pojawił się na scenie warszawskiej w roku 1922. Do roku 1939 w odstępach kilkuletnich publiczność polska mogła zapoznać się z wszystkimi głównymi operami Wagnera.

* * *

Warto przypomnieć, że w historii wykonawstwa czołowych partii dzieł Wagnera mieli swój niezaprzeczalnie wysoki udział w skali międzynarodowej soliści polscy. Jan Reszke w partii Tristana był w opinii Cosimy Wagner najdoskonalszym odzwierciedleniem koncepcji kompozytora. Aleksander Sas-Bandrowski był propagatorem i pierwszym wykonawcą partii Lohengrina, Tannhäusera, Logego w lwowskich inscenizacjach. Nagła śmierć Józefa Mana podczas wykonywania "Aidy" na scenie berlińskiej uniemożliwiła mu, jako niezapomnianemu Lohengrinowi, objęcie następstwa po Enricu Caruso w nowojorskiej "Metropolitan". Na Tristanie czy Zygmuncie Stanisława Gruszczyńskiego wzorowało się wielu śpiewaków na wszystkich scenach Europy. Spośród innych polskich śpiewaków wagnerowskich wspomnijmy artystów tej miary, co Ignacy Dygas, Bronisław Romaniszyn, Wacław Domieniecki, czy związani u schyłku swego życia z Operą Śląską: Adam Didur i Stefan Belina Skupiewski.

Nie mniejszymi walorami interpretacji żeńskich partii wagnerowskich wyróżniały się Helena Zboińska-Ruszkowska, Maria Mokrzycka, Ada Lenczewska, Wanda Wermińska czy Janina Korolewicz-Waydowa, która jako wykonawczyni aż sześciu partii operowych Wagnera wzbijała się w partii Brunhildy na wyżyny mistrzostwa.



STRONA RĘKOPISU UWERTURY "POLONIA".

Zrządzeniem historii wizerunek Wagnera jako twórcy-wizjonera nowego spojrzenia na teatr operowy został nierozumnie i wręcz brutalnie zamazany przez propagandę hitlerowską, która zaanektowała go w służbę swoich nacjonalistycznych teorii rasowych. Stąd niestety zaraz po II wojnie światowej jego twórczość stała się w niektórych krajach Europy "non grata", znikając z repertuaru scen operowych i estrad koncertowych. W Polsce trzeba było dopiero takich śmiałków jak Grzegorz Fitelberg, który już w latach czterdziestych odważył się do programów swoich koncertów włączać uwertury do "Tannhäusera" czy "Lohengrina". Trzeba było setnej rocznicy urodzin mistrza z Bayreuth, żeby w Operze Śląskiej wystawić "Holendra tułacza" a w Bibliotece katowickiej PWSM urządzić z inicjatywy Karola Musioła, zapalonego entuzjasty Wagnera, wystawę "Ryszard Wagner a Polska" oraz zorganizować sesję naukową "Ryszard Wagner a polska kultura muzyczna", które przywróciły nam właściwy obraz tego wielkiego Artysty, dokumentując jego młodzieńcze zafascynowanie polskimi dążeniami wyzwoleńczymi oraz niekwestionowane znaczenie jego dzieł i ideologii artystycznej dla polskich kompozytorów, muzykologów i wykonawców.

ELŻBIETA SZWED

RYSZARD WAGNER NA SCENIE BYTOMSKIEJ

Warunkiem koniecznym zaistnienia dzieła sztuki jest jego ekspozycja, wystawienie na scenie; w tym właśnie zdarzeniu realizuje się istota dramatu.

R. Wagner do E. Hanslicka, styczeń 1847.
Zeszyty wagnerowskie "Festspiele" Bayreuth 1985 r.

Patrząc z perspektywy lat na bogatą, acz niezwykle skomplikowaną historię Śląska, należy zauważyć iż procesy kulturotwórcze zmierzające w kierunku budowania tradycji, w ogólnym tego pojęcia znaczeniu odbywały się tu przede wszystkim na gruncie ruchu amatorskiego. Uwarunkowania geopolityczne bowiem, które oddziaływały na przejawy życia gospodarczego, społecznego i kulturalnego nie pozostały bez wpływu na charakter, strukturę organizacyjną i formy uprawiania sztuki.

Niemniej jednak proces kreowania wartości kulturowych społeczności śląskiej determinowany był również przez inne elementy, w tym - poprzez zinstytucjonalizowaną działalność placówek, teatrów czy scen operowych powstałych z początkiem XX stulecia i nieco później, po rozstrzygnięciach plebiscytowych i aktach III powstania śląskiego. Obydwa te nurty tak w swym charakterze a także ideowości odrębne stanowiły o obrazie życia duchowego Śląska.

W drugiej połowie XIX w. w Bytomiu jak i w wielu innych miastach Prus występowały wędrowne trupy teatralne, których produkcje uatrakcyjniane były pokazami wszelkiego rodzaju sztukmistrzów. O repertuarze, poziomie artystycznym owych ludycznych w swym charakterze prezentacji nie wiadomo zbyt wiele - z przekazów wynika, że największym uznaniem bytomian cieszyła się "Wandernbühne", wędrowna scena Christiana Deneme'ya.

W tej atmosferze w roku 1898 bankier Hans Landsberger powołał do życia Towarzystwo Budowy Domu Koncertowego, którego statutowym celem była organizacja placówki teatralnej na terenie Bytomia. W niespełna trzy lata powstał neoklasycystyczny gmach w którym mieściły się sale przeznaczone do przedstawień dramatu, jak i do spektakli muzycznych. Widownia liczyła 631 miejsc, orkiestron mieścił się poniżej części, szerokiej na 9 metrów sceny. Zaplecze techniczne wyposażone było w niezbędną maszynerię sceniczną. Był to wówczas jeden z nowocześniejszych gmachów teatralnych w Europie w ośrodkach tej wielkości.

SCENA ZBIOROWA Z "HOLENDRA TUŁACZA"- REALIZACJA -1964 R.

I wreszcie oczekiwany dzień otwarcia nowego gmachu. 1 października 1901 r. odbyła się uroczystość inaugurująca działalność teatru, w trakcie której wykonano beethovenowską uwerturę koncertową "Poświęcenie domu" oraz tragedię F. Schillera "Dziewica Orleańska".

W programie nowej placówki przewidziano działalność scen dramatycznej i muzycznej, z preferencją tej drugiej dla repertuaru operetkowego (lecz tylko w początkowym okresie, dopóki nie zabezpieczono kadry solistów opery). Na stanowisko dyrektora i głównego reżysera powołano Hansa Knappa, byłego szefa sceny w Magdeburgu i Bielefeld, doskonałego organizatora i animatora kultury. W trakcie 20 letniej pracy Knappa, dzięki umiejętnie prowadzonej polityce repertuarowej, dbałość o poziom artystyczny prezentacji scenicznych oraz pozyskiwaniu artystów o światowej często sławie teatr bytomski zyskał renomę jednego z najlepszych w Niemczech.

* * *

Teatr miał pełną autonomię finansową, otrzymywał również wsparcie śląskiej przemysłowej spółki akcyjnej, niewielkie fundusze na jego działalność zabezpieczały także władze miasta. W miarę konstytuowania się zespołu solistów w repertuarze sceny muzycznej zaczęły pojawiać się dzieła klasyki operowej, m.in.: "Rycerskość wieśniacza" P. Mascagniego, "Pajace" R. Leoncavalla, "Traviata" G.Verdiego, czy "Czarodziejski flet" W.A.Mozarta.

Dzieła sceniczne R.Wagnera, jak podaje Erich Peter (od 1929 r. aż do 1944 r. był dyrektorem artystycznym i pierwszym dyrygentem sceny muzycznej; prowadził również koncerty symfoniczne i oratoryjne) autor publikacji traktującej o historii i działalności teatru bytomskiego od chwili

SCENA ZESPOŁOWA Z "HOLENDRA TUŁACZA"- SEZON 1940/41

jego powstania aż po lata okupacji, wystawiano tu od 1905 r. Przez cztery kolejne sezony do 1909 r. prezentowano spektakle "Tannhäusera" i "Lohengrina", "Śpiewaków norymberskich". Trudno określić jaki był poziom artystyczny przedstawień, dostępne źródła, a w tym przede wszystkim codzienna prasa ograniczała się do krótkich informacji o planach repertuarowych teatru. Sezon trwał wówczas siedem miesięcy; w pierwszych latach działalności spektakle operowe w proporcji do ilości prezentowanych sztuk odbywały się stosunkowo rzadziej - zazwyczaj była to "opera miesiąca". Przyczyną były problemy kadrowe - przez dłuższy czas Knapp formował zespół chóralny, orkiestra liczyła jedynie 30 muzyków.

Można przypuszczać, że realizacje te nie spotkały się w pierwszych latach z dobrą oceną i uznaniem krytyki. Poziom artystyczny dzieł scenicznych warunkowany jest wieloma czynnikami - wagnerowskie opery, czy dramaty muzyczne wymagają zabezpieczenia odpowiedniego aparatu wykonawczego o bardzo wysokich kwalifikacjach, nie wspominając już o pozostałych elementach spektaklu, takich jak reżyseria czy możliwości techniczne. W sytuacji "formowania" zespołu solistów opery oraz zespołów orkiestrowego i chóralnego o składzie zbyt kameralnym jak na wymogi takich dzieł, były to przedsięwzięcia raczej ryzykowne. Za konkluzją taką przemawia również fakt "zdjęcia z afisza" opery bytomskiej na prawie piętnaście lat wagnerowskich dzieł.

W maju 1924 r. doszło do fuzji trzech placówek teatralnych w Bytomiu, Zabrzu i Gliwicach. Połączenie teatrów w jedną instytucję o nazwie Dreistadte-Theater (rok później przemianowano ją na Vereinigte Stadt Bühnen Beuthen, Gleiwitz, Hindenburg GmbH) determinowane

STANISŁAWA MARCINIAK - SENTA, ZBIGNIEW PLATT - ERYK, W GŁĘBI STANISŁAW BURSZTYNOWICZ - HOLENDER TUŁACZ, OPERA ŚLĄSKA, 1964 R.

było względami pozaartystycznymi. Skutki I wojny światowej, w tym recesja gospodarcza nie pozostały bez wpływu na stan teatralnej kasy. Podejmowane w latach wcześniejszych próby wspólnej działalności bytomskiego Landestheater i teatru zabrzańskiego nie przyniosły jednak oczekiwanej poprawy. Kryzys pogłębiał się, a jego konsekwencją była drastyczna redukcja zespołu działu muzycznego w Bytomiu na przestrzeni sezonów 1921/23. W nowej strukturze organizacyjnej siedzibą sceny operowej stał się teatr bytomski. Wśród repertuarowych propozycji sezonu 1924/25 obok "Madam Butterfly" G. Pucciniego, "Fidelia" L. van Beethovena, "Carmen" G. Bizeta znalazł się również wagnerowski "Holender tułacz". Rok później odbyła się premiera "Zygfryda", trzeciej części cyklu "Pierścienia Nibelunga". W recenzji spektaklu zamieszczonej w "Oberschlesische Kurier" autor (sygnowany jedynie symbolami M.K - nr 46/1926r.) poddał krytyce fakt umieszczenia dzieła w repertuarze, wskazywał z jednej strony na długie i dobre tradycje opery niemieckiej w realizacji "Zygfryda", z drugiej zaś odwoływał się do realnych możliwości którymi teatr dysponuje - a te były niewystarczające. Za niedopuszczalne wręcz naganne uznał selektywne traktowanie teatrologii, jako konstrukcji muzycznie zwartej, której poszczególne ogniwa winny być wystawiane w cyklu i w krótkim następstwie czasu.

Mniej krytycznie ów wymagający M.K odniósł się do poziomu artystycznego spektaklu, którego obsadę stanowili m.in. Willi Hechler w partii Zygfryda, Elisabeth Wanka jako Erda, Reina Backhaus w roli

Brunhildy, Emil Ehlers jako Mime. Dobrą oceną otrzymał zespół orkiestrowy prowadzony przez pierwszego dyrygenta opery Jamesa Vandsburgera. W latach następnych nie wznawiano często "Zygfryda", natomiast w repertuarze sezonów 1931/32 oraz 1941/43 znalazły się pierwsza i czwarta część tetralogii - "Złoto Renu" i "Walkiria".

* * *

W ramach obchodów 50. rocznicy śmierci R. Wagnera opera bytomska wystawiła "Lohengrina" - spektakl odbył się 29. października 1932 r. W przytaczanym wcześniej "Oberschlesische Kurier" ukazała się recenzja (nr 252/1932 r), w której autor Ewald Cwienk wyrażał słowa uznania pod adresem zespołu pisząc: *(...) Als ganzes zeigte die Aufführungen ein Niveau, über das man sich nur freuen kann. Der Beifall war immer lauter und verdient. (Całość przedstawienia stała na poziomie, z czego należy się cieszyć. Aplauz publiczności był długi i w pełni zasłużony).*

W obsadzie spektaklu wystąpili najlepsi soliści opery - w tytułowej partii Hans Hess, w postać Elzy wcieliła się Reina Backhaus, Telramunda odtwarzał Eduard Hellmuth, Króla Henryka Theodor Henborns. Niemały udział, jak podkreślał Ewald Cwienk w sukcesie scenicznym "Lohengrina" miał prowadzący go Erich Peter: *(...) Das Orchester musizierte nach bald beseitigtem, anfänglichen Intonationsdifferenzen zwischen Streichern und Bläsern unter Peters Leitung prächtig.(Orkiestra pod dyrekcją E. Petera grała wspaniale, wyrównana w barwach smyczków i instrumentów dętych blaszanych).*

Uznanie prasy zyskało również wystawienie 19 października 1933r. "Tannhäusera", który obok "Śpiewaków norymberskich" i "Holendra tułacza" należał do najczęściej prezentowanych przez operę bytomską dzieł R. Wagnera. W nocie redakcyjnej "Oberschlesische Kurier" (nr 242/1933) odnotowano m.in. *(...) Das Publikum dankte mit überaus herzlichen Beifall. (Publiczność gromkimi oklaskami dziękowała za przedstawienie).* W partii tytułowej wystąpił pierwszy tenor sceny Bruno Nicollini, który jak stwierdzano krytycznie: *(...) Er zeigt die Neigung zu übermässigen Tremolieren, das nur in dramatischen Partien nicht so störend bemerkbar wird. (Ma skłonności do częstej wibracji głosu, która uwydatnia się szczególnie w lirycznych partiach),* w postać Wolframa wcielił się Alfred Otto, zaś Venus odtwarzała Käthe Bürkner - spektakl prowadził Erich Peter.

Teatr bytomski działał nieprzerwanie do 1944 r. - na scenie opery w ostatnich sezonach wystawiano obok "Cyganerii" G. Pucciniego, "Kawalera srebrnej róży" R. Straussa, "Carmen" G. Bizeta, wagnerowską "Walkirię" i "Złoto Renu". Gdyby z perspektywy czasu podjąć próbę oceny wartości artystycznych, jakie wniosła opera bytomska w tradycję realizacji dzieł scenicznych R. Wagnera należy stwierdzić, że były niewątpliwie znaczące. W jej repertuarze znalazły się niemal wszystkie

ERICH PETER
DYREKTOR
MUZYCZNY,
PIERWSZY
DYRYGENT
W LATACH
1929/1944

opery i dramaty muzyczne, za wyjątkiem "Zmierzchu bogów" i wczesnych utworów scenicznych kompozytora. Duży to więc dorobek artystyczny, implikowany wieloma czynnikami, w tym najczęściej pozaartystycznymi. Penetracja skromnej i nie zawsze kompletnej bazy źródłowej wskazała, że realizacje sceniczne wagnerowskich dzieł należały wprawdzie do trudnych wyzwań, zważywszy na uwarunkowania techniczne teatru, czy też w pewnych okresach działalności na niedomogi aparatu wykonawczego, lecz pomimo tego były to w większości przedsięwzięcia udane. W recenzjach prasowych wskazywano często bogatą scenografię, grę świateł i barw, doskonałą reżyserię spektakli i zabezpieczające sceniczne wymogi obsady solistów - wagnerowska idea syntezy sztuk znalazła więc w pełni swoje potwierdzenie.

* * *

Od 1945 r. zaczyna się nowy rozdział w historii teatru bytomskiego - w listopadzie pierwsze wystawienie moniuszkowskiej "Halki", później "Rycerskości wieśniaczej" P. Mascagniego, "Pajaców" R. Leoncavalla, w sezonach następnych zaś kolejnych dzieł. Trzeciego grudnia 1964 r. odbyła się premiera "Holendra tułacza". Należałoby postawić pytanie - czy realizacja spełniła wymogi jakie stawia w tym dziele kompozytor? W powojennym dwudziestoleciu w polskich teatrach operowych nie istniały praktycznie żadne tradycje w wystawieniach wagnerowskich dzieł, nie mówiąc o nałożeniu tych wszystkich problemów, z którymi w takich razach borykał się zespół opery niemieckiej w Bytomiu.

W jednej li tylko recenzji spektaklu zamieszczonej w katowickich "Poglądach" (nr 1/1965) jej autor Leon Markiewicz stwierdzał m.in. *(...) wystawienie "Holendra tułacza" wydaje mi się być świadectwem wielkiego ryzyka ze strony obecnego kierownika artystycznego Napoleona*

IRMGARD ARMGARD
WYSTĘPOWAŁA W OBSADZIE
"LOHENGRINA" W SEZONIE 1932/33

WALBURGA WEGNER
ERDA W "ZYGFRYDZIE"
SEZONY 1942/44

Siessa. Wiadomo jednak, że ryzyko, w wypadku osiągnięcia pewnych rezultatów jest opłacalne. (...) Trzeba było pokonać wiele trudności: poradzić sobie chociażby z niekorzystnymi warunkami scenicznymi, znaleźć odpowiedniego reżysera i - co w operze jest rzeczą podstawową - dobrać odpowiednich śpiewaków z właściwą skalą głosu i dynamiką.

Ostatni z punktów przedstawionej skali problemów został zdaniem autora zrealizowany dobrze - obsada solistów, w której wystąpili: Stanisława Marciniak w partii Senty, Zofia Wojciechowska jako Mary, Eugeniusz Kuszyk w roli Dalanda, Zbigniew Platt jako Eryk sprostała trudnościom niełatwych przecież partii choć mało przekonująca scenicznie była kreacja Kazimierza Wolana, tytułowej postaci, która w reżyserskiej koncepcji Leo Nedomansky'ego miała reprezentować jeden z elementów "świata nierealnego", ową niemal nierzeczywistą, pełną majestatu postać z zaświatów.

Natomiast korzystnie wypadł zespół chóralny: *Chór męski był po marynarsku rubaszny, pisał autor, żeński zwłaszcza przy kołowrotkach, odpowiednio wdzięczny, naturalny.* Spektakl prowadzony przez Karola Stryję należał generalnie do udanych i pomimo tradycyjnie przywoływanych wcześniej problemów natury technicznej i też częściowo artystycznej był sukcesem całego zespołu opery bytomskiej. W resume recenzji L. Markiewicz stwierdzał: *Pamiętajmy, że bądź co bądź mamy tu do czynienia z dziełem Wagnera. Mimo ukrytych w sobie olbrzymich trudności scenicznych i wokalnych, robi wielkie wrażenie swoją muzyką.*

KALENDARIUM SPEKTAKLI WAGNEROWSKICH NA SCENIE BYTOMSKIEJ

1905/09 - "Tannhäuser", "Lohengrin", "Śpiewacy norymberscy"
1924/25 - "Holender tułacz"
1925/26 - "Parsifal", "Pierścień Nibelunga", "Zygfryd"
1927/28 - "Tannhäuser", "Śpiewacy norymberscy", "Tristan i Izolda"
1928/29 - "Parsifal"
1929/30 - "Parsifal"
1930/31 - "Śpiewacy norymberscy"
1931/32 - "Walkiria"
1932/33 - "Lohengrin"
1933/34 - "Tannhäuser", "Śpiewacy norymberscy"
1934/35 - "Holender tułacz"
1938/39 - "Holender tułacz"
1939/40 - "Tannhäuser"
1940/41 - "Holender tułacz", "Walkiria"
1941/42 - "Śpiewacy norymberscy", "Walkiria"
1942/43 - "Złoto Renu", "Zygfryd"
1964/65 - "Holender tułacz"
2001/02 - "Tannhäuser"

Obsady premierowe niektórych spektakli wagnerowskich

Sezon 1925/26 - "Zygfryd" - Willi Hechler, Erda - Reina Wanka, Mime - Emil Ehlers, Brunchilda - Reina Backhaus, kier. muz. James Vandsburger

Sezon 1932/33 - "Lohengrin" - Hans Hess, Elza - Reina Backhaus, Telramund - Eduard Hellmuth, Król Henryk - Teodor Henborns, kier. muz. Erich Peter

Sezon 1933/34 - "Tannhäuser" - Ernst Neubert, Hermann - Fritz Friedrich, Elżbieta - Katherina Bürkner, Wenus - Lotte Walten, kier. muz. Erich Peter

Sezon 1940/42 - "Walkiria", Wotan - Wilhelm Rode, Hunding - Hans Kramer, Sieglinda - Helena Zogbaum, kier. muz. Alfred Otto

Sezon 1964/65 - "Holender tułacz" - Kazimierz Wolan, Daland - Eugeniusz Kuszyk, Senta - Stanisława Marciniak, Eryk - Zbigniew Platt, Sternik - Gotfryd Potyka, Mary - Zofia Wojciechowska, kier. muz. Karol Stryja, reż. Leo Nedomansky, scen. Tadeusz Gryglewski

Autorzy zdjęć zamieszczonych w programie:
Juliusz Multarzyński, Tomasz Zakrzewski.

Reprodukcje zdjęć na podstawie:

"Der Festpielhügel Richard Wagners Werk in Bayreuth"
Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 1987.

Dietrich Mack:
Bayreuther Festspiele - Die Idee - Der Bau - Die Aufführungen,
Verlag der Festspielleitung Bayreuth, 1986

Erich Peter: "Geschichte des Oberschlesischen Lendestheaters und Landesorchesters in Beuthen OS", Dortmund 1972

"Kronika Opery", Wydawnictwo Kronika - Marian B. Michalik, Warszawa 1993

oraz materiały z archiwum Opery Śląskiej, których pochodzenia i autorstwa nie udało się ustalić.

ISBM 83-915163-1-8

SPONSORZY

Urząd Miejski
w Bytomiu

ING BANK ŚLĄSKI

Bytomskie Przedsiębiorstwo
Komunalne

Przedsiębiorstwo
Energetyki Cieplnej
w Bytomiu

ROTTHEGE WASSERMANN & PARTNER
RECHTSANWÄLTE · WIRTSCHAFTSPRÜFER · STEUERBERATER · GbR

Polonia Stanu Teksas, USA

Towarzystwo Miłośników Bytomia

PATRONATY MEDIALNE

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

BARBARA KĘDZIERSKA - PROJEKTY KOSTIUMÓW