TEATR WIELKI

W ŁODZI

RICHARD WAGNER

TANNHÄUSER

TEATR WIELKI
W ŁODZI

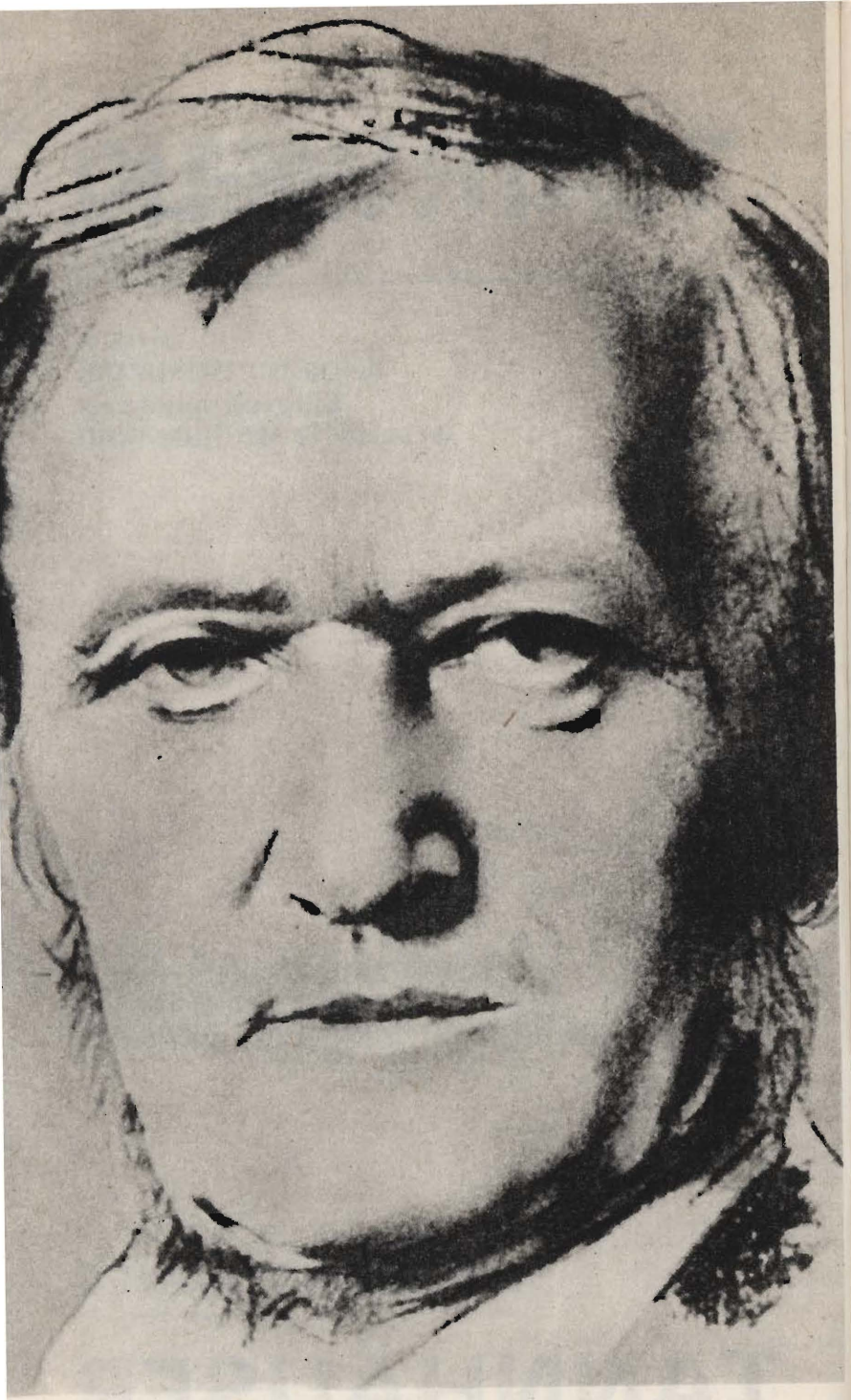
Dyrektor
ANDRZEJ HUNDZIAK
Kierownik artystyczny
WOJCIECH MICHNIEWSKI

PREMIERA PRZYGOTOWANA
Z OKAZJI JUBILEUSZU
25-LECIA SCENY OPEROWEJ W ŁODZI

RICHARD WAGNER

TANNHÄUSER

I TURNIEJ ŚPIEWAKÓW NA WARTBURGU



Richard Wagner (1813, Lipsk – 1883, Wenecja).
Rys. Lanbach

JÓZEF KAŃSKI

WOKÓŁ WAGNEROWSKIEGO „TANNHÄUSERA"

Za swego bezpośredniego prekursora w historii muzyki uważał Wagner zawsze Ludwiga van Beethovena. Istotnie, między potężnymi indywidualnościami dwóch tych twórców niemało dopatrywać się można cech wspólnych; nie leżą one jednak w podobieństwie stylu kompozytorskiego, lecz raczej w podejściu do muzycznych tradycji i form przekazywanych przez poprzednie pokolenia. Burzliwy geniusz Beethovena nie mieścił się w tradycyjnych kanonach sonaty i symfonii – rozsadzał je więc niejako od wewnątrz, nadając tym formom muzycznym nowe kształty i wypełniając je nową treścią. To samo powiedzieć można o działalności Wagnera na gruncie opery.

Młodzieńcze dzieła Wagnera – „Boginki" czy „Zakaz miłości" – nie zwiastowały jeszcze przewrotu; także i potężny rozmiarami „Rienzi" tkwi jeszcze mocno w nurcie romantycznej opery historycznej. Lecz już wystawiony w roku 1843 „Holender tułacz" zawiera elementy nie mieszczące się w ramach tradycyjnego stylu operowego, a dalszym krokiem na drodze do zupełnej reformy tego gatunku muzycznego stał się ukończony w dwa lata później „Tannhäuser".

Ach, Paryżu! Stolico cierpień i radości... błogosławione męki, któreś mi zadał, gdyż wydają wspaniałe owoce – pisał Wagner we wrześniu 1842 roku. Istotnie, przedsięwzięta w młodzieńczym zapale podróż „po złote runo" do Paryża, ówczesnej stolicy muzykalnego świata, przyniosła kompozytorowi same gorzkie rozczarowania i niepowodzenia. Nie udało mu się wywalczyć w tym kapryśnym mieście sławy i powodzenia. Nie udało się nawet wpro-

wadzić „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 Wagner stworzyć „Holendra tułacza" i dzięki dostarczonej przez przyjaciół lekturze skrystalizować w samym umyśle zarys następnej opery – właśnie „Tannhäusera".

„Tannhäuser" – pisze Guy de Pourtalés – **jest pierwszym prawdziwym wizerunkiem własnym, jaki udało się Wagnerowi stworzyć; symbolem wewnętrznej walki pomiędzy zmysłowym szałem, a odrazą do pospolitych rozkoszy, poniżających człowieka. Dochodzi on do wniosku, na podobieństwo Schopenhauera, który w przyszłości stanie się jego przewodnikiem duchowym, że jedyną rzeczywistością jest cierpienie".**

Istotnie, „Tannhäuser" jest nie tylko narodową operą osnutą na tle dawnych niemieckich ludowych legend, ale zarazem także jest swoistym „wyznaniem wiary" samego kompozytora. Odtąd niejednokrotnie będzie Wagner w dziełach swoich rozstrzygał lub bodaj próbował rozstrzygać własne niepokoje, duchowe rozterki i problemy etyczno-moralne. Idea wybawienia bohatera przez miłość kobiety, zarysowana po raz pierwszy w „Holendrze tułaczu", w „Tannhäuserze" występuje już z całą wyrazistością. Główną postacią tej opery, której treść zaczerpnięta została częściowo z podań ludowych, częściowo zaś z literackich opowiadań Tiecka i Hoffmanna, jest rycerz-trubadur Heinrich Tannhäuser, który tajemniczym sposobem dostał się do podziemnego królestwa bogini Wenus i tam pędził życie wśród nieustannych uciech i rozkoszy. Przesyciwszy się nimi powrócił na ziemię do ludzi – gdy jednak na turnieju śpiewaczym na Wartburgu podjął pieśń sławiącą zmysłową, cielesną miłość i jej władczynię Wenus, oburzone rycerstwo powstało przeciwko niemu. Skazany wyrokiem landgrafa na banicję wyruszył Tannhäuser w pokutną pielgrzymkę do Rzymu, jednak nawet u tronu następcy Świętego Piotra nie uzyskał odpuszczenia swych przewinień. Wybawienie przynosi mu dopiero miłość i poświęcenie Elżbiety, siostrzenicy landgrafa Turyngii, która umiera z tęsknoty za swym rycerzem.

Richard Wagner z żoną, Cosimą Liszt

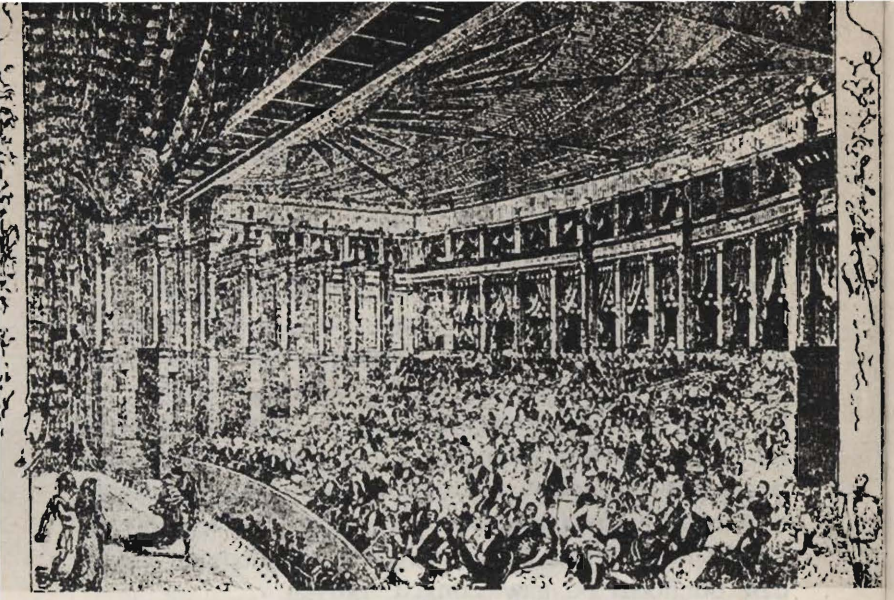
Główną ideą opery jest konflikt dwóch światów – świata surowych obyczajów, cnoty i pobożności średniowiecznego rycerstwa oraz świata zmysłowych uciech, symbolizowanego przez grotę bogini Wenus. Kontrasty tych dwóch światów zarysowują się już w uwerturze, którą rozpoczyna poważny, majestatyczny temat chóru zdążających do Rzymu pielgrzymów (ten sam temat powraca w zakończeniu zaokrąglając całość formalną na wzór dawnej francuskiej uwertury). W środkowej części panuje odmienny zupełnie nastrój – pojawiają się migotliwe motywy królestwa Wenus i tiumfalna melodia pieśni Tannhäusera na cześć bogini.

Warto może wspomnieć, że właśnie poprzez muzykę „Tannhäusera" po raz pierwszy miała możność polska muzykalna publiczność zetknąć się z twórczością nieznanego dotąd na naszym gruncie Richarda Wagnera. Stało się to mianowicie w sześćdziesiątych latach ubiegłego stulecia, kiedy to w Warszawie nie istniała jeszcze żadna stała instytucja koncertowa, ale latem w popularnej Dolinie Szwajcarskiej regularnie występowała orkiestra pod dyrekcją świetnego kapelmistrza Beniamina Bilsego. Otóż na jednym z koncertów tej orkiestry, będących wielką atrakcją dla melomanów poprowadził Bilse nie mniej nie więcej, tylko uwerturę do „Tannhäusera". Publiczność była zaszokowana śmiałym nowatorstwem dzieła nieznanego twórcy, a obecny na koncercie Stanisław Moniuszko tak miał wyrazić się do krytyka, Aleksandra Polińskiego:

„To wspaniała muzyka i orkiestracja imponująca. Ale gdyby u nas ktoś napisał coś podobnego, to by go wyśmiano za te nowe i świeże pomysły harmoniczne i za potęgę brzmienia, która nawet w ogrodzie oszałamia słuchacza. Ale to jest muzyka, ten Wagner – niech go kule biją!".

Warto może zwrócić uwagę na fakt, że tworząc dzieła o charakterze mitologiczno-fantastyczno-legendarnym, w swych założeniach inscenizacyjnych stał Wagner na gruncie skrajnego realizmu, zaś jego idei w tej dziedzinie strzegli pilnie przez długi czas jego spadkobiercy (tak np. kiedy w Operze Wiedeńskiej wystawiając „Holendra tułacza" zamierzano wyobrazić cumującą okręt linę przez wąski snop światła, wdowa po kompozytorze, Cosima Wagner zaprotestowała ponoć ostrym listem, stwierdzając kategorycznie, iż mistrz życzył sobie, aby lina była prawdziwa...). Jednak pięćdziesiąte lata naszego stulecia przyniosły już szereg inscenizacji „odrealnionych", stanowiących ważkie wydarzenia w nowych dziejach teatru operowego, a będących n.b. dziełem wnuka kompozytora, Wielanda Wagnera. W ostatniej zaś dekadzie obserwujemy całą lawinę bardziej lub mniej udanych prób i eksperymentów z dziełami Wagnera; oglądaliśmy m.in. w Lipsku „Pierścień Nibelunga" z akcją rozgrywającą się na terenie... wielkiej fabryki, a w samej wagnerowskiej świątyni, w Bayreuth, pojawił się na scenie w ostatnim akcie „Tannhäusera" tłum robotników (zamiast pielgrzymów). Także i obecna, łódzka inscenizacja opery Wagnera w niejednym względzie odchodzi od uświęconych tradycji.

Józef Kański



Pierwsze przedstawienie w Bayreuth, 1876

Teatr w Bayreuth

CHRONOLOGIA DZIEŁ RICHARDA WAGNERA

„Boginki" – 1883, pierwsze wykonanie w Monachium, 1888.

„Zakaz miłości" – 1834–36, pierwsze wykonanie w Magdeburgu 1836.

„Rienzi" – 1838–40; pierwsze wykonanie w Dreźnie, 1842.

„Holender tułacz" – 1841; pierwsze wykonanie w Dreźnie, 1843.

„Tannhäuser" – pomysł 1841, tekst i muzyka 1845, pierwsze wykonanie w Dreźnie, 1845.

„Lohengrin" – pomysł 1841, muzyka 1846–47, pierwsze wykonanie Weimar, 1850.

„Pierścień Nibelunga" – pierwszy szkic tekstu 1846. Całość cyklu jako „trylogii ze wstępem" – 1852. **„Złoto Renu"** – 1853–54, **„Walkiria"** – 1854–56, dwa akty **„Zygfryda"** – 1856–57.

„Tristan i Izolda" – pomysł 1854, tekst 1857, muzyka 1857–59, pierwsze wykonanie w Monachium, 1865

„Śpiewacy Norymberscy" – pomysł 1845, libretto 1861–62, muzyka 1862–67, pierwsze wykonanie w Monachium, 1868.

„Pierścień Nibelunga" – dokończenie **„Zygfryda"** 1865–71, muzyka **„Zmierzchu Bogów"** 1869–74.

„Parsifal" – pierwszy szkic 1854, praca nad tekstem 1857 i 1865, libretto i muzyka 1877–82, pierwsze wykonanie Bayreuth, 1882.

Karol Stromenger, Teatr Wagnera

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

Richard Wagner

(cyt. za Guy de Pourtalés, Wagner, historia artysty, PIW 1962)

(...) pod koniec roku 1844 Wagner nakreślił ostatnią nutę swego „Tannhäusera". Było to 29 grudnia. Pozostała mu jeszcze instrumentacja, a przez ten czas zarząd teatru porozumiewał się z „Despléchin i S-ka" w Paryżu, zamawiając tam jak najstaranniej obmyślane dekoracje. Wreszcie 13 kwietnia 1845 roku autor mógł postawić datę i podpis pod wykończonym dziełem, którego każda strona była litografowana, w miarę jak powstawała. Przezorność autora. Ale i wydatek pięciuset talarów... Trzeba pomyśleć teraz o stronie praktycznej, to jest o przedstawieniach i reklamie. Próby rozpoczęto w jesieni i od razu wyłoniły się trudności. Jak na rolę Wenus pani Schroeder okazywała się stanowczo zbyt dojrzałą matroną, a niepodobna było nie wykorzystać jej głosu. „Na miłość boską, co ja mam na siebie włożyć jako Wenus? Zwykły pas to za mało, wystroję się chyba w jakiś kostium karnawałowy; będzie pan zadowolony". Tichaczek ani „w ząb" nie rozumiał sensu swojej roli, więc liczono tylko na jego potężny głos, który i tym razem miał wynagrodzić braki. Joanna była trochę za młoda na Elżbietę, ale urok jej świeżości miał okupić brak doświadczenia. Ze wszystkich najlepszy był Mitterwurzer, baryton odtwarzający rolę Wolframa, gdyż on jeden wchodził w intencje kompozytora, naginał się do jego wymagań dotyczących gry scenicznej i utwierdził go w przekonaniu, że należy poniechać raz na zawsze staroświeckich recitativów i zreformować operę nadając jej nowoczesne znaczenie dramatu.

Pierwsze przedstawienie odbyło się 19 października 1845, w trzy lata bez jednego dnia po premierze „Rienziego". Nowy zawód. Nie można było się łudzić: „Holender" został chłodniej przyjęty niż „Rienzi", a „Tannhäuser" chłodniej niż „Holender". Niepokojące descrescendo... Richard widział jasno wady swego dzieła, a nie odczuwał

jego wyjątkowej doniosłości (...) Cała opera zresztą okazała się nieporozumieniem. Gdyż o ile słuchacze oklaskiwali końcowy septet w pierwszym akcie, paradny orszak, Pieśń do gwiazdy czy chór pielgrzymów, to były właśnie ustępy brawurowe, w których Wagner nie zamykał bynajmniej sensu swojej opery. Publiczność nie była w stanie ocenić ani porywu poświęcenia Elżbiety i jej tragicznej ofiary, ani końcowego monologu o niespotykanych dotąd rozmiarach. Muzyk–filozof, i to filozof pesymista zbyt odbiegał od przyjętych pojęć i obyczajów, aby mógł obudzić sympatię. Wszak muzyka ma rozweselać, rozrywać, a nie zmuszać do myślenia. Tłum pragnął pieśni i tańca, a Wagner odpowiadał „akcją" dramatyczną". Ani jedna z jego intencji nie została zrozumiana, tak dalece, iż śpiewacy mimo nadmiaru komentarzy, jakimi autor zaopatrywał ich teksty, grali po swojemu, aby nie stracić reszty kontaktu z widownią. Trzeba by całej książeczki komentarzy, by wtajemniczyć widzów we wszystkie stany duszy, jakie im twórca chciał ukazać. Trzeba by ich przekonać, że muzyka śpiewu i orkiestry, deklamacja, akcja, dekoracje i kostiumy, wreszcie tragedia we wszystkich formach, w jakich się wyraża, stanowią zwartą całość, z której żaden fragment nie może się wyodrębniać. Nie jest to tylko sprawa estetyki, ale wielka i surowa nauka pokory nakazująca człowiekowi usuwanie się na drugi plan wobec dzieła.

Guy de Pourtalès, Wagner, historia artysty. Przekład: Jadwiga Kornilowiczowa i Maria Kornilowiczówna, PIW 1962

Tannhäuser. Scena turnieju śpiewaczego w Drezdeńskim Teatrze Nadwornym w 1845. Drzeworyt z Leipziger Illustrierte Zeitung

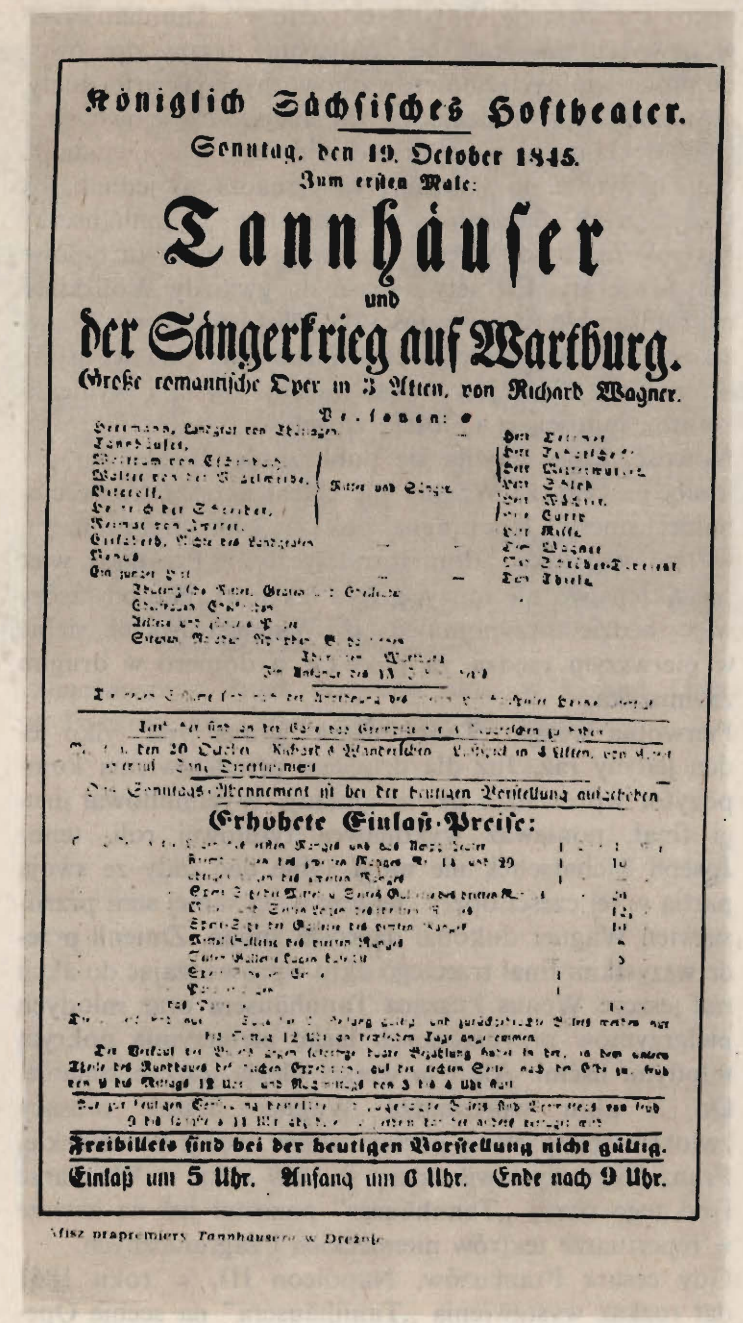
CARL HORST HILLER

KILKA UWAG O MUZYCE DO „TANNHÄUSERA"

Żadne inne dzieło Richarda Wagnera nie doczekało się tylu opracowań i redakcji, jak jego „Tannhäuser". Nigdy Wagner nie był całkowicie zadowolony z żadnej z nich i jeszcze niemal na łożu śmierci powiedział, że winien jest światu „Tannhäusera" takiego, jakiego sobie wymarzył. Świat jednak nie doczekał się tego, wobec czego teatry zmuszone są każdorazowo decydować się na jedną z istniejących wersji.

Pomysł napisania „Tannhäusera" zrodził się w roku 1841, gdy w drodze z Paryża do Drezna, gdzie był nadwornym kapelmistrzem, Wagner zobaczył zamek Wartburg, o którym wiedział, iż odgrywał w legendach, ale też i w historii niemieckiej ważną rolę. W rok później libretto było już gotowe. Pierwotny tytuł brzmiał: „Der Venusberg". Na życzenie teatru zmienił go Wagner później na „Tannhäuser i Turniej śpiewaków na Wartburgu". W swym libretcie Richard Wagner powiązał kilka tematów, mianowicie sagę o czarodziejskiej grocie bogini miłości z historycznym turniejem śpiewaczym na Wartburgu w 1205 roku i z sagami o Tannhäuserze i świętej Elżbiecie.

Partyturę Wagner skończył w kwietniu 1845 roku, a prapremiera „Tannhäusera" odbyła się w Operze Drezdeńskiej 19 października tegoż samego roku. Ta trzecia opera Wagnera napisana dla teatru operowego w Dreźnie – po sukcesie „Rienziego" (1842) i wystawionym z mniejszym powodzeniem „Holendrze tułaczu" (1843) – okazała się jednak dla ówczesnej publiczności zbyt nowatorską i niezrozumiałą, gdyż w przeciwieństwie np. do „Rienziego" napisanego na wzór wielkiej


Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1845.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Freibillets sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

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

Afisz prapremiery *Tannhäusera* w Dreźnie

Afisz prapremierowy *Tannhäusera*, Drezno 1845

opery francuskiej, Wagner odszedł w „Tannhäuserze" w pewnych pasażach od tradycyjnej formy operowej, od poszczególnych numerów muzycznych jak arie, duety, ansamble, wprowadzając w ich miejsce częściowo śpiewaną deklamację, najwyraźniej widoczną w opowiadaniu o pielgrzymce do Rzymu. Nie oznacza to jednak, by tradycyjnych elementów w partyturze „Tannhäusera" w ogóle nie było. Wręcz przeciwnie – mamy tu typowe arie (dwie arie Elżbiety i Pieśń do gwiazdy Wolframa) oraz ansamble (wejście gości do sali turniejowej). Wszystko to jednak zostało podporządkowane głównej myśli, dramatowi jakim jest walka między czystą i wyidealizowaną miłością a miłością zmysłową.

Nowość, którą zraziła się publiczność drezdeńska polegała na tym, że Wagner nie chciał napisać konwecjonalnej „opery", lecz pragnął pokazać widzom d r a m a t, w tym wypadku „dramat muzyczny". Przypisał więc pierwszeństwo nie muzyce, lecz tekstowi. Nie od rzeczy więc będzie przypomnieć, iż Wagner uważał siebie w pierwszym rzędzie za p o e t ę, a dopiero w drugim za muzyka.

Pierwotna wersja „Tannhäusera" grana była tylko jeden jedyny raz. Już dla drugiego przedstawienia kompozytor wprowadził pewne zmiany. Wyeliminował drugi finał, ponieważ wykonawca tytułowej roli, tenor Joseph Tichatschek nie mógł sobie dać rady ze swoją partią w tej części opery. Jeszcze w tej samej serii przedstawień Wagner dokonał dalszych zmian. Zmienił przede wszystkim finał trzeciego aktu wprowadzając do akcji raz jeszcze Wenus kuszącą Tannhäusera oraz młodych pielgrzymów przynoszących laskę pielgrzymią pokrytą młodymi liśćmi. Ale i ta wersja uległa jeszcze zmianie. Do 3 aktu wprowadził Wagner orszak niosący zwłoki Elżbiety. W tej postaci, w tzw. wersji drezdeńskiej Franz Liszt wystawił operę w 1849 roku w Weimarze i od tego czasu „Tannhäuser" pozostał już na zawsze w repertuarze teatrów niemieckich i zagranicznych.

Gdy cesarz Francuzów, Napoleon III, w roku 1861 dał rozkaz wystawienia „Tannhäusera" na scenie Opery Paryskiej, Wagner dokonał ostatniej rewizji swego dzieła – tym razem poważniejszej. Ponieważ w owym czasie każda opera wystawiana na głównej scenie stolicy Francji musiała koniecznie mieć balet, zażądano by Wagner dopisał muzykę baletową, na co kompozytor

Tannhäuser – finał drugiego aktu w Grand Opéra w Paryżu, 1861. Rys. Alphonse de Neuville

się nie zgodził. Natomiast rozszerzył pierwszą scenę, czyli scenę pobytu Tannhäusera u Wenus, którą od dawna uważał za nieudaną. Napisał tę scenę na nowo, posługując się jednak zupełnie innymi środkami kompozytorskimi, niż w pierwotnej wersji. W poprawionej wersji dominuje chromatyka, jaką Wagner stosował później konsekwentnie w „Tristanie". Ponadto kompozytor kunsztownie operując poszczególnymi motywami muzycznymi w orkiestrze uwypuklił zarówno słowa jak i śpiew. W niektórych jednak wypadkach tekst niemiecki w nowych pasażach nie jest zbyt udany, ponieważ muzykę pisał Wagner do libretta w języku francuskim. Skrócił również uwerturę do tego stopnia, że przechodzi ona bezpośrednio w scenę w grocie bogini. Zamiast baletu wprowadził Wagner pantomimę zwaną „bachanalią", mającą podkreślić zmysłowy charakter świata Wenus. Szeroko rozbudowana w ten sposób scena nie została jednak wykonana. Jeszcze przed premierą Wagner skrócił całość, aby nie zrazić publiczności francuskiej długością opery. W wersji paryskiej uległy też zmianie całe pasaże turnieju śpiewaczego, jak choćby usunięcie w całości wystąpienia Waltera von der Vogelweide i połączenie dwóch scen Tannhäusera w jedną całość. Wersja paryska jest dziełem mniej jednolitym niż pierwotny „Tannhäuser", niemniej jednak teatry operowe częściej decydują się na tę właśnie wersję, gdyż wydaje się ona być bardziej widowiskowa, bardziej teatralna, niż pierwowzór.

Carl H. Hiller

„Tydzień wagnerowski", rys. Graetza w „Der Floth", 1876.
1. Cesarz Wilhelm nadaje Wagnerowi order *Pour le mérite*. 2. Król bawarski Ludwik II zamienia koronę na beret Wagnera. 3. Deputacja głuchoniemych. 4. Ojciec Ren przerażony hałasem muzyki Wagnera. 5. „Nareszcie trochę prawdziwej muzyki". 6. Z powodu drożyzny: do garkuchni!

REALIZATORZY

WOJCIECH MICHNIEWSKI
Kierownictwo muzyczne
BOGDAN HUSSAKOWSKI
Inscenizacja i reżyseria
JACEK UKLEJA
Scenografia
ANDRZEJ SZCZUŻEWSKI
Choreografia
MIECZYSŁAW RYMARCZYK
Przygotowanie chóru Teatru Wielkiego
TOMASZ SZYMAŃSKI
Przygotowanie chóru Państwowej Filharmonii w Łodzi
HENRYK BLACHA
Przygotowanie chóru Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Łodzi

---

Współpraca muzyczna: Kazimierz Wiencek
Współpraca reżyserska: Ryszard Nowaliński
Asystent scenografa: Bożena Smolec
Asystent choreografa: Kazimierz Knol

ORKIESTA, CHÓR, BALET
TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI
CHÓR PAŃSTWOWEJ FILHARMONII W ŁODZI
CHÓR PAŃSTWOWEJ OGÓLNOKSZTAŁCĄCEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ I i II STOPNIA W ŁODZI
Dyryguje: WOJCIECH MICHNIEWSKI
KAZIMIERZ WIENCEK

Pianiści korepetytorzy:
Bożena Dobrowolska, Anna Tomasik, Elżbieta Zwierzchowska, Anatol Jagoda
Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka, Janusz Kunce
Dyrygent chóru: Henryk Karpiński
Akompaniator chóru: Marek Kempiński

OBSADA

Hermann	TOMASZ FITAS STANISŁAW MICHOŃSKI
Tannhäuser	HENRYK KŁOSIŃSKI ZYGMUNT ZAJĄC
Wolfram	RYSZARD BEDNAREK JERZY JADCZAK
Walter	ADAM DULIŃSKI JERZY WOLNIAK
Bitterolf	KAZIMIERZ KOWALSKI WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
Heinrich	JANUSZ MARCINIAK MICHAŁ SKIEPKO ANDRZEJ SZEWCZYK (PWSM)
Reinmar	RYSZARD CZOGAŁA ZDZISŁAW KRZYWICKI
Elżbieta	ELŻBIETA NIZIOŁOWA DANUTA SALSKA
Wenus	KINGA ROSIŃSKA EWA SZAFARSKA
Pasterz	EWELINA KWAŚNIEWSKA EWA RADZIKOWSKA

Pierwsza przerwa: 20 minut
Druga przerwa – 15 minut

KAROL STROMENGER

TEATR WAGNERA: TANNHÄUSER

Wyjeżdżając z Paryża Wagner poznaje zbiór staroniemieckich mitów rycerskich, czyta w nim imiona Tannhäusera, Lohengrina, Parsifala, Klingsora. W Dreźnie znajduje źródła historyczne i literackie o mitycznym Tannhäuserze, a podczas kuracji w Cieplicach powstają pierwsze szkice muzyczne „Tannhäusera". Charakterystyczny jest u Wagnera sposób pracy przy zaczynaniu dzieł scenicznych. Sam wielokrotnie twierdził, że jego pomysły muzyczne powstają już w chwili opracowania tekstu. Partyturę zaczyna nie od początku, tylko od „punktów krystalizacyjnych". W „Holendrze" tym punktem była ballada Senty, w „Tannhäuserze" pierwsze szkice opatrzone są przypisami: grota Wenus, pielgrzymi, drugi finał, wstęp do aktu trzeciego. (...)
„Tannhäuser" dał początek rozbieżności pojęć. Z jednej strony muzycy, i bynajmniej nie doktrynerzy, sądzili, że podstawy dotychczasowej muzyki są zagrożone, z drugiej zaś Wagner szedł dalej niezachwianie i zwyciężał, powoli ale pewnie. Olśniewał muzyczną t e c h n i k ą – szkoła musiała kapitulować i rozszerzać swe metody. Schumann mając przed sobą partyturę „Tannhäusera" pisze w liście do Mendelssohna, że muzyka ta nie jest niczym lepsza od muzyki „Rienziego", że Wagner nie ma szkolnej zręczności harmonicznej, że robi błędy pisowni muzycznej... Po usłyszeniu przedstawienia Schumann pisze do Mendelssohna: „... muszę niejedno odwołać, co napisałem Panu po przeczytaniu partytury, ze sceny wszystko to przedstawia się zupełnie inaczej. Wiele szczegółów wywarło na mnie wrażenie p r z e j m u j ą c e."

Niezwykle cenne jest to świadectwo muzyka szczerego i światłego: podczas czytania widzi on brak „czystej harmonii", niezręczność prowadzenia głosów, sztuczność i „niezdolność napisania czterech pięknych taktów", a w wykonaniu – „wszystko przedstawia się inaczej". Na czym polega, że obraz nutowy tej muzyki nie daje Schumannowi idei jej działania w wykonaniu scenicznym? Najwidoczniej poza szkołą wyrasta tu sztuka żywego działania, sztuka celowa, skierowana na wykonanie – teatr Wagnera powstaje z praktyki wykonawczej. Dziś znamy ten teatr ze sceny, jesteśmy spoufaleni ze stylem Wagnera, nie widzimy już rozbieżności między obrazem nutowym a działaniem muzyki w jej realizacji. Ludzie stykający się z „Tannhäuserem" po raz pierwszy w połowie XIX wieku byli jeszcze zdezorientowani. Sądząc „Tannhäusera", porównywali go z dawnymi operami. Na premierze znowu miały powodzenie operowe pozostałości stylu – Pieśń do gwiazdy, marsz – podczas gdy muzyka groty Wenus, dramatyczny recitativ Tannhäusera o jego pielgrzymce do Rzymu chybiły celu, nie rozumiano ich, nie znajdowano w nich melodii. Ale też, nie zapominajmy o tym, pierwsi wykonawcy–śpiewacy „Tannhäusera" nie umieli rozprawić się ze stylem śpiewaczym dla nich w znacznej części nowym i niezrozumiałym, zawiedli też oczekiwania autora. Chwilowo horyzonty ich nie sięgały poza „Rienziego", teatr Wagnera był krajem jeszcze nieodkrytym. (...) „Tannhäuser" jest prawdziwą operą, z nielicznymi próbnymi wypadami w stronę dramatu muzycznego. Nie bez wpływu pozostały przykłady oper Spontiniego. W „Tannhäuserze" silnie zaznaczona jest „pochodowość". Marsz gości na turniej śpiewaczy, trzykrotna procesja pielgrzymów, opowieść o podróży do Rzymu – pochody te nie są tylko widowiskiem, są zaklęciem przestrzeni w ramach sceny nieruchomej, fikcją ruchu, podróży. Nie zaniedbuje Wagner wrażeń wzrokowych, nie rezygnuje ze scen widowiskowych, dba o poetyczne widoki miejsc działania. Wagner chce „brać słuchacza" i rzeczywiście bierze go sztuką i jej szczerością. W porównaniu z „Holendrem" „Tannhäuser" daje słuchaczowi więcej piękna i odmiany, więcej żywego teatru, wprowadza na scenę postacie znacznie bardziej ludzkie i indywidualne. Dramatyczny recitativ pątnika Tannhäusera jest monologiem wielkie-

go stylu, orkiestrowy wstęp do trzeciego aktu jest pierwszą „podróżą symfoniczną". Po raz pierwszy uwertura operowa przedstawiła konflikt dwóch światów jako dwóch wymiarów: głębi harmonicznej i barwnej powierzchni. Pochód akordów, wymowne sekwencje harmoniczne to świat ducha – chór pielgrzymów. Migotliwie drgające światła orkiestrowego dźwięku, to świat zmysłów – podziemne królestwo rozkoszy. Jak mają się te światy do osobistych przeżyć Wagnera? W jakiej powstawały atmosferze, jaką stwarzały atmosferę w życiu Wagnera?

W różnych okresach życia podawał Wagner różne, nieraz ze sobą niezgodne komentarze o powstawaniu „Tannhäusera". Sam Wagner czuł się Tannhäuserem, przechodził sam *amore santo e profano*, sam – imaginacyjnie ale gorąco – uwielbiał równocześnie gipsowy posąg bogini i świętą z oleodruku. W okresie późniejszym, kiedy pochłaniała go kompozycja „Tristana", podawał o powstaniu „Tannhäusera" komentarz, według którego już Tannhäuser miałby być przepojony „tragizmem wyrzeczenia". Nie ulega wątpliwości, że Wagner pogłębiał filozoficznie postacie zrodzone niegdyś tylko ze scenicznego instynktu. Ale w szesnaście lat po premierze „Tannhäusera" miał jeszcze raz powrócić do niego, i nie tylko w komentarzach: przy sposobności wystawienia opery w Paryżu. Kiedy mu radzono, aby wplótł do swego dzieła balet, napisał scenę pantomimiczną, „bachanalię" łączącą się bezpośrednio z uwerturą. Wtedy powiało w grocie Wenus wiewem tristanowskim, upojeniem, tragizmem, przekleństwem miłości. W czasach drezdeńskich opera Wagnera nie znała jeszcze akcentów tak głębokich.

„Tannhäuser" drezdeński był operą romantyczną. Zastanawiał się jej autor nad zasadniczą „możliwością opery" w ogóle, posunął się znowu w stronę dramatu muzycznego, naturalizm jego był śmielszy, niż w „Holendrze", świeższy, a mniej surowy. Publiczność za to była zupełnie bezradna wobec „niemelodyjności" opowiadania Tannhäusera. Kompozytor zmuszony był skrócić drugi finał, bolał, że ginie ważna część w organicznej budowie aktu, ale jakoś nikt tej nieorganiczności nie zauważał, bo nikt nie żądał od opery logiki dramatycznej. Niezrozumiałe i niezadowalające wydawało się zakończenie opery. Wagner czuł, że w tym szczególe publiczność miała rację. Nie mógł znaleźć zakończenia lepszego, wiedział jednak, że akcja raczej „zamiera, niż się rozwiązuje". Bohater ginie i równocześnie zostaje zbawiony, jedno i drugie dzieje się w sposób nie dość wyraźny. Po raz pierwszy rozprawił się Wagner w „Tannhäuserze" z zagadnieniem opery tragicznej. Tragizm staje się odtąd jednym ze środków jego teatru. Doszedł Wagner do istoty tragizmu operowego półświadomie, twórczym instynktem, od strony tragicznego wrażenia.

„Tannhäusera" pisał Wagner w stanie „ żarliwego przejęcia", opera była osobistym wyznaniem jego erotyzmu i tęsknoty. Przy najintensywniejszej pracy nad „Tannhäuserem" nurtowała go myśl, że dzieła nie skończy i nagle umrze. Ale po ukończeniu partytury nastąpiła reakcja humorystyczna – powstaje scenariusz: również śpiewaczego turnieju, ale na wesoło, pierwszy szkic tekstu „Śpiewaków Norymberskich".

Wagner, zastanawiając się nad możliwością opery, odkrył, że opera na ogół nie rozprawia się wcale z tragedią. „Tannhäuser" był historią tragicznej jednostki, której winą było rozszczepianie uczucia. „Lohengrin" miał być również tragiczny, ale w znaczeniu innym. Tragizm stał się stałym elementem, potężnym wyrazem teatru Wagnera.

(Fragmenty pracy „Teatr Wagnera", Wiedza o Teatrze, tom V, wyd. ZASP)

STANISŁAW HIBNER

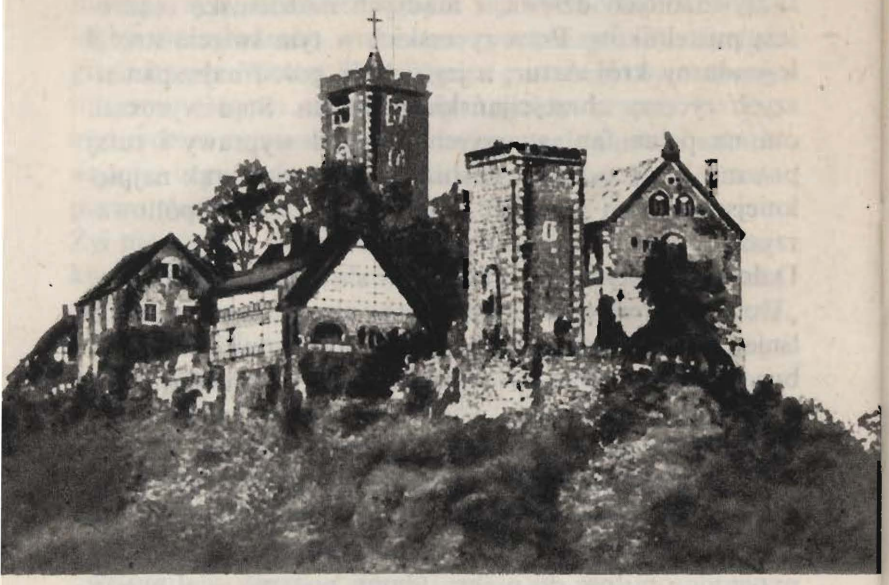
Z DZIEJÓW ROMANSU RYCERSKIEGO

Śledząc losy Tannhäusera stawiamy sobie pytanie o prażródło tej barwnej opowieści, o tradycję literacką, która ją zrodziła. Cofnijmy się więc do roku 1205. Na Wartburgu odbywa się właśnie turniej trubadurów, rycerzy-poetów, którzy w pieśniach swych sławią piękne damy i słodycz miłości. Poezja ta narodziła się w słonecznej Prowansji, by w krótkim czasie zasięgiem swym ogarnąć wiele dworów europejskich. Dotarła i na Wartburg, gdzie wielki miłośnik sztuki, landgraf Hermann I, przyjmował właśnie dwu największych twórców niemieckiej poezji rycerskiej, epika Wolframa von Eschenbach i liryka Waltera von der Vogelweide. Wokół tego spotkania narosła z czasem legenda. Pół wieku później nieznany autor (czy autorzy?) napisał utwór przedstawiający turniej rycerzy-poetów, w którym obok dwu wielkich mistrzów uczestniczyć mieli także legendarny Heinrich von Ofterdingen i czarodziej Klingsor. Gdy rycerze-poeci zmagali się w swych dźwięcznych strofach, narodził się w innej części Cesarstwa Niemieckiego w rodzinie rycerskiej Tannhäuser, wokół którego losów dwa wieki później również powstała legenda: Tannhäuser miał – zgodnie z tą opowieścią – przebywać przez pewien czas w grocie bogini Wenus. Opuścił ją jednak pełen skruchy i chęci poprawy lecz odepchnięty przez papieża Urbana powrócił ostatecznie do bogini miłości. Inna wersja tej legendy mówiła natomiast, że Tannhäuser doczekał się odpuszczenia wszystkich win. Treść opery „Tannhäuser" jest więc syntezą tych dwu motywów: spotkania na Wartburgu i historii Tannhäusera; Tannhäuser zajmuje miejsce Henryka

Walther von der Vogelweide – urodził się prawdopodobnie w roku 1170 w Austrii. Pochodząc z ubogiej rodziny zmuszony był zarabiać śpiewem na dworach książąt i możnych panów w Austrii, na dworze Hermanna w Turyngii, u księcia bawarskiego i trzech ówczesnych cesarzy. Zasłynął jako najwybitniejszy „minnesänger", który swoim talentem potrafił lirykę miłosną wynieść na szczyty prawdziwej sztuki. Zmarł w roku 1230 w pełni sławy i uznania.

z Ofterdingen w turnieju na Wartburgu i uczestniczy w walce trubadurów.
Ale zanim na Wartburgu rozbrzmiały dźwięki pieśni miłosnych, w utworze pojawił się na krótko inny ton, jakby odległe echo romansu rycerskiego. Porzucając grotę bogini Wenus Tannhäuser posłuszny był wewnętrznemu głosowi wzywającego go do czynu, by jak inni rycerze zamienić ciepło domowego ogniska i subtelną grę uczuć na chłód stalowego pancerza i twarde prawo walki.
Żył niegdyś na dworze króla Artura rycerz, który u boku swej pięknej żony zapomniał o rycerskich czynach, narażając się tym na szyderstwa dawnych towarzyszy walki. Musiał to później odkupić, wykazując swe męstwo i odwagę. Rycerz ten nazywał się Erek i był bohaterem jednej z legend celtyckich. Rozproszone motywy zebrał twórca klasycznego romansu rycerskiego, Chretien de Troyes i napisał utwór przeznaczony dla publiczności pędzącej swe życie wśród szczęku oręża, na łowach z sokołem, na turniejach lub w zgiełku dworskich uroczystości. Romans rycerski miał im dać coś więcej niż tylko rozrywkę w długie zimowe wieczory. Zadaniem jego było dostarczenie przykładów godnych naśladowania lub służących innym ku przestrodze. Temu samemu celowi poświęcony był także utwór Chretiena de Troyes o „Rycerzu z Lwem", Iwenie, który naruszył umiar między miłością a czynami rycerskimi angażując się zbyt gorliwie w niekończące się pasmo przygód.
Na początku utworu Iwen zabija w pojedynku strażnika cudownego źródła i staje się sam właścicielem i obrońcą owego źródła, zamku i... pięknej wdowy, Laudyny, którą natychmiast poślubia. Nie chcąc jednak, jak wspomniany poprzednio Erek gnuśnieć wśród małżeńskich rozkoszy, wyrusza na kolejną wyprawę, obiecując powrócić za rok. Zapomina oczywiście o tym terminie, traci swój rycerski honor i by móc go odzyskać, musi pod zmienionym nazwiskiem, jako Rycerz z Lwem" przejść jeszcze wiele prób dzielności.
Obydwa te utwory – „Erek" i „Iwen" – przetworzył literacko niemiecki rycerz–poeta, Hartmann von Aue i za jego pośrednictwem dowiedzieli się rycerze niemieccy, że każde wykroczenie przeciw „umiarowi" dworskiemu pozostawia plamę na honorze rycerskim. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, twórca niemieckiej adaptacji „Parsifala" oraz inni poeci przybliżyli niemieckiemu obszarowi językowemu świat celtyckich legend pełen zaczarowanych zamków, tajemnych źródeł, skrzywdzonych dziewic i mądrych nadziemską mądrością pustelników. Praw rycerskich w tym świecie strzegł legendarny król Artur, a jego dwór gościł najwspanialszych rycerzy chrześcijańskiego świata. Stąd wyruszali oni na pełne fantastycznych przygód wyprawy i tutaj powracali, by odebrać zasłużoną nagrodę z rąk najpiękniejszej z dam i znaleźć uznanie w oczach współtowarzyszy.
Dalekie echa tych praw brzmią w słowach Tannhäusera: „Do walki mnie pcha tęsknota, nie szukam szczęścia lśnień...", a blask i przepych sali turniejowej na Wartburgu przypominać ma najwspanialszy z dworów, dwór króla Artura.
Nadszedł jednak dzień, gdy zbladła chwała czynów rycerzy Okrągłego Stołu, a ich dotychczasowe przygody stały się puste, pozbawione głębszych wartości. Nadeszła reakcja na świecką treść romansu rycerskiego. Rycerską przygodę i miłość do pięknej damy zastąpić miał proces dojrzewania wewnętrznego, ewolucji psychicznej rycerza doskonałego, który umiał wznieść się ponad dotychczas czczone wartości. Spośród mgieł niepewności i oczekiwania wyłoniły się na horyzoncie mistyczne wzgórza świętego Graala. Lecz dopiero Parsifal, bohater ostatniego dramatu muzycznego Richarda Wagnera, miał do nich wyruszyć.

Stanisław Hibner



Zamek na Wartburgu

WOJNA NA WARTBURGU

Chociaż z początku inni mistrzowie podziwiali i cenili wysoko pieśni dumnego Heinricha von Ofterdingen, to jednakowoż wkrótce mówić zaczęli o fałszywych melodiach, o czczym przepychu, a nawet o bezbożności pieśni, które wykonywał Heinrich. Tylko Pani Matylda skłaniała się całą swą duszą ku śpiewakowi sławiącego jej piękność i powab w sposób, jaki wszyscy mistrzowie – z wyjątkiem Wolframa von Eschenbach, który nie pozwolił sobie na żaden sąd – uznali za pogański i obrzydliwy. Nie upłynęło wiele czasu, a pani Matylda odmieniła się w swym usposobieniu całkowicie. Z szyderczą dumą spoglądała z wysoka na innych mistrzów i nawet biednego Wolframa von Eschenbach pozbawiła swych łask. Doszło do tego, że Heinrich von Ofterdingen musiał hrabinie Matyldzie udzielać lekcji śpiewu i ona sama zaczęła układać pieśni, które miały brzmieć właśnie tak, jak te, które śpiewał Ofterdingen. Ale od tego czasu urzeczona kobieta straciła jak gdyby cały urok i wdzięk. Nie dbając o wszystko to, co służy ku ozdobie pięknych kobiet, pozbywając się wszelkiego kobiecego charakteru, stała się niesamowitą dwupłciową istotą, znienawidzoną od kobiet, wyśmiewaną przez mężczyzn. Landgraf, obawiając się, że szaleństwo hrabiny jak zła choroba mogłoby udzielić się innym damom dworu, wydał surowy rozkaz, że żadnej damie pod groźbą wygnania nie wolno zajmować się pisaniem wierszy, za co mężowie, którym los Matyldy napędził strachu, serdecznie mu dziękowali. Hrabina Matylda opuściła Wartburg i wprowadziła się do zamku nie opodal Eisenach, dokąd Heinrich von Ofterdingen byłby jej towarzyszył, gdyby mu landgraf nie kazał jeszcze stoczyć walki, na którą go wzywali mistrzowie. (...)

Turniej śpiewaków na Wartburgu:
Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Reinmar Stary, Heinrich von Ofterdingen (Tannhäuser), Klingsohr von Ungarland.
Miniatura z Wielkiego Rękopisu Heidelberskiego

Zaczęła się walka mistrzów. Ale teraz – czy dlatego, że zbałamucony fałszywymi naukami umysł Heinricha nie był już w stanie uspokoić się w czystym strumieniu szczerego serca, czy też dlatego, że szczególny zapał zdwoił siłę innych mistrzów, każdy śpiewając przeciwko Heinrichowi von Ofterdingen i pokonując go otrzymywał nagrodę, o którą ten starał się daremnie. Ofterdingen rozwścieczony tak wielką zniewagą rozpoczął teraz pieśni, które, pełne szyderczych aluzji do landgrafa Hermanna, wynosiły pod niebiosa księcia austriackiego Leopolda Siódmego i nazywały go świecącym jasno słońcem, które wzeszło jedynie dla wielkiej sztuki. Ośmielił się nawet tak dalece, że w lekceważących słowach zaatakował również przebywające na dworze kobiety i w bezecnie pogański sposób wychwalał jedynie piękność i wdzięki Pani Matyldy; było więc nieuniknione, że wszyscy mistrzowie, nie wyłączając nawet łagodnego Wolframa von Eschenbach, wpadli w słuszny gniew i w najgwałtowniejszych, najbezwzględniejszych pieśniach jego mistrzostwo zmiażdżyli. Heinrich Schreiber i Johannes Bitterolf, odzierając pieśni Heinricha von Ofterdingen z fałszywej ich wspaniałości, wykazali całą nędzę lichej postaci, która kryła się za ową wspaniałością; ale Walther von der Vogelweide i Reinhard von Zwekhstein posunęli się dalej. Ci mówili, że bezczelne poczynania Heinricha zasługują na srogą zemstę i chcieli jej na nim dokonać z mieczem w dłoni.
Heinrich von Ofterdingen zobaczył więc, że jego mistrzostwo zostało starte na proch i że nawet jego życiu zagraża niebezpieczeństwo. Wściekły i zrozpaczony wzywał szlachetnego landgrafa Hermanna, aby ochronił jego życie, a nawet domagał się jeszcze więcej: aby rozstrzygnięcie sporu o mistrzostwo w śpiewie powierzono najsłynniejszemu śpiewakowi tej epoki, mistrzowi Klingsohrowi. (...)
Pieśni, które mistrzowie odśpiewali przeciwko Henrichowi von Ofterdingen, zostały wówczas nazwane Wojną na Wartburgu.

E.T.A. Hoffmann, Walka śpiewaków
(Die Serapionsbrüder – II), Dzieła, VI
przełożył Z. Krawczykowski

OD REŻYSERA

Nie bez racji przyjęło się uważać, iż opatrywanie spektaklu komentarzem lub inną formą eksplikacji towarzyszącej jest zabiegiem podejrzanym. Spektakl winien przecież bronić się w swej czytelności sam. Jeśli zaś dzieje się inaczej, to i tak żaden komentarz sprawy nie uratuje. Trudno takim sądom odmówić słuszności i jeżeli mimo to uzupełniam swe reżyserskie poczynania kilkoma słowami wyjaśniającymi, to czynię to nie w obronie spektaklu, a dla przywołania przy tej okazji pewnej postawy. Dziś, dwa miesiące przed premierą, spektakl „Tannhäusera" jest jedynie pewną sumą zamierzeń, znaków zapytania i chęci. Pisane teraz słowa, podkreślmy to raz jeszcze, odnoszą się do postawy wobec dzieła, a nie mają bynajmniej stanowić próby egzegezy spektaklu. Każda realizacja każdego utworu Richarda Wagnera stanowi z oczywistych powodów fakt niecodzienny. I to nie tylko na rodzimym gruncie teatru muzycznego, ale na obszarze gatunku teatralnego w ogóle. Każde spotkanie twórcze z muzyką, która uruchamia i napędza tę wielką (pod każdym względem) dramaturgię prometejskiego „wadzenia się z Bogiem i światem", dramaturgię poznawania tego świata poprzez kolosalną próbę dokonania artystycznej syntezy różnorodnych jego elementów, każde takie spotkanie jest przeżyciem niecodziennym. Na gruncie polskiego teatru porównać się da skalę owych odczuć jedynie przez odniesienie do arcydzieł w rodzaju „Dziadów" czy „Wesela". Te dość oczywiste porównania przypominają zarazem o podobnych pytaniach, które nieuchronnie powstają przy każdej realizacji wspomnianych arcydzieł. Są to pytania o wierność. Nie miejsce tu na szczegółowe rozróżnienia subtelnych odcieni i sposobów, poprzez które można oddalać się lub przybliżać do nieuchwytnego ideału wierności doskonałej. Jest ona, tak jak i jej pierwowzór – zbrodnia doskonała – niemożliwa.

Konstanty Puzyna powiedział kiedyś arcytrafnie, iż przykładem doskonałej wierności literze może być jedynie sumienny zecer. Jakiej, jakimi kryteriami mierzonej sumienności wymaga wierność duchowi? Od wielkiego reformatora przestrzeni teatralnej Adolfa Appii poczynając, a na nie tak dawnych dokonaniach Patrice'a Chereau kończąc, miały w historii wagnerowskich realizacji miejsce próby sprzeniewierzenia się wizji dekoratora w imię wierności kompozytorowi. Takie są bowiem prawa erozji form teatralnych. Świat wyobrażony na XIX-wiecznych płótnach dekoracji utrzymanych w stylu banalnego akademizmu stał się dziś swą własną parodią. Nie pierwszy to przypadek, iż niegdysiejszy prekursor staje się własnym epigonem. Wąsaci maszyniści z niemałym wysiłkiem animujący skomplikowane cugi i wózki ze stukilowymi córami Renu odeszli do rekwizytorni teatralnego czasu przeszłego. Wraz z nimi odeszło także szereg innych teatralnych rozwiązań i propozycji, także dramaturgicznych i inscenizacyjnych. A przecież już pierwsze takty przejmująco pięknej pieśni pielgrzymów poruszają nas w najpełniej przeżytym czasie teraźniejszym...

I jeżeli dla wydobycia spoza przeestetyzowanego sztafażu pseudotrzynastowiecznego fresku o trubadurach, gwałtownej treści XIX-wiecznego buntu artysty, który odmawia zgody na świat i na siebie w tym świecie potrzeba jakiegoś alibi, niechaj będzie nim sama muzyka. Zawarta w niej namiętność jest silniejsza od wszystkiego, co teatr ma do zaoferowania.

Bogdan Hussakowski

TANNHÄUSER
i turniej śpiewaków na Wartburgu

(Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg)

Opera romantyczna w 3 aktach
Libretto: kompozytor
Przekład: Mirosław Łebkowski, Stanisław Werner
Konsultacja muzyczna: Jerzy Gaczek

OSOBY

Hermann, landgraf Turyngii
Heinrich Tannhäuser
Wolfram von Eschenbach
Walther von der Vogelweide } **rycerze**
Bitterolf
Reinmar von Zweter
Elżbieta, siostrzenica landgrafa
Wenus
Młody pasterz

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Odslona pierwsza

Rycerz–trubadur, Heinrich Tannhäuser, tajemniczym tratem dostal 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, by władczyni podziemnego królestwa pozwoliła mu wrócić na ziemię. Bogini jednak odmawia i stara się zatrzymać rycerza przy sobie. Wówczas Tannhäuser wzywa imienia Maryi i nagle całe podziemne królestwo znika.

Odslona druga

W słonecznej dolinie w pobliżu Wartburga słychać dźwięk pasterskiej fujarki i śpiew udających się do Rzymu pielgrzymów. Klęczącego u stóp figury Maryi, Tannhäusera, spotyka landgraf Turyngii, powracający z polowania wraz ze swą drużyną rycerzy–śpiewaków. Tannhäuser 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 udać się 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 przystąpiła, odkąd wśród rycerzy zabrakło jej ukochanego – Tannhäusera. W samą porę odnalazł się teraz jej rycerz, bo oto na wartburskim zamku ma się odbyć wielki turniej śpiewaczy; mistrzostwo Tannhäusera w tej sztuce jest powszechnie znane i wszyscy przypuszczają, że to on 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 mają opiewać piękno miłości. Pierwszy wyciąga los przyjaciel Tannhäusera – Wolfram von Eschenbach, który również skrycie kocha Elżbietę. W swej pieśni Wolfram w subtelny i poetyczny sposób daje wyraz uczuciom, śpiewając o miłości czystej i idealnej. Pieśń ta, przyjęta z ogólnym aplauzem, budzi prawdziwą burzę w sercu Tannhäusera, który żyje jeszcze wspomnieniami czarodziejskiej groty Wenus. Podejmuje on pełną żaru pieśń na cześć miłosnej rozkoszy i jej władczyni – Wenus, opowiada też o cudach, jakie widział w jej królestwie. Spotyka się jednak z ogólnym potępieniem. Przed śmiercią z rąk rycerzy 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

Minęły miesiące, odkąd Tannhäuser wyruszył na pokutną pielgrzymkę do Rzymu. Daremnie czeka na niego Elżbieta, czeka też i Wolfram, któremu wierność wobec przyjaciela nakazuje ukrywać własne uczucie miłości. Dźwięki lutni Wolframa ściągają 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, zaś surowy papież Urban oświadczył, że prędzej jego laska zazieleni się świeżymi liśćmi, niż tak ogromne grzechy zostaną odpuszczone. Teraz w ostatecznej rozpaczy nieszczęsny wędrowiec wzywa boginię Wenus, która 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 i dręczony wyrzutami sumienia. Z oddali dobiega uroczysty śpiew pielgrzymów sławiących Boga za cud, który się dopełnił: oto zakwitły ich pielgrzymie laski na znak przebaczenia dla największych grzeszników.

J.K.

SEZON 1979/1980

PREMIERA 12 KWIETNIA 1980

Redakcja programu Stanisław Dysbardis
Projekt okładki i strony tytułowej Jerzy Treliński
Redakcja techniczna Leszek Sochaczewski
Wydawca Teatr Wielki w Łodzi

Nakład: 5.000 egz.
Cena programu zł. 15,-
Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne. Zakład 2
Zam. nr 337/14/80/2 G-15

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00–19,00 tel. 377–77, 399–60.
Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 331–86, 399–60, w. 122