

ZDZISŁAW JACHIMECKI
WAGNER



TOWARZYSTWO
NAVCZYCIELI SZKÓŁ
WYŻSZYCH - LWÓW

NAVKA I SZTVKA







K10-
4

8

RYSZARD WAGNER



Biblioteka
Sejmu Śląskiego

2650-1351

Wydawnictwo
Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie
pod redakcją Tadeusza Piniego

NAUKA I SZTUKA

TOM XII.

Ryszard Wagner



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka

Wspomni: Antoni Lipiński i artyści opery.

RYSZARD WAGNER

napisał

Zdzisław Jachimecki

z 80 ilustracjami i z nutami



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka

2650.
KSIĘGARNIA POLSKA
SKŁAD NUT
FRL. C. 1884
W KRAKOWIE
3. ŚLAWKOWSKA 3.

Biblioteka
Bojmu Śląskiego

10394

III



X-39679
10394 III

SŁOWO WSTĘPNE.

Licząc się z faktem, że dzieła Wagnera są duchową własnością małej tylko części naszego społeczeństwa, że nie zajęły w niem tego stanowiska, jakie im należy, więc obok dzieł Szekspira i Goethego, lub Beethovena i Mozarta, musiałem ująć przedmiot tej książki w ten sposób, aby lektura jej zachęciła do dokładniejszego poznania genialnej twórczości wielkiego mistrza. Autorowie cennych monografii wagnerowskich, Guido Adler, H. St. Chamberlain i Henri Lichtenberger, pisali prace swoje dla tych kół czytelników, którzy, z dziełami Wagnera dobrze obeznani, potrzebowali tylko syntetycznego *resumé*, pragnęli krytycznej kontroli nad swojemi pojęciami o sztuce Wagnera. W przeciągu kilkudziesięciu lat ostatnich dostarczał Wagner najwięcej tematu piśmiennictwu niemieckiemu; literatura wagnerowska doprowadziła już przed kilkunastu laty do czterech tomów (po kilkaset stron) katalogu biblioteki Oesterleina. W stosunku do prawdziwie egzaltowanego sposobu zajmowania się sprawą Wagnera w Niemczech, podzielonych na dwa bezwzględnie zwalczające się obozy *pro* i *contra* sztuce Wagnera, w drugiej trzydziestoletniej wojnie domowej — wobec żywego zainteresowania się nią we Francyi i Anglii, patrzono u nas w stronę Bayreuthu długo bez zaciekawienia i zrozumienia. Bibliografia polskiej literatury wagnerowskiej jest tak mała, że — z lat dawniejszych — wymienić możemy jedynie szkic W. Gostomskiego, o innych zaś studyach raczej milczeć wypada, aby odgrzebanie ich z pod pyłu zapomnienia nie robić przykrości samymże autorom. Stojących na wysokości zadania przekładów poezyi dramatycznych Wagnera dokonali jedynie Teodor Mianowski i Leon Popławski (pierwszy »Holendra tułacza« i »Walkiryę«, drugi »Parsifala«); inne, błakające się w życiu teatralnem, tłómaczenia nie wytrzymują żadnej krytyki, już to z punktu widzenia muzycznego, lub też literackiego. I w tym więc kierunku praca moja była utrudniona, pragnąc bowiem podać najbardziej zbliżone do oryginału przekłady rozlicznie przytaczanych ustępów poezyi Wagnera, musiałem wielu z nich sam dokonać.

O zupełnem wyczerpaniu przeogromnego przedmiotu nie może być mowy w książce, której zadaniem było przedstawienie życia i działalności Wagnera we wszystkich zasadniczych przejawach. Wielki, jak morze, dostatek literatury wagnerowskiej, w której znajdujemy rozprawy, dotyczące najdrobniejszych szczegółów w dziełach Wagnera, zarówno dramatycznych, jak muzycznych, aż do takich kuryozów, jak »Macierzyństwo Brunnhildy«, wyklucza wszelką możliwość oryginalności w poglądach na dzieła Wagnera; niemniej jednak nie potrzeba uciekać się tylko do kompilacji, aby o Wagnerze powiedzieć to, co, kierując się pewną bodaj dozą spostrzegawczości i krytyczności, musi się o nim w każdym razie powiedzieć. W takim stanie rzeczy, gdzie wprost niemożliwością fizyczną jest przebrnięcie przez literaturę przedmiotu, kontrola oryginalności sądów, porównań, analizy, wniosków i twierdzeń jest niepodobieństwem. Nie o oryginalność więc mogło mi chodzić przy pisaniu tej pracy, tylko o stworzenie linii oryentacyjnej wśród dzieła życia Wagnera, którą starałem się przeprowadzić. Drogowskazem zaś pośród najważniejszych prac w literaturze wagnerowskiej będą liczne odnośniki i cytaty, których przytoczenie było dla mnie samego konieczne, lub dla czytelnika wskazane. Za objaw megalomanii (wobec majestatu geniuszu Wagnera) uważałbym żądanie przyznania komuś praw wiecznej oryginalności z powodu »odkrycia« jednej reminiscencji w jakiejś frazie, np. kontrafagotu lub t. p.

W kierunku biograficznym koniecznem było oparcie się o dzieło Glase-nappa, którego tendencyjność w przedstawianiu niektórych ujemnych, w codziennem znaczeniu, faktów z życia Wagnera i niejedną mylną wiadomość należy poprawiać na podstawie później wydanych listów Wagnera. Retuszowi uleść musi także wydana w roku bieżącym wielka autobiografia Wagnera, doprowadzona do r. 1864, w której Wagner nie miał dość siły do zdobycia się na bezwzględną bezstronność i prawdę. W życiorysie dotykałem tylko tych faktów, które miały wybitny wpływ na ukształtowanie się warunków życiowych Wagnera i jego rozwój artystyczny. Porządek biograficzny był dyspozycją całości.

Stoimy wobec sztuki Wagnera istotnie jako przed »przemocą kulturalną« (*eine Kulturgewalt*), jak mówi Nietzsche, i mimo stanowiska, w niejednym kierunku krytycznego, dziękujemy Opatrzności, że pozwoliła temu słońcu ducha zajaśnieć na horyzoncie szarego życia naszych pokoleń. Jeden jego promień szczególnie jest nam miły i drogi — uwertura p. t. »Polonia«, będąca wyrazem sympatii dla nas i dla naszej doli narodowej. Niechaj on bodaj zachęci do zbliżenia się do jego dzieł nieśmiertelnych. Do tego tylko w każdym razie zmierza ta praca.

TREŚĆ ROZDZIAŁÓW.

	Str.
I. Lata nauki i pierwsze próby twórczości. Symfonia. Cztery uwertury («Polonia»). »Kościuszko«. »Die Feen«. »Das Liebesverbot«. Małżeństwo z Minną Planer. »Rienzi«	1
II. Pobyt w Paryżu. »Holender tułacz«. »Saracenka«. Wyjazd do Dreżna .	20
III. Przedstawienie »Rienziego« i »Holendra« w Dreźnie. Wagner kapelmistrzem opery królewskiej. »Tannhäuser«. Plan »Śpiewaków norymberskich« . .	32
IV. »Lohengrin«. Udział w rewolucyi w latach 1848—49. »Jezus z Nazaretu«	47
V. Upadek rewolucyi i ucieczka Wagnera. Franciszek Liszt. Zamieszkanie w Szwajcaryi. Prace estetyczno-teoretyczne. »Opera i dramat«. »Eine Mittheilung an meine Freunde«	68
VI. »Pierścień Nibelunga«	78
VII. Filozofia Wagnera. Przejsie od Feuerbacha do Schopenhauera. Miłość ku pani Matyldzie Wasendonck. Koncepcya i wypracowanie »Trystana i Izoldy«	133
VIII. Lata tułaczki. Paryż, Wiedeń. Praca nad »Śpiewakami norymberskimi«. Opieka i przyjaźń króla Ludwika II. Tribschen. Cosima Liszt	170
IX. Teatr wagnerowski w Bayreuth. Stosunek do Nietzschego	170
X. »Parsifal«	218
XI. Wagner jako myśliciel i artysta	246

I.

Roku 1813, dnia 22 maja urodził się Ryszard Wilhelm Wagner w Lipsku. Nazwisko dał mu Karol Fryderyk Wagner, aktuarysz policyi miejskiej. Dokładnie w pół roku później umarł Karol Wagner. Wdowa po nim, Janina Wagner, z domu Beetz, otoczona licznem gronem dzieci, musiała szukać oparcia, aby podolać ciężkim obowiązkom. W następnym też roku, 1814, wyszła powtórnie za mąż, za serdecznego przyjaciela pierwszego męża, Ludwika Geyera. Nie wiedząc, czy Karolowi Wagnerowi zawdzięczał życie, mógł o nim powiedzieć Wagner to samo prawie, co mówili jego trzej bohaterowie, Zygfryd, Trystan i Parsifal: *als er mich zeugt' und starb...* Uczucie synowskiej miłości i wdzięczności kierował ku Geyerowi. Wiedział dobrze Wagner, ile zawdzięczał temu artyście z łaski bożej, aktorowi, malarzowi i poecie, pod którego opieką, otoczony kłiwą miłością, z pośród całego rodzeństwa najbardziej kochany, wyrastał z dziecka w chłopczyńę. Dlatego pamięć Wagnera uczcił w autobiografii (z r. 1842) jedynie suchą wzmianką, ale nazwisko ojczyma stało się symbolem, tematem godła, które w formie witrażu ozdobiło okno nad wejściem do wspaniałego domu, wzniesionego w r. 1874 w Bayreuth (w Bawaryi) słynnego *Wahnfriedu* (*wo mein Wähnen Frieden fand*): sęp pośród siedmiu gwiazd. Do 14 roku życia nosił Wagner nazwisko Geyera¹⁾. Za Geyerem, który został członkiem teatru w Dreźnie, przeniosła się cała rodzina do pięknego miasta nad Łabą. Wszechstronny talent Geyera, jego zalety towarzyskie, stanowiły o jego wziętości; dom stał się ożywionem ogniskiem artystycznych kółek Dreznia. Przebywanie od dzieciństwa w towarzystwie ludzi, pracujących w różnych rodzajach sztuki, szczególnie zaś częste bywanie w teatrze, musiało podniecać bujną fantazyę Ryszarda. Chłopiec jednak specjalnych zdolności muzycznych nie objawiał; zajmował się natomiast — i to nas niemało dziwi — już w dziesiątym roku lekturą łacińską i grecką, robiąc w przedmiotach tych wielkie postępy. Nauczył się sam i po angielsku, by móżdż czytać Szekspira w oryginale. Śladów »cudownego talentu« nie było widać w małym Ryszardzie; grał wprawdzie na fortepianie, ale nie lepiej, jak przeciętne ośmioletnie dziecko, kiedy

ojczym na dzień przed swoją śmiercią (w r. 1821) nie w pełni przekonania pytał: »może on ma zdolności muzyczne?« Systematycznej nauki nikt mu nie udzielał, nikt nie nagiął umysłu do wytężenia się w jednym kierunku; pewna dowolność w uczeniu się wszystkiego, co go pociągało, była najlepszą metodą dla rozwoju jego ducha. Ustawiczne pragnienie czegoś nowego, to charakterystyczny rys natury Wagnera. Mistrz sam dobrze o nim wiedział, pisząc: że po śmierci ojca nikt nie bronił przystępu do jego kołyski Parce, która użyczyła mu na życie całe »ducha wiecznie niezadowolonego, który zawsze o czemś nowem myśli«. Zdarzeń, poza śmiercią ojczyń, które mogłyby silniej wstrząsnąć duszą chłopca, niema; figle dziecięce, zabawy z psami w lecie, blizki kontakt z naturą w czasie wakacyi, to wszystko, co przeżył. W roku 1822 poznaje Wagner »Wolnego strzelca« K. M. Webera; opera wywiera na nim wielkie, niezatarte wrażenie, dla samego zaś twórcy rozbudza miłość i szacunek. Wtedy już, kiedy mały Ryszard serdecznemi łzami wyprasza u matki pozwolenie pójścia do opery, rodzi się w nim pragnienie: nie zostać cesarzem lub królem, »ale, ot tak, stać i dyrygować«. A z tym podziwem dla Webera i dzieła jego zaczyna się w umyśle Wagnera rozbudzać, nieświadome z razu, poczucie swojej niemieckości, a co za tem poszło, i wytworzenie się niesmaku do całej włoskiej muzyki dramatycznej. Chłopiec, którego entuzjazmował świat helleniski, nie widział upodobania w marynetkach włoskiego teatru. O ile wpływ hellenizmu i Webera, głęboko zapuściwszy korzenie w młodej duszy, nie miał natychmiast wydawać owoców, o tyle studyowanie Szekspira wnet odbiło się wyraźnie, mianowicie w tragedyi, która przez dwa prawie



1. LUDWIK GEYER: PORTRET WŁASNY.

lata zajmowała umysł Ryszarda — wówczas ucznia drezdeńskiej »Kreuzschule«. Tragedya w pięciu aktach p. t. *Leubald*: akcja zaczerpnięta w połowie z »Króla Leara«, w połowie z »Hamleta«, była jednym ciągiem niebywałych okropności. 42 osób umierało lub zostało zamordowanych w czterech pierwszych aktach, tak, że, aby piąty mógł się rozegrać, musiał Wagner wzywać duchów tych nieboszczyków do powtórnego działania.

W roku 1827, roku śmierci Beethovena, wraca matka Wagnera z całą rodziną do Lipska. Powodem tego było zaangażowanie starszej siostry Ryszarda, Ludwiki (ur. w r. 1805), do tamtejszego teatru. Rychło po zamieszkaniu w Lipsku nastąpiło w duszy Wagnera

silne postanowienie — zostania muzykiem. Ogień, co długo tlił na dnie duszy, teraz dopiero silnie zapłonął, a ostatnim podmuchem, który go rozniecił, było usłyszenie symfonii Ludwika Beethovena. W lipskiej instytucji koncertowej, słynnym *Gewandhausie*, zaczęto w latach tych w każdym sezonie wykonywać wszystkie symfonie Beethovena (prócz IX) i niektóre uwertury genialnego kompozytora; dzieła te wywołały w młodym Wagnerze wrażenie nadzwyczajne. Począł poznawać w nich, jak szerokie horyzonty zakreślić może myśl muzyczna, jak wielka siła wyrazu tkwi w dźwiękach. Do ukształtowania się duszy twórczej Wagnera był to czynnik, po trzech wcześniejszych: hellenizmie, Szekspirze i Weberze, ostatni, zarazem najsilniejszy, decydujący o kierunku, w jakim pójść miał Wagner jako muzyk. Tak, jak za lat kilkanaście miał Ryszard wdzięczność swoją dla Webera okazać w przeprowadzeniu zwłok »tego najbardziej niemieckiego kompozytora« na miejsce spoczynku na ziemi niemieckiej (od śmierci bowiem twórcy »Euryanty« leżały one w Londynie), tak pamięci Beethovena poświęcił raz nowelę p. t. »Pielgrzymka do Beethovena«, drugi raz, w setną rocznicę urodzin jego (1870) wspaniałe, najgłębsze swoje studium o jego sztuce. Uwertura Beethovena »Egmont« skłoniła Wagnera do rozpoczęcia nauki kompozycji; naturalnie, że po tygodniowym zaledwie zagłębianiu się w książeczce Logiera »Metoda generałbasu«, rezultaty nie mogły być wielkie, ale już w samym, ze wszech miar śmiałem, postanowieniu napisania muzyki do wielkiej swojej tragedii, tkwi niejako zapowiedź, że tak pomysł poetyczny, jak i muzyka do niego musiały być zawsze wyłączną własnością jego twórczego ducha. W czasie tym korzysta Ryszard bardzo wiele w obcowaniu ze stryjcem Adolfem, znakomitym znawcą literatury europejskiej, szczególnie włoskiej. Pod jego zdrowym wpływem rozwijał się dalej umysł Wagnera; ale i teraz celem było nie jednostronne wydoskonalanie się, specjalność w jakimś kierunku, lecz ogarnięcie coraz to szerszych horyzontów ducha. Dla bujnej fantazy młodzieńca najlepszym pokarmem była lektura E. T. A. Hoffmanna, której wrażenie nie było przemijające, a rzucone przez nią ziarno w lat 14 wydało wspaniały owoc; w noweli Hoffmanna bowiem zaznajamia się Wagner z »turniejami śpiewaków na Wartburgu«; z połączenia z nimi tragiczno-romantycznej postaci Tannhäusera (którą poznał z opowieści Tiecka) powstać miała opera romantyczna p. t. *Tannhäuser*.



2. LUDWIK GEYER: PORTRET MATKI WAGNERA.

R

W czasie, kiedy Wagner miał lat 17 zaledwie, przeszedł przez Europejski prąd rewolucyjny. Za przykładem Paryża poszedł Lipsk, urządziwszy — co prawda — miniaturową rewolucję. Prąd ten porwał Wagnera; rodzina nie broniła mu udziału w awanturach, urządzanych przeważnie przez młodzież akademicką. Gorący temperament Wagnera znalazł się we właściwym żywiole; Ryszard, uległszy pokusom i wierząc, że walka uliczna może pomódz do zdobycia pewnej wolności, nie stronił od niej. Ale te — powszechnie »rewolucyjnymi« nazywane — ideały wolnościowe Wagnera, to nie objaw młodzieńczej pustoty, głupiego junaetwa; w roku 1849 zobaczymy Wagnera głoszącego płomienne mowy na barykadach drezdeńskich, więc okres lat 19 nie wypalił w nim tego ognia, który już w duszy młodzieńca tlić zaczął. Współczucie, przeważnie teoretyczne tylko, dla niedoli bliższych i dalszych ludzi, nawet dla zwierząt, to jedna z najsilniej rozwiniętych strun jego uczuciowości; stała się ona zasadniczą ideą, przewodnim motywem w kilku jego dramatach. Poza — skromnym zresztą — udziałem w wypadkach politycznych, muzyka coraz silniej zaprzętać zaczęła jego umysł, tak dalece, że dawna pilność w naukach szkolnych znacznie się zmniejszyła. Wagner pisze już uwertury na orkiestrę, jest przekonany o ich niezmiernej wartości, a dla łatwiejszego oryentowania się w komplikacyach, które jemu samemu tylko wydawały się trudnemi do zrozumienia, kopiuje partytury trzema kolorami atramentu. Udało mu się nawet nakłonić kapelmistrza Dorna do wykonania jednej z nich (b-dur), ale dzieło, wobec którego, jak myślał Wagner, błędnie IX. symfonia Beethovena, zostało przyjęte ironicznymi uśmiechami, wzruszaniem ramion. Wprawdzie Dorn twierdził później, że przeczuwał z nieudolnej uwertury genialność twórcy, ale pod świeżem wrażeniem dziecinnego tłuczenia w każdym czwartym takcie w tympa (charakterystyczny rys tej uwertury) był podobnie ujemnego zdania, jak i inni słuchacze.

X

Zapisawszy się na uniwersytet (dnia 23 lutego 1831), nie myślał Wagner o karierze naukowej; uczył się filozofii i estetyki, lecz ze studyów tych nie zamierzał zawodowo korzystać. Świadomość potrzeby gruntownej nauki teorii muzyki zaprowadziła go do kantora przy kościele św. Tomasza, Chrystiana Th. Weinliga. Metoda nauki kontrapunktu i harmonii zapomnianego dziś teoretyka muzyki była dla Wagnera specjalnie bardzo szczęśliwą; Weinlig stosował do Wagnera te same sposoby pedagogiczne, jakich używał Elsner w stosunku do Chopina. Weinlig i Elsner byli raczej doradcami swoich genialnych uczniów, a głównem zadaniem ich było wytworzenie w nich samokrytycyzmu. W czasie nauki tej poznał Wagner dokładnie wiele dzieł Beethovena i Mozarta. Z kompozycji, pisanych w tym czasie, wymienić należy przede wszystkim sonatę na fortepian (b-dur) i polonez (d-dur) na cztery ręce.

Utwory to jeszcze dość bezbarwne i mało oryginalne; polonez pisany pod wpływem dalekich duchowi polskiemu, wirtuozyjnie zakrojonych kompozycji Webera. Dopatrywać się w polonezie tym oddźwięku sympatii dla wal-

czącej wtenczas Polski nie można (forma polonezu była już w XVIII wieku dość modną w Niemczech), współczucie zaś dla Polski miało się objawić trochę później. Tymczasem jednak ogniskował Wagner wszystkie swe zapęły, wszystkie siły umysłu w dziełach Beethovena, w które zagłębiał się ustawicznie, wchłaniał w siebie ducha ich muzyki, uczył się na nich wyrazu muzycznego. Partytury jego symfonii sam przepisywał, z IX-tej sporządził wyciąg fortepianowy, zgłosił się z nim nawet — celem wydania — do firmy Breitkopf i Härtel. Wpływ Beethovena na ówczesne kompozycje Wagnera jest niezaprzeczenie wielki, tak co do formy jak i treści muzycznej; ale już w symfonii c-dur (z r. 1832) spotykamy niektóre zwroty melodyjne, w których tętni bardzo silnie jego własna indywidualność, znajdujemy tematy, które z czasem będą typowymi niemal wykładnikami jego inwencji. Że Wagner, urodzony dramatyk, pisał symfonie i uwertury, pochodziło to może nie z wewnętrznej potrzeby, ale z zewnętrznej podniety. Symfonia, zwłaszcza dla muzyka niemieckiego, to ostrogi rycerskie; zachęcała wreszcie Wagnera do napisania jej i nadzieja, że może być wykonaną na którymś koncercie »Gewandhausu«.

W lecie r. 1832 wyjechał Wagner do Wiednia, jesień spędził w Pradze; tu zajął się młodym kompozytorem bardzo życzliwie dyrektor konserwatorium, Dyonizy Weber. Symfonię Wagnera wykonał on siłami uczniów kierowanej przez siebie instytucji. Stosunki w Pradze ułatwiała Wagnerowi siostra Rozalia, występująca od szeregu lat z wielkim powodzeniem w teatrze praskim. Dnie, spędzone w Pradze, pełne wesołości, zaznaczyły się w twórczości Wagnera rozpoczęciem pisania tekstu do opery tragicznej p. t.: »Die Hochzeit«. Sam twórca nie mógł sobie później przypomnieć, w czym tkwiła geneza koncepcji tej opery, gdyż jej tło ogólne jaskrawo odbijało od obojętnego życia w Pradze; może wytłómaczenie tego kontrastu znajdziemy we własnym zdaniu Wagnera, że »mógł żyć tylko pośród ekstremów«. Temat »Wesela« zaczerpnął Wagner z dramatu Immermanna »Cardenio und Celinde«, ale przeróbka Wagnera czyni »Wesele« pokrewnem »Williamowi Ratcliff« Heinego. W »szkicu autobiograficznym« podaje Wagner treść młodzieńczego dzieła w następujących słowach: »Pewien zakochany szaleniec wdrapuje się na okno sypialni narzeczonej swego przyjaciela, przy którym oczekuje ona przybycia kochanka; broniąc się przed nieszczęsnym gościem, strąca go na dziedziniec, gdzie, pogruchotany, umiera. W czasie pogrzebu umiera i narzeczone, rzuciwszy się na zwłoki zabitego«. Napróżno szukalibyśmy psychologicznego usprawiedliwienia w tej nieskomplikowanej sprawie, lecz romantyzmem, a raczej ekscentrycznością czy ekstrawagancjami i brutalnymi efektami przepełnionej akcji. Ale ta pierwsza próba, nie wytrzymawszy krytyki zaufanej cenzorki wszystkich prac Wagnera, siostry Ludwika, skończyła się tylko na krótkich fragmentach muzycznych; jest ona jednak wykładnikiem sposobu koncepcji dramatycznej Wagnera, który z wielu źródeł czerpał motyw, składał z nich cały obraz, wlewał weń jednak idee, przy-

noszącą stworzonemu w ten sposób dziełu oryginalność pomysłu. Fragment opery ofiarował Wagner towarzystwu muzycznemu w Würzburgu (luty 1833) zapewne z zamiarem wykonania kilku numerów partytury. Do roku 1879 partytura leżała w zupełnym zapomnieniu, oferowana Wagnerowi do wykupienia, wydała się już za drogą. Nabyła ją potem pani Burrell²⁾.

Obok konwencyonalnych i zużytych pomysłów, obok reminiscencji z IX. symfonii Beethovena, uderza nas w kilku miejscach bardzo już dosadna charakterystyka muzyczna myśli libretta i sytuacji dramatycznej. Niemniej silnie występują także tematy, dosłownie przypominające najpamiętniejsze motywy przewodnie »Pierścienia Nibelunga«, przede wszystkim motyw »Złota Renu«. Widzimy już także w »Weselu« zarys »przewodnich motywów«, które miały się stać głównym czynnikiem muzyki w późniejszych dramatach Wagnera. Pod względem formalnym nie wyróżniało się »Wesele« niczem od opery włoskiej i starszej niemieckiej. Weinling z muzyki był zadowolony, ale zdanie siostry przeważało; Ryszard rękopis libretta zniszczył.

Kiedy polskie powstanie listopadowe skończyło się klęską narodu, kiedy w Lipsku wszystko pałało szczerem uczuciem dla pokonanych, Wagner, po niedawnych sympatyach z rewolucją lipcową, nie pozostał nieczułym na los nieszczęśliwego narodu. Sam pisał, że: »entuzjazm budziły w jego duszy wieści o walkach polskich«. A kiedy »emigranci polscy, te dumne, piękne postacie, (pisał), które mnie wprawiały w podziw i serce napełniały głębokiem współczuciem dla smutnego ich losu, przybyli do Lipska i poznałem się z nimi«, pobudzona zdarzeniami temi fantazja zaczęła pracować nad dziełem, które miało być równocześnie hymnem radosnym, pochwalnym, pieśnią otuchy. Wtedy to zaczął Wagner snuć pierwsze pomysły do wielkiej uwertury p. t.: »Polonia«, którą dopiero w lat cztery później wykończył w Królewcu, a jeszcze na dwa lata przed śmiercią, w r. 1881, odnalazłszy rękopis, wykonał w Palermo. Partyturę dzieła tego, przechowywaną w archiwum rodzinnem Wagnera, wydano dopiero w r. 1907³⁾.

Po wydaniu partytury »Polonii« razem z innemi trzema uwerturami Wagnera: »Król Enzo«, »Krzysztof Kolumb« i »Rule Britannia«, weszła »Polonia« na programy koncertów europejskich. Wysokiej wartości artystycznej nie można jej przypisać. Wagner wypowiadał się tu wprawdzie z siłą, ale z siłą o znamionach zupełnie zewnętrznych. Zaczyna kompozycję dłuższe *adagio sostenuto c-moll*, w którym pełna żalości melodia (podobna do tematu arii »Holendra-tułacza«) jest obrazem znękaney nieszczęściami Polski. Krótki epizod przerywa nastrój żaloby; po przeleceniu melodii »trzeci maj, trzeci maj« wypłakują drewniane instrumenty dalszy ciąg *adagii*. Ku końcowi jego wpływa z orkiestry ostatnia fraza »mazurka Dąbrowskiego«. *Allegro molto vivace* opiera się tematycznie na typowym motywie mazurka (w przemianie rytmicznej); muzyka potężnieje, aż w punkcie kulminacyjnym przeraża nas pauza generalna. Drugą część *allegra* stanowi, w całości przytoczona, melodia

pieśni »wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię«. W barwnej i świetnej szacie instrumentalnej powiązał Wagner te pieśni polskie, składając z nich wieniec swojego dla Polski współczucia i admiracyi. Ukazanie się partytury »Polonii« przypadło na czas najzawziętszych przeciw narodowi polskiemu represyi ze strony rządu pruskiego.

Pośród emigrantów polskich w Lipsku znalazł się Henryk Laube, wówczas 25-letni młodzieniec, pracujący na sławę, a za pieniądze, uzyskane za powieści, jadący właśnie do Paryża. Z Wagnerami poznał się na balu w Hôtel de Pologne. Podobieństwo temperamentów i zapatrywań zbliżyło literata i muzyka do siebie; blizkim tematem rozmów były świeże, odczute gorąco przez obu, wypadki polskie. Laube pisał libretto p. t. »Kościeszko«, zachęcał nawet Wagnera do utworzenia muzyki. Zamiar nie doszedł do skutku — nie wiadomo dokładnie, z jakich powodów. Laube prze-rwał pracę nad »Kościeszką« już w pierwszym akcie; przyznawał później, że »Ryszardowi nieszczególnie się podobał«. Wymowniejszych zdań niema także u Wagnera, który w swojej »Mittheilung an meine Freunde«, pisanej w roku 1852, mówi krótko, że »proponowanego mu Kościeszkę odrzucił«. Jeśli sujet nie odpowiadał Wagnerowi, co zapewne było powodem zaniechania pracy, może i lepiej, że »Kościeszki« nie napisał; może nie mógł już wtedy nakłonić ducha do pomysłu w całej osnowie obcego. Te, dla nas bądź co bądź miłe, wspomnienia z życia Wagnera psują tylko krew tym ultra-germańskim uczonym, którzy, jak np. Max Koch, profesor uniwersytetu w Wrocławiu, w swem dziele o Wagnerze, [dotychczas I. t.], nie mogą się dzisiaj jeszcze zgodzić na żywe uczucia Wagnera dla Polski i notatki swoje o nich okraszają bezsilną złośliwością, skierowaną bodaj.. ku świetnemu skrzypkowi Lipińskiemu, który Wagnera miał przekonać, że »Polskość jest mieszaniną słowiańskiej niekultury z elegancją francuską«, co naturalnie wystarczało, że się Wagner »czuł odepchniętym raz na zawsze od Polaków«. Niewiadomo, jakie dane podyktowały prof. Kochowi tę »kulturalną« uwagę; musiał mieć do niej ceniony historyk literatury niemniej pewne, choć nieznane, źródła, jak np. do zdania: »... jak ich ostatni król, Poniatowski, znalazł śmierć, walcząc za Napoleonem, w bitwie ludów, w nurtach rzeki Plesny«. [Max Koch: Richard Wagner I. 177]. Jaki zaś stosunek był między Wagnerem i Laubem, naprawdę nie wiemy; Laube chwalił Wagnera w prasie, ale i ta »protekcya« nie na rękę biografom Wagnera.

W styczniu r. 1833, przyjechał Wagner do Würzburga w odwiedzin do starszego brata, Alberta, który w mieście tem pracował jako śpiewak, reżyser i nauczyciel śpiewu. Albert miał się Ryszardowi przysłużyć dobrimi wskazówkami w kierunku śpiewackim. Tymczasem młody muzyk przyjął obowiązki dyrygenta chórów przy tamtejszym teatrze, na czas trwania sezonu. Zarówno zajęcie, jak wesołe życie wśród teatralnej drużyny przypadły bardzo do smaku Wagnerowi. Kiedy sezon się skończył i Wagner zyskał wolny czas, zabrał się

natychmiast do pracy nad nowym pomysłem operowym, który z pewnością już w Lipsku opanował go i był niezawodnie najważniejszym powodem, że nie mógł komponować »Kościuszki«. Z lektury E. Th. A. Hoffmanna zaznajomił się Wagner z autorem włoskim, Wenecyaninem, Carlo Gozzi (1722—1806), którego *fiabe drammatiche* cieszyły się uznaniem także Goethego i Schillera. Podług jednej z tych baśni dramatycznych, *favola teatrale tragicomica* »La donna serpente« ułożył Wagner libretto do opery p. t.: »Die Feen«. O opracowaniu tematu tego przez kapelmistrza Himmla (w r. 1806) Wagner nie wiedział. Wagner, jak sam pisze (*Gesammelte Schriften* IV. 252), zmienił nieco opowiadanie Gozziego; treść przedstawia się według własnych jego słów następująco: »Boginka, Ada, która w zamian za nieśmiertelność zyskuje miłość królewicza Arindala, może stać się śmiertelną jedynie przez spełnienie twardych warunków; niewykonanie ich grozi jej strasznym losem; Arindal próbom nie podołał, wskutek czego Ada zaczarowana została w kamień i dopiero pełen żalości śpiew kochanka uwalnia ją od czaru; król leśny jednak, zamiast puścić oboje w kraje śmiertelników, obdarza ich swą łaską i przenosi do swego państwa, wiekuistego szczęścia«. Tej jednolitości akcji, jaką podaje streszczenie, niema jednak w operze; cały szereg osób występuje na scenie, splatają się różne motywy, może się nawet płaczą, tak, że w masie epizodów pobocznych gubi się myśl główna. Spotykamy się jednak już w tej operze Wagnera z pomysłami dramatycznymi, które w późniejszych dziełach będą środkiem akcji; tak więc boginka Ada żąda od Arindala, aby przez ośm lat ich pożycia nie spytał jej o pochodzenie, którą to próbę udaremnia on na dwa dni przed upływem terminu; podobny zakaz da Lohengrin Elsie. Współczucie zaś, które w »Parsifalu« będzie zasadniczym motywem akcji, i tu ma wyraz artystyczny; niemniej i litość dla zwierząt, motyw bardzo osobisty, powtórzony w »Parsifalu«, przebija się z monologu Arindala w 3 akcie:

»Dobrze zmierzyłem, haha! trafiłem w serce.
O, patrzcie, płakać umie zwierzę,
potyska mu w oku łza!«

Jako poeta nie był Wagner w pierwszej swojej operze oryginalnym. Skrajny romantyzm tekstu »Boginek« był raczej zewnętrznej natury, nie wpływał »z wiary i czucia«. Przemowny wpływ Webera tyczył się zatem nie tylko muzyki, lecz działał także w kierunku libreta oper Wagnera; mglistość symbolów, te niewidoczne nitki, łączące świat zmysłowy z światem ducha czy duchów, wpływ urojonych potęg złych i dobrych, wszystko, co składa się na »Euryanthę« Webera, przeniknęło umysł Wagnera, który też za wszelką cenę pragnął wysilić inwencyę poetycką do wyżyn podobnej tajemniczości, cudowności... Muzycznie nie stanął Wagner także pewną stopą w pierwszej swojej operze; niedawne jeszcze studia nad Mozartem, zaśluchanie się w muzyce Webera, наконец poznanie gruntowne oper Henryka Marschnera



3. RYSZARD WAGNER. WEDŁUG PORTRETU KLEMENTYNY STOCKAR-ESCHER.

»Vampyr« i »Hans Heiling«, odbiło się wyraźnie na muzyce »Boginiek«. Że do wzorów tych nie zbliżył się Wagner w żadnym prawie kierunku, zbyt wiele to może dodawać; tej głębi uczucia i myśli, zarazem nowości w środkach, które miał Chopin od samego początku swojej twórczości, tej lekkości w opanowaniu materiału muzycznego i doskonałości w formie, które

cechują młodego Mendelsohna, nie nabył Wagner rychło. Najzupełniej od Chopina i Mendelsohna odmienna natura muzyka-poety rozwijała się powoli, przechodziła różne epoki wpływów i naśladowania, zanim stworzyła sobie własny fundament. Ale te wpływy, które stały się kapitałem środków muzycznego wyrazu młodego Wagnera, przypominały się później jeszcze, kiedy Wagner był już w całej pełni samodzielnym; świadectwem tego są n. p. pewne efekty instrumentalne i nawet czysto muzyczne w »Walkiryi«, będące niemal wiernem odbiciem niektórych ustępów »Hansa Heilinga«. Wreszcie nawet pomysłu się nie da, aby na stworzenie takiego ogromu dzieł o tej różnorodności, mógł zdobyć się umysł ludzki bez zasilania się dziełami, wcześniej stworzonymi. — »Boginki« nie dostały się na scenę, mimo chęci, a pewno i usilnych starań ich twórcy; ta skromna »praca szkolna« nie byłaby wytrzymała ówczesnej krytyki. Nie wykonane za życia Wagnera, pojawiły się »Boginki« dopiero w pięć lat po jego śmierci (1888), utrzymując się przez kilka lat w repertuarze teatru nar. w Monachium. Ponowne próby wprowadzenia młodzieńczej opery Wagnera na scenę, dokonane w r. 1910, w teatrze księcia regenta w Monachium, nie wydały, zdaje się, rezultatu⁴⁾. W początkach r. 1834 wrócił Wagner do Lipska w przeświadczeniu, że »złudzenia nie będą go mijały, ale też, że nie złamią go zupełnie«.

Z jakiegokolwiek stanowiska będziemy się zapatrywali na »Boginki«, jakkolwiek sąd o nich wypadnie, z pewnością zgodzimy się, że słuszne są słowa samego Wagnera o tej pracy; zamknęła się w niej »wielka powaga jego pierwotnej siły uczucia«. Słowa te, to motto dla całej twórczości Wagnera, dla każdego czynu, podyktowanego aspiracyami artysty; jakże znikające będą wyjątki! Powaga zatem i chęć dokonania czegoś dobrego, śmiałe podjęcie walki z filisterstwem cechuje pierwszy publicystyczny występ Wagnera, jego artykuł o »operze niemieckiej«. Czy urażona duma kompozytora »Boginek« była powodem do napisania go i ogłoszenia w »Świecie eleganckim« (*Elegante Welt*)? — Możliwe; ale w tem młodzieńczem *credo* mamy już zapowiedź niejednej, później skryształizowanej, teorii Wagnera-reformatora, niejako drogowskaz jego rozwoju, istoty jego sztuki i wskaźnik idei przewodnich. 21-letni młodzieniec sypie narodowi gryzące słowa prawdy w oczy; zerwać z pustemi hasłami rozdymanej do świętości tradycyi pojęć muzycznych, wykazać całą nikłość, suchość, bezsilność twórczą praktycznych muzyków, zawodowych kontrapunktów, stwarzać pełne życia postacie w dziełach scenicznych, nie gubić się w mózgowych czysto sztuczkach polifonicznych, dać ciepło uczucia... To głosił w artykule tym Wagner. Niemniej słusznym był zarzut, że afektowana uczoność, to kamień, ciągnący muzykę do zupełnej zagłady. Młodzieńczo-rewolucyjny zapal powiódł Wagnera w niektórym względzie i na nielogiczne trochę ścieżki, ale z samejże istoty tego artykułu i głoszonych w nim hasel Wagner przez życie całe nie nie uronił. Mimo woli przypomina się tu słoneczna postać młodego rycerza, Waltera ze Stolzing, który »Śpiewakom z No-

rymbergi« i ich bezdusznym regułom tabulatury, przeciwstawia swoją wolną, pierwotną i porywającą sztukę. — Czy Wagner miał prawo pisać, »że niema opery niemieckiej«, po Mozarcie, Weberze, wreszcie Beethovenie i tylu innych twórcach?! — Miał niewątpliwie; w czasie, kiedy zdania te głosił, kult opery włoskiej i opera komiczna francuska zabiły wszystko, co nie szło ich torem. Po Beethovenie i nieznanym jeszcze powszechnie Schubercie nastaje w Niemczech okres, patetycznie nazwany akademizmem, (centrum jego był Berlin); ten powolny upadek, w każdym razie zastój, zniechęcał lecz i zachęcał Wagnera, który, wiedząc, że »nie zbawi, przynajmniej chciał trochę światła wprowadzić«. Obniżenie się zapału w narodzie, obniżenie się jego wymagań, stawianych sztuce żywej, było bodźcem do napisania artykułu; typ »solidnego« muzyka pozostał Wagnerowi na zawsze wstrętnym, niczego też nie obawiał się bardziej, przeciw niczemu tak silnie nie protestował, jak przeciw nazywaniu go »muzykiem«.

»Zuchwałem zwróceniem się do dzikiego, niespełanego wyuzdania zmysłowego, do kipiącej wesołości«, nazwał Wagner swoją nową, wielką operę komiczną p. t. »Das Liebesverbot«, albo »Die Novize von Palermo«. Po dziele, w którym zamknęła się »święta powaga«, jest »Zakaz miłości« dowodem jakiejś dziwnej ewolucji duchowej. »Od abstrakcyjnego mistycyzmu przeszedłem do uwielbienia materii« — pisał Wagner w r. 1842. Na wiosnę (1834 r.) wyjechał Wagner do Cieplie; tu lektura szekspirowskiej komedii: »Miarka za miarkę« zachęciła go do przerobienia komedii na libretto, które w samym zakończeniu jedynie różni się od oryginału, dając zarazem pogląd na zapatrywania społeczne Wagnera. Treść podaje Wagner w »Mittheilung an meine Freunde« (IV. 254) następująco: »Pociągnęła mnie postać Izabelli, która, jako nowicyszka, wychodzi z klasztoru, aby u nielitośnego namiestnika wyjednać łaskę dla brata (Klaudyusza), zasądzonego na śmierć na podstawie drakońskiego prawa za zbrodnię zakazanej miłości z córką nieprzyjaźnie namiestnikowi usposobionego domu, Maryanną. Czysta dusza Izabelli znajduje tak trafne powody na usprawiedliwienie »zbrodni« brata, jej spotęgowane uczucie zdobywa się na tak porywającą spowiedź przed zimnym sędzią, że surowy stróż obyczajności sam zapłonał namiętną miłością ku wspaniałej niewieście. Ta nagle rozbudzona namiętność objawia się w ten sposób, że namiestnik przyrzeka uwolnienie zasądzonego brata — w zamian za oddanie się pięknej siostry. Oburzona tym projektem, ucieka się Izabella do podstępu, aby zdemaskować obludnika i uratować brata. Obiecując mu następnej nocy spełnienie prośby. Namiestnik uważa naturalnie za wskazane nie dotrzymać obiecanego ulaskawienia (motyw ten przypomina się w operze Puccini'ego »Tosca«), ażeby nie obciążyć swego sumienia sędziowskiego niedozwolonym afektem. — Szekspir rozwiązuje konflikt jawnem wystąpieniem — dotychczas niepostrzeżenie obserwującego przebieg sprawy — księcia: jego wyrok jest poważny, jest dla sędziego »miarką za miarkę«.

Ja natomiast rozwiązałem węzeł bez księcia, przy pomocy rewolucyi. Miejsce akcyi przenieśliśmy do stolicy Sycylii, aby móżdżek użyć południowego temperamentu ludności jako pomocniczego elementu; namiestnikowi, purytańskiemu Niemcowi, kazałem wydać edykt, zabraniający surowo zabaw karnawałowych: pewien zuchwał młodziwiec, zakochany w Izabelli, podburza ludność do założenia masek i przygotowania sztyletów. Namiestnik, którego Izabella nakłoniła do przyjścia w masce na schadzki, zostaje poznany i wyśmiany — brat jeszcze w samą porę przed przygotowanem straceniem przemocą uwolniony; Izabella nie wraca do klasztoru, lecz oddaje rękę śmiałemu sprawcy rewolucyi; pochód masek idzie naprzeciw księcia, o którym wiedzą wszyscy, że nie będzie tak szalony, jak jego namiestnik. Pomimo bardzo podobnego toku akcyi u Szekspira jak i u Wagnera, różnice są znaczne i zasadnicze; Wagnerowi »chodziło jedynie o wykazanie występności obłudy i nienaturalności okrutnych przesądów moralnych«. Już tu więc głosi Wagner w przenośniach tę wielką prawdę, którą wypowie Loki w »Złocie Renu«:

»cóż się mężowi
 większem zda,
»niż kobiet urok i czar?«

Izabella zaś śpiewa w »Zakazie miłości«:

»Kobiecie piękność dały bogi, by jej używać — mąż ma siłę
i tylko głupcom, obłudnikom, miłosne czary nie są miłe!«

Ale ten sam motyw, to wszech-prawo natury, jest w »Nowicyuszce z Palermo« związkiem intryg, akcyi zgoła niepodniosłej, w »Pierścieniu Nibelunga« natomiast staje się hasłem, pod którego znakiem walczą bogowie i ludzie z wiecznem złem, potęgą złota, które deprawuje miłość. Wagner-muzyk idzie w »Zakazie miłości« innemi drogami, niż w poprzedniej operze. Za przeniesieniem akcyi na włoskie południe poszła i muzyka, w znacznej mierze wzorowana na Bellinim i Auberze.

Partyturę opery ofiarował Wagner w r. 1868 na gwiazdkę wielkodusz-nemu swojemu opiekunowi, królowi bawarskiemu, Ludwikowi II. Na karcie tytułowej napisał wierszyk dedykacyjny:

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

Prywatna własność królewska, zastrzeżona ponadto prawami autorskiemi rodziny Wagnera, była partytura do roku 1909, niedostępną dla badaczy wagnerowskich. Wystawiona za szkłem w sali Ludwika II. w Muzeum Narodowem w Monachium (gdzie zawsze można ją widzieć), nęciła każdego, zajmującego się sztuką Wagnera ⁵⁾.

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

Powodzenie opery, na które oczekiwał kompozytor, zawiodło, bo tylko raz jeden, w roku 1836, wystawiono »Nowicyuszkę z Palermo« w Magdeburgu. Przygotowanie przedstawienia było bardzo liche. Niecierpliwy kompozytor wystudyował bardzo pobieżnie dzieło, obfitujące w ustępy efektowne i nawet głębszej wartości; sam dyrygował przedstawieniem, na którym śpiewacy nie umieli na pamięć swoich partyi, nareszcie sam... pisał o niem korespondencję do redagowanego przez Schumann'a pisma muzycznego. Umiał w niej zachować miarę, ustrzedz *incognita*. »Zakaz miłości« nie wrócił już na scenę; po jednym niepowodzeniu nie starał się Wagner o rehabilitację swojego imienia i swojej opery. Snuł już plany dalszych, wielkich dzieł.

Od końca lipca 1834 r. zajmował Wagner posadę kapelmistrza przy teatrze w Magdeburgu; dyrektor H. Bethmann prowadził przedsiębiorstwo pod ustawiczną grozą bankructwa, wskutek czego pozycja Wagnera nie miała żadnych trwałych podstaw. Zapał do pracy nie stygł jednak w Wagnerze, a sama świadomość, że spełniły się dawne pragnienia zostania kapelmistrzem, była niemałą podniętą. Wspominając później o tych czasach, pisał Wagner: »Studying and directing light, fashionable French operas, their noisy and noisy effects, gave me a great deal of pleasure, when I could from the pulpit of the conductor to the right and left to dissolve these things«. Sumienność w wykończeniu każdego szczegółu, dążenie do możliwej doskonałości, cechowało już wtedy energicznego kapelmistrza. W Magdeburgu napisał Wagner muzykę do »Zakazu miłości«, prócz tego zaś fragmenty symfonii (e-dur) i »Kantatę noworoczną«. Później dopiero zaczął wypracowywać nową operę komiczną p. t.: »Szczęśliwa rodzina niedźwiedzi«, ale wnet z niesmakiem odwrócił się od tego tematu, pociągnięty romansem Bulwera »Rienzi, ostatni trybun«.

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

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

Dotychczas nie znalazł Wagner stałego celu dla swoich uczuć miłosnych, kto wie, czy nawet przelotnie się kochał. »Fantastyczne wyuzdanie studenckiego życia niemieckiego obrzydło mu niedługo po dzikiej rozpuszcie«. (*Mittheilung an meine Freunde*). W ślady Werthera nie poszedł... Sam pisał historie miłosne, ale tylko w teorii je przeżywał. Niedługo jednak po zajęciu posady w Magdeburgu zaprzątnęła uwagę Wagnera wyłącznie panna Minna Planer, niezwyklej piękności artystka tamtejszego teatru. Minna Planer była tem, »gotowem, z życia naprzeciw niego idącym zjawiskiem«, kobietą, która wszystkiemi zaletami swojej osoby i charakteru rozbudziła w 22-letnim Ryszardzie silne i trwałe — na razie — uczucie. Jej spokojne usposobienie, naturalny — tak bardzo nieteatralny — wdzięk, odbijały się od całego otoczenia; w pół roku po poznaniu się byli już oficjalnie zaręczeni. Okres narzeczeństwa przedłużał się; brak poważniejszych dochodów nie zachęcał Wagnera do natychmiastowego założenia ogniska rodzinnego. Po rozwiązaniu się trupy magdeburskiej przebywał Wagner przez czas pewien u rodziny w Lipsku, następnie w Berlinie, (gdzie go zawiodły nadzieje wystawienia »Zakazu miłości«), skąd wreszcie udał się bez planu do Królewca, tam bowiem zaangażowaną została Minna. Mimo, że widoki zajęcia posady dyrektora tamtejszego towarzystwa muzycznego nie były pewne, a żadna inna odpowiednia nie była wolną, młodzi ludzie nie chcieli już dłużej zwlekać i dnia 24 listopada 1836, stanęli przed pastorem. Ale związek ten nie przyniósł obojgu szczęścia. Już w rok po ślubie zaczęły między małżeństwem wybuchać nieporozumienia tak silne, że Minna kilkakrotnie uciekała od męża, który chętnie godził się później na dalsze wspólne pożycie. Z największą ostrożnością należy przyjmować komentarze Wagnera, pomieszczone w wielkiej autobiografii, o pierwszym jego małżeństwie. Minna przedstawia się w nich tak bardzo ujemnie, że jest to raczej złośliwa karykatura, niż portret autentyczny. W ten sposób chciał ją Wagner przeciwstawić swojej drugiej żonie. Zarzuty zaś, czynione Minnie, że nie potrafiła się później dostroić do wysokich wzlotów męża i jego śmiałych, ale awanturniczo wyglądających aspiracji, że nie szła w parze z jego rozwojem jako artysty, są dość niesłuszne. W każdym razie wdzięczności za poświęcenia i trudy ze strony Wagnera nie doznała nigdy w równej mierze; nie zażyła na koniec na lekceważenie, z jakim odnoszą się do niej różni biografowie Wagnera. Minna była o cztery lata starszą od Ryszarda; takiej przepaści, jaka dzieliła Goethego od Chrystyny Vulpius, nie było pomiędzy nimi. Dzieliły ich przedewszystkiem etyczne podstawy ich życia. Mieszczańska moralność Minny nie mogła godzić się z każdym pomysłem rewolucyjnego ducha Wagnera, z każdym żądaniem powszedniego męża, który w śmiałem poczuciu swojej genialności przeceniał należne mu przywileje socyalne i nie miał dość siły do stłumiania swoich nerwowych zachceń i kaprysów. Żądania Wagnera, aby Minna zrozumiała wszystkie jego aspiracje, były wygórowane, jeśli zważymy, że sam kwiat inteligencji europejskiej odmawiał Wagnerowi

uznania i przeważnie nie rozumiał go. Minna jako kobieta po niedługim już pożyciu sprzykrzyła się Wagnerowi, odznaczającemu się erotyczną wybujałością; w ślad za tem zaś poszło wszystko, co złożyło się na to nieszczęśliwe — a jak Wagner sam mawiał — tragiczne pożycie. Wierna towarzyszka we wszystkich niepowodzeniach męża, prawdziwa samarytanka w latach paryskich, musiała często patrzeć na postępowanie męża, które ją jako żonę raniło, jako kobietę upokarzało, przyprawiało o rozpacz. Że idealny stosunek Wagnera z panią Matyldą Wesendonk (w Zurychu), któremu zawdzięczamy »Trystana i Izoldę«, był powodem zupełnego rozdwojenia między Wagnerem i Minną, w tem wina tylko samego Wagnera, który nieodpowiedniem postępowaniem z przyjaciółką, sam doprowadził do zupełnie błędnego rozumienia ich stosunku. Kilka lat ostatnich przeżyli Wagnerowie zdala od siebie; Wagner częstokroć zmieniał mieszkanie, Minna zaś mieszkała w Dreźnie, gdzie w r. 1866 umarła.

W Królewcu Wagnerowie nie długo zostali; kiedy udało się Wagnerowi objąć posadę dyrygenta przy operze, bankructwo dyrektora teatru zmusiło oboje do opuszczenia miasta. Propozycja zostania kapelmistrzem przy teatrze w Rydze była ze wszech miar zachęcającą; ten nowy urząd zapewniał uregulowanie się stosunków, pewniejszy byt Wagnerów. I tu nie miał Wagner za wiele słońca, powodzenia artystycznego i pogody życia. Benefis, na którym wprowadził na scenę tamtejszego teatru »Normę« Belliniego był zdarzeniem ważniejszym dla kieszeni pana kapelmistrza, niż dla zadowolenia artysty. Z okazji tej jednak zwrócił się Wagner do publiczności ryskiej w piśmie »*Zuschauer*«, gdzie omawiał dość szeroko znaczenie Belliniego i wołał: »śpiew, śpiew i jeszcze raz śpiew, Niemcy! Gdyby Bellini uczył się u jakiego bakałarza wiejskiego, nie robiłby takich błędów w swej sztuce, jakie robił w istocie, ale kto wie, czy nie postradałby daru śpiewności, a to byłoby dla niego szkodą znacznieszą«. Że Wagner nie na wiatr to pisał, nie *pro domo sua*, dla reklamowania benefisu, o tem możemy być przekonani; raz już pisał w obronie włoskiej metody śpiewackiej, włoskiej śpiewności, tu to samo powtarzał; nawet nie długo przed śmiercią, bawiąc w Rzymie i słysząc tam »*Lohengrina*«, w którym partyę bohatera śpiewał jakiś znakomity tenor o cudnem *bel canto* postawił Wagner ten rodzaj śpiewania »*Lohengrina*« za wzór krzyczącym śpiewakom niemieckim. — Zajęcia Wagnera jako kapelmistrza, zwłaszcza, że pracował na scenach prowincjonalnych, stały się mu wnet przykre. To, co go zrazu bawiło i podniecało, zaczęło go krępować i męczyć. Coraz lepiej widział, że praca taka tłumi jego indywidualność, że ten nadmiar muzyki obcej zniechęca go do samejże sztuki, lub może z czasem zniechęci. Obowiązki swoje zaczął wypełniać prawie mechanicznie, od całego personalu teatralnego usuwał się na ubocze, gdzie mógł »zwrócić się do swojego wnętrza, w którem gościło pragnienie wyrwania się z tych ciasnych stosunków«. Ale i tu nie zaspiał duch Wagnera. Przeciwnie, tu dopiero, w tych mizernych warunkach, poczęła się jego samodzielność, tu stworzył

pierwsze swoje poważne, wielkie dzieło: »Rienziego«, tu oswoił się z planem »Holendra-tułacza« (»Okręt widmo«).

Od chwili, kiedy Wagner, przypominając sobie dobrze wrażenie, jakie na nim sprawiła lektura romansu Bulwera, postanowił w dramacie muzycznym przedstawić postać »Rienziego, z jego wielkimi myślami w głowie i w sercu, który mu wszystkie nerwy wzruszył sympatycznym uczuciem«, śmiało możemy mówić o rozpoczęciu się nowej epoki w jego życiu. Jakkolwiek wiele pozorów składa się na to, że w »Rienzim« widzimy przeważnie dzieło, należące do rodzaju opery wielkiej, to jednak sam rdzeń pomysłu mówi nam, że mamy tu już dramat, dramat muzyczny. Sam rodzaj pomysłu zdradza już tego Wagnera, który nie baczy na wykonalność dzieła, nie liczy się z przeciętnymi warunkami, nie ukształtowuje swej sztuki wedle jakichś danych lokalnych. Że przy koncepcji »Rienziego« jaśniała w fantazji 25-letniego kompozytora scena wielkiej opery w Paryżu, to nie ulega wątpliwości; wszakże już dawniej zwracał się z projektami do Scribego, libretto zaś »Rienziego« już w Rydze zostało przetłómaczone na język francuski. Chęć więc dostania się za każdą cenę na deski pierwszego paryskiego przybytku muzyki była genezą »wielkiej opery tragicznej, w której wszystko, co składa się na zewnętrzny i muzyczny blask teatralnego kolosu, zostało użyte z niesłychaną rozrzutnością«. Marzenie o dostaniu się do wielkiej opery w Paryżu tak było zresztą naturalne, że nie możemy się mu dziwić; dla sławy i korzyści czysto materyalnych byłoby dla Wagnera wystawienie opery jego w Paryżu zdarzeniem bardzo doniosłym. Inna tylko kwestya, czy powodzenie »Rienziego« w Paryżu nie byłoby wypaczyło kierunku rozwoju muzyka-poety, który może stałby się niewolnikiem smaku i kaprysów publiczności francuskiej. Że »Rienzi« ze wszech miar wytrzymałby konkurencyę z »Niemą z Portici«, z »Napojem miłosnym«, »Wilhelmem Tellem«, »Robertem dyabłem« i innemi tego pokroju dziełami repertuaru Wielkiej opery, w to nie możemy wątpić. Ale patrząc w całą przyszłość, na całą twórczość »przez okulary Wielkiej opery«, to równałoby się stanięciu w szeregu Meyerbeerów i Halewych. I chociaż pociągały Wagnera w »Rienzim« ustępy liryczne, chociaż obok postaci Rienziego na pierwszy plan wysunął parę kochanków, musiał jako twórca wielkiej opery uciekać się do pochodów patetycznych i tańców, nie bez niesmaku może, szukając jako dramaturg usprawiedliwienia tych efektów w taktyce politycznej Rienziego, który ludowi musiał dawać jakieś *circenses*. Wagner liczył jednak w pierwszym rzędzie na muzykę. Libretto samo miało być tylko dobre, nie nudne i bez płytkich pomysłów. Rzecz jasna, że te wszystkie cechy »Rienziego« w niczem nie zbliżają się do teorii Wagnera, skryształizowanych w rozprawie p. t.: »Opera i dramat«; cała opera tak bardzo przecież odbija od następnych, chociażby od zaraz po niej napisanego »Holendra«. Te różnice więc, czysto teatralne tendencje, cały koloryt dzieła tak drażnił

później Wagnera, że o dziele swem zwykł wyrażać się także jako o grzechu młodzieńczych lat. I miał, naturalnie, słuszość Wagner, pisząc w artykule p. t.: »*Muzyka przyszłości*« (Ges. Schr. VII. 119): »Nie przywiązuje znaczenia do tego dzieła, którego koncepcyę i stronę formalną zawdzięczam chęci upodobnienia się rodzajowi wielkiej opery, wychodzącemu z Paryża, Aubera, Meyerbeera i Hallevyego... bo w niem nie zamknęło się żadne z moich późniejszych zapatrywań na znaczenie sztuki«, czyli, jak mówi Lichtenberger (Wagner jako poeta i myśliciel), »Rienzi« nie ma dla historii idei wagnerowskich wielkiego znaczenia«. Dokądkolwiekby nas porównania »Rienziego« z wielkimi współczesnymi mu operami, na pierwszy rzut oka zobaczymy, że podczas kiedy »bohaterowie« tamtych oper wszyscy bez wyjątku są



4. FANTIN-LATOURE: RIENZI (AKT III.).

tenorami, barytonami lub basami, w każdym zaś razie niemal manekinami, kiedy libretto w nich jest tylko lichą sklecanką pstrych efektów scenicznych, »Rienzi« jest prawdziwym człowiekiem, akcja opery zaś prawdziwym dramatem. Zapatrywania samego Wagnera na »Rienziego« są z sobą sprzeczne, szczególnie o ile dotyczą muzyki: inne w »szkicu autobiograficznym«, zasadniczo różne w »Muzyce przyszłości«. Faktycznie najsilniejszy wpływ miał na Wagnera wówczas Spontini i jego »Ferdynand Korteż«, prócz tego zarówno Weber, jak Spohr i Marschner.

Libretto »Rienziego« wypracował Wagner w Rydze, tam też utworzył muzykę do pierwszego i drugiego aktu; trzy następne powstały dopiero we Francji (w Paryżu i w *Boulogne sur mer*). Akcja rozgrywa się w pierwszej połowie XIV w., osnowa jej, zaczerpnięta z romansu Bulwera, jest w całej pełni historyczna, lubo wiele motywów niedramatycznych musiał Wagner pominać. Ideałem, do którego dąży Rienzi, jest wskrzeszenie dawnej świetności Rzymu (w historii stworzenie *buono stato*): »niech nowy lud wyrośnie tu, jak jego przodki, wielki, możny« śpiewa Rienzi. Do walki o należne mu prawa poprowadzi Rienzi lud przeciw patrycyuszom rzymskim, staje nawet na jego czele, lecz nie jako król — jako trybun ludu. Wielka dusza Rienziego objawia się w jego dobroci; pod tym względem przypomina on bohatera ostatniej

opery Mozarta, cierpliwego Tytusa. W chwili, kiedy bezprawie Pawła Orsiniego posunęło się do granic zbrodni, kiedy na rozkaz jego porwano siostrę Rienziego, Irenę, kiedy lud cały dyszał pragnieniem pomsty na możliwych zbrodniarzy, jedynie płomienne słowa Rienziego zapobiegły rozlewowi krwi. Rienzi został trybunem; władzę swoją, wobec spisków, mógł jedynie siłą utrzymać: każde przebaczenie, zwłaszcza spiskowcom, których zamach nie udał się na szczęście, było błędem w znaczeniu politycznym. Znaczenie Rienziego u ludu musiało gniewać właściwego pana Rzymu, mieszkającego wtedy w Avignonie: klątwa, rzucona na trybuna ludu, była najlepszym środkiem na złamanie jego potęgi. Wszyscy odwracają się więc od niego, pozostaje przy nieszczęśliwym bracie jedynie Irena, która dla Rienziego porzuca kochanego i kochającego Adryana Colonnę; on jednak ginie wraz z nimi w płomieniach Kapitolu.

Libretto Rienziego ma wszystkie zalety sceniczne. Zrównoważyły się w niem czynniki psychologiczne z czynnikami teatralnego, zewnętrznego znaczenia. Język w librecie »Rienziego« nie jest pod względem literackim i filologicznym tak interesującym, jak w dziełach późniejszych, szczególnie od »Pierścienia Nibelunga« począwszy; ale i tu nie jest to ten wstrętny »żargon operowy«, lub sztywny elaborat literacki, choćby »Euryanty« lub »Jessondy«, jak zauważył Bulthaupt (*Dramaturgie der Oper*, II). Jako najładniejsze przykłady dalekiego od napuszystości stylu wystarczą dwa ustępy z II. aktu:

Rzymianie, słuchajcie wieści,
Co błogi pokój głosi!
Na świętej ziemi Rzymu
Szczęścia zakwita kwiat.
Wśród dzikich skał przepaści
Padł złoty słońca blask,
W spokojne morza porty
Zawija okręt wesoło!
Bo radość już nastała,
Światło wolności już świeci!

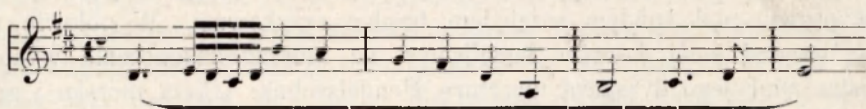
Widziałem miasta, widziałem kraj,
Nad morza szedłem brzegiem,
Jak daleko Rzymian posady,
Niosły mnie nogi rącho i lekko:
A pokój wszędzie zastałem.

Wszędzie brzmi echo radości;
Swobodnie pasterz pędzi trzodę,
Bogate są plony pól.
Wala się zamków mury,
Bo wolnym Rzymianin chce być!

Ustępy, gdzie poeta liryczny miał pole do rozwinięcia skrzydeł natchnienia, są w librecie najlepsze; nie umiał natomiast Wagner ożywić niektórych

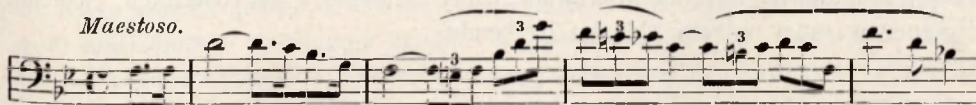
postaci indywidualnem życiem. Wypracowanie pozostało znacznie w tyle za wielkością pomysłu — co słusznie podnosi Muncker (R. W. 26).

A muzyka w »Rienzi«? Poza tem, co wyżej powiedziano, zwrócić wypada uwagę na kilka typowych niejako składników, z których łatwo przekonamy się, ile w niej tkwi z samego Wagnera. Dzieło całe tak jest długie, że niejednokrotnie uciekano się do jedyne go sposobu, chcąc je bez skreśleń wykonać, mianowicie do przedstawiania go w dwóch wieczorach. Uwertura (w formie sonatowej) otwiera operę tematem modlitwy Rienziego: »Grupetta«, łącząca pierwszą nutę melodii z następną, jest charakterystyczną dla Wagnera, który tą, zresztą często używaną, okrasą architektoniczną pogłębia znacznie niejedną myśl muzyczną (w całej swojej twórczości), stwarzając z jej pomocą tak cudowne frazy, jak motyw w »śmierci miłosnej Izoldy«, lub motyw mi-

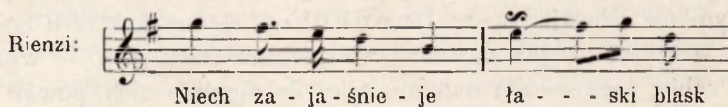


łości małżeńskiej Zygryda i Brunhildy. Drugiego, tak głębokiego pomysłu muzycznego, jak ten, nie znajdziemy w »Rienzi«.

Nie znajdziemy tu jeszcze tych wszystkich genialnych cech, które stanowią właściwe znamiona późniejszego Wagnera. Przeciwnie, znajdujemy w »Rienzi« ustępy dość słabe pod względem wyrazu i treści muzycznej. W chwili, w której Rienzi głosi swoje idealne prawo: »Niech prawem będzie wolność Rzymu«, rozbrzmiewa patetyczna, lecz pusta melodia, jakby życiem wyjęta z którejkolwiek opery Meyerbeera lub Halévyego:

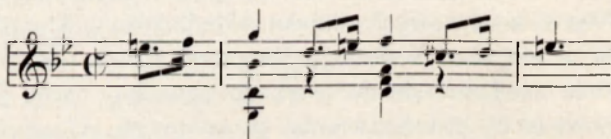


Pojawia się także fraza, która już i w »Boginkach« się zaznaczyła, a dla pierwszej epoki twórczości Wagnera (t. z. po r. 1848) jest typową:



Ustawiczne zmaganie się indywidualności muzycznej Wagnera z wpływami zewnętrznymi jest przyczyną, że »Rienzi«, chociaż widać w nim w całej pełni zapał, z jakim powstawało dzieło, nie przedstawia tej jednolitej wartości, co n. p. »Ferdynand Korte z« Spontiniego. Ale uświadomienie punktów kulminacyjnych dramatu i siła dramatycznego wyrazu, zawarta przede wszystkim w pięciu finałach, zaciera wrażenie słabszych ustępów, które

nieraz tracą nawet banalną powszedniością. Natrafiamy jednak na fragmenty rytmiczne, które żywo przypominają nerwowe tematy »Trystana i Izoldy«.



W każdym razie »Rienzi« mimo stron słabszych stanowi w rozwoju Wagnera próg jego indywidualności i dlatego w historii muzyki dramatycznej jest przedśionkiem nowej, najwspanialszej epoki.

Równocześnie z rozpoczęciem pracy nad »Rienzim« świta Wagnerowi plan wyjechania do Paryża. W marcu r. 1839, zaczął się Wagner gotować do wyprawy, pod każdym względem bardzo ryzykownej. W połowie miesiąca urządził swój koncert benefisowy, na którego zakończenie wykonała orkiestra pod jego dyрекcyą uwerturę Mendelssohna: »Cisza morska i szczęśliwa podróż«. Po kilkunastu tygodniach siadł Wagner z żoną i ulubionym psem na okręt, który zawiózł ich do Londynu, skąd po niedługim pobycie udano się do Paryża. Po drodze jeszcze zatrzymali się Wagnerowie w *Boulogne-sur-mer*, nie dla przyjemności, bo na to ich nie stało; oto w słynnym miejscu kąpielowem przebywał kompozytor »Roberta dyabła« i »Hugenotów«, Meyerbeer, który mógł być Wagnerowi, jako protektor w Paryżu, bardzo pomocnym. W sierpniu wybrał się wreszcie Wagner do Paryża z kilkoma listami polecającymi do najpoważniejszych osobistości muzycznych stolicy Europy. Z bijącym sercem, jakby w oczekiwaniu rychłego spełnienia się wszystkich marzeń, rychłej zapłaty za wszystkie trudy i mozoly lat ostatnich, wjechał Wagner w mury miasta »blasku i... brudu«.

II.

Poparcie Meyerbeera zrobiło swoje; wszystkie drzwi otwały się przed Wagnerem. Dyrektor Wielkiej opery Duponchel, słynny nakładca Schlesinger, Habeneck, wszyscy — jak mówi za Gasperinim Gläsenapp — witali go, jak równego sobie; przyrzeczeń dali mu tyle, że mogli o nich powoli zapominać. Przez cały pierwszy miesiąc pobytu nad Sekwaną upajał się Wagner co wieczora komplementami, których nikt mu nie szczędził; ale kiedy zaczął wyjawiać zamiar wystawienia »Rienziego«, jakiś chłód zajął miejsce dotychczasowej bezinteresownej serdeczności, Wagner zaś z każdym dniem widział dokładniej, że zamiast być bliższym, oddala się raczej od celu. Wnet po przybyciu spotkał się z Laubem, zaznajomił z Heinem; przystosował się, ile możności, do ogólnego nastroju, panującego podczas kolacyi,

spożywanych w restauracyi Brocciego. Ponieważ polecenia Meyerbeera nie wydały pozytywnych rezultatów, powstała legenda, że sławny kompozytor uprzedził zgola inaczej brzmiącymi listami tych wszystkich, którym Wagnera polecał. Na Heinem zaś rekomendacya Meyerbeera właśnie zrobiła złe wrażenie; nie miał zaufania do autora »Hugenotów«. Nowych przyjaciół nie pozyskał Wagner między muzykami; »żaden z nich nie miał na to czasu« — jak sam pisał. Jedynie Hektor Berlioz, genialny kompozytor dzieł programowych, pociąga go ku sobie; mniej może pociągnęła Wagnera jego muzyka. »Romeo i Julia« Berlioza »napęłnia go smutkiem, bo obok genialnych pomysłów nagromadzone tam takie mnóstwo niesmacznych, że żałował, iż dzieła tego nie przejrzał przed wykonaniem Cherubini, któryby był mógł nakłonić kompozytora do koniecznych zmian«. Miesiące, spędzone w Paryżu, to prawdziwy czyściec całego życia Wagnera, nieprzerwany ciąg upokorzeń dla artysty, dla człowieka niemal walka z nędzą. Że dopiero w tak ciężkich próbach zahartował się duch Wagnera, o tem przekonamy się z różnych danych. Jedyny zarobek, jaki pozwalał na mizerne utrzymanie dwojga ludzi, stanowiło aranżowanie ulubionych nowości sezonowych na różne komplety orkiestralne. Oprócz tego musiał Wagner komponować polki do tańca i pieśni lichego gatunku. Często łzy zraszały twarz genialnego kompozytora... Z kilku listów, zachowanych z tych czasów, widzimy całą trudność położenia Wagnerów... Nieraz, jakby dla stłumienia rozpacz, ironizuje Wagner; i tak np. w liście pisanym do R. Schumanna (1840, 29 grudnia) donosi, że podobnie jak Schumann — tak i on napisał »dwóch grenadyerów« z marsylianką na końcu i za tę przysługę wyznaczył mu rząd francuski 20.000 franków rocznej renty... I naprawdę musiała sroga bieda mieszkać w domu Wagnera, kiedy nawet o pożyczenie młynka do kawy musiał prosić listownie Avenariususa... Ale nawet wtedy nie opanowało zniechęcenie twórczego umysłu Wagnera. Kompozytor wykończył swego »Rienziego« i napisał pierwszą część zamierzonej symfonii p. t. »Faust«. Całe to smutne i biedne życie Wagnera w Paryżu przedstawia się nam dosadnie w noweli jego »Koniec w Paryżu«, w której nieszczęśliwym muzykiem jest sam Wagner. Kiedy czytamy zdania końcowe tej noweli, mimo woli lęk nas ogarnia, że mogły się spełnić w odniesieniu do Wagnera: »Kto może wiedzieć, kto zechce przeczyć, jeśli twierdzą, że umarł w nim artysta, który miał świat dziełami swemi uradować, gdyby wcześniej nie był musiał z głodu umrzeć?«... Tak, jak wielkiem, szczęśliwym proroctwem technęły te słowa, jak były one prawdziwe, tak samo prawdziwymi były i zdania wcześniejsze noweli: »Czy mam ci opowiadać o moim losie? i tak widzisz mnie pokonanym; ale muszę nadmienić, że nie na polu walki upadłem, alem — okropnie to mówić — w przedpokojach z głodu przymierał!«

Kiedy wszystkie nadzieje, które skłoniły Wagnera do wyjechania do Paryża, zawiodły, kiedy dość się już napatrzył nędzy w oczy, a znienawidzić mógł cel marzeń i chęć służenia mu: Wielką operę i cały rodzaj, mający

w niej gościć, miał prawo powiedzieć sobie: jestem innym człowiekiem; bo innym też był naprawdę pod koniec pobytu w Paryżu. Wszystkie zawody były wystarczającym powodem, że starania o przyjęcie »Rienziego skierował ku Niemcom, specjalnie zaś zwrócił się do Dreżna. Po długim oczekiwaniu na załatwienie sprawy, otrzymał Wagner w pierwszych dniach lipca 1841 r. wiadomość z Dreżna, że »po dokładnem przestudyowaniu zarówno libretta, jak partytury samej« postanowił zarząd teatru królewskiego operę Wagnera wystawić w najbliższym sezonie. Równocześnie prawie z tym promieniem słońca załatwił Wagner ugodowo sprzedaż pomysłu akcyi »Holendra tułacza«, a za 500 otrzymanych franków zyskał na jakiś czas przynajmniej niezależność i swobodę do pracy. Natychmiast zabrał się do wypracowania libretta, a kiedy, sprowadziwszy pianino, poczuł, że jego talent muzyczny po kilkumiesięcznym zastoju nie wygaś, jednym tchem prawie, w zadziwiająco krótkim przeciągu czasu stworzył muzykę do »Holendra«. 13 sierpnia 1841 napisał Wagner poniżej tytułu: »W nocy i nędzy. *Per aspera ad astra*. Daj to, Boże! R. W.«

Kilka motywów złożyło się na genezę »Holendra tułacza«. Najsilniejszym z nich było opowiadanie Heinego, pełne sarkastycznych uwag poety, pomieszczone w r. 1839, w piśmie »Salon« (*Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky*). Zaraz po przeczytaniu romantycznej noweli Heinego przyszedł Wagner do przekonania, że tkwi w niej szczęśliwy pomysł do opery; »dramatyczne ujęcie wybawienia tego Ahaswera oceanu, było gotowem przystosowaniem podania do użycia go jako *sujet* opery. Porozumiałem się dlatego z Heinem samym« — pisze Wagner w »Szkicu autobiograficznym«. W czasie podróży morskiej do Francyi wrażenie musiało się spotęgować, pomysł zaś pogłębił. Podanie o »okręcie widmie« i jego nieszczęsnym kapitanie było w tym czasie jeszcze powszechnem, nasłuchiwał się go więc i Wagner w chwilach najbardziej analogicznych do tła podania; podróż morzem obfitowała w momenty silnie poruszające. Heine, ironista, ujął temat dramatycznie i humorystycznie zarazem: śmiały kapitan holenderski, zakławszy, że nawet do sądneho dnia będzie okrażał niebezpieczny przylądek, byle go okrażyć, natrafił na głupiego dyabła, który zakłęcie to usłyszał; dyabeł w wierność kobiet nie wierzył, pozwolił więc kapitanowi raz na siedem lat wylądować i szukać wiernej żony-wybawicielki. »Biedny Holender! On częstokroć sam jest zadowolony, że się uwalnia z węzłów małżeńskich, że może porzucić wybawicielkę i udaje się na pokład«, pisał w opowiadaniu swem Heine. Ale dalszy ciąg opowiadania, przybycie Holendra do domu jakiegoś kupca ze Szkocyi, w którym znajduje się obraz, ilustrujący podanie, współczucie, które tułacz rozbudza w jego córce, przyrzekającej mu wierność aż do śmierci — jest w całej pełni poważne i psychologicznie trafne. Samo tylko zakończenie znowu ironiczne; »kiedym wrócił do teatru na ostatnią scenę przedstawienia — mówi Heine — zobaczyłem na skale nad morzem »*die Frau Fliegende Hollän-*

derin«, która rozpaczliwie załamywała ręce podczas, kiedy na morzu, na pokładzie tajemniczego okrętu widać było jej nieszczęśliwego małżonka». Wierna swojemu przyrzeczeniu, dzielna niewiasta szuka śmierci w nurtach morza, poczem okręt tonie ze wszystkimi ludźmi. I znowu prawdziwie heinowskie zakończenie: złośliwy morał.

Jak więc widzimy, cały szkielet pomysłu był gotów, ugrupowanie scen i tło opery nie potrzebowało ulegć żadnym zmianom; powtórzenie go z opuszczeniem ironicznych uwag Heinego dawało zarys dramatu. Dla ożywienia akcji, która zrazu miała się zamknąć w jednym akcie, a później urosła do trzech, musiał być wprowadzony tylko jakiś nowy czynnik, motyw kolizyj dramatycznej. Wprowadza więc Wagner do opery postać romantycznego strzelca, Eryka, narzeczonego Senty.

»Z Holendrem tułaczem zaczyna się moja działalność jako poety; przestałem sporządzać libretta operowe« pisał Wagner w »*Mitteilung an meine Freunde*«. »Holender tułacz« to widoczny znak powrotu do dawnego rodzaju twórczości poetyckiej Wagnera, zaczynającego się w »*Bogin-kach*«. Snuje tu Wagner tę samą ideę — wybawienie przez miłość. Świadomość zbawczego posłannictwa jest dla Senty punktem wyjścia. Zanim jeszcze Senta na własne oczy zobaczyła Holendra, już знаła go z legendy; śpiewała o nim balladę, wzywała się całą mocą pierwotnej swej duszy w tę jej zwrotkę:

»Lecz może jeszcze tułacz wypłynie z tych kłesk powodzi,
Jeśli pokochać na wieki go która z dziew się zgodzi!«

Ta ustawicznie rozbudzana idea doprowadza Sentę do płomiennego postanowienia:

»Ja będę tą, co cię wiernością swą zbawi!
Niech anioł boży mnie ci wskaże!«

Czy w duszy Senty ma miejsce jakaś rozterka? — nie wiemy. Eryk śpiewa wprawdzie:

»Wszak do mej piersi tuliłaś swą skroń,
Wznowiłaś raz złożony ślub;
Czyż nie wróżyła mi twa drżąca dłoń
Wierności niezachwianej aż po grób?«

ale na te słowa wyrzutu i prośby odpowiada Senta:

»Nie chętpij się! Cóż znaczy twe cierpienie?
Czy znasz ty tego nieszczęsnego straszny los?«

Senta żyje w niewidocznym dla nikogo kontakcie z portretem Holendra; czuje, że oczy obrazu w jej duszę właśnie uporczywie spoglądają:

»Czy czujesz ból i głębię zgryzot,
z jaką spogląda na mnie on?«

Wagner przyznaje wyższość miłości Senty ku Holendrowi nad skłonność ku Erykowi. Słusznie pisze Lichtenberger, że »miłość Senty ku Erykowi jest wynikiem instynktu; naturalnie, że to tylko egoistyczny pociąg młodego dziewczęcia ku adoratorowi; ale, kochając Holendra, wznosi się Senta do miłości, wynikłej z oddania się, wolnej od każdego egoistycznego pragnienia, która zmierza nie do osobistej szczęśliwości, ale do zupełnego poświęcenia się«. Te dwa uczucia jednak w chwili rozstrzygającej walczą ze sobą; »czysto ludzkie« jakby można nazwać uczucie Senty dla Eryka, ulega poczuciu wyższego posłannictwa. Prowadzono więc na różnych miejscach spory, czy miłość ku Erykowi jest prawdziwem uczuciem w duszy Senty? W każdym razie charakter Senty jest narysowany ostreimi liniami; nie każdy ruch serca, nie każda myśl znalazła się w librecie; Senta nie jest przykładem jakiegoś problemu psychologicznego ani w założeniu Wagnera, ani tem mniej w samym przeprowadzeniu tej, w każdym razie bardzo silnej, postaci scenicznej.

Po napisaniu »Pierścienia Nibelunga« mówił Wagner entuzjastycznie o bohaterce z »Holendra Tułacza«, że jest to »nieskończenie niewieścia kobieta, kobieta przyszłości«. Przeprowadzanie porównania pomiędzy Sentą a Oblubienicą morza Ibsena jest może za śmiałym eksperymentem, dla Senty bowiem motywem akcji jest wpływ zupełnie duchowej natury, podczas kiedy ibsenowska »kobieta morska« czuje się zależną, jest niejako częścią demonicznie ją pociągającego żywiołu morza. Kiedy w dziesięć lat po stworzeniu »Holendra tułacza« pisał Wagner w »*Mitteilung*« komentarz do tej postaci, to komentarz ten odnosił się nie tyle do Holendra, ile do ówczesnych zapatrywań Wagnera na życie, osnutych już wtedy pajęczyną pesymizmu. W r. 1841 nie był jeszcze »Holender« »mitycznym poematem ludu, w którym przebija się prastary rys jestestwa ludzkiego: pragnieniem spokoju, wydostania się z burz życia«, przynajmniej nie był rys ten tak uświadomiony, jak później. Natomiast z naciskiem zaznaczyć należy, że Senta jest zupełnie przeziąknięta zbawczą ideą Wagnera, która w tylu dziełach jego stała się ośrodkiem dramatów. Romantyczny charakter »Holendra tułacza«, oto co pociągnęło Wagnera. Świadomie czy nieświadomie, należy Wagner do całego szeregu tych poetów, którzy zamierzchłą przeszłość z jej nadnaturalnymi zdarzeniami powoływali w sztuce do życia; samodzielności więc rdzennej i formalnej w tym pomyśle, zasadniczo pojętej, niema Wagner. Nie ma jej właściwie i w późniejszych dziełach, bo wszystkie one (prócz »Śpiewaków norymberskich«) pochodziły ze źródeł, po literacku już opracowanych. Wieki, dzielące czas ich powstania od twórczości Wagnera, zmieniają wprawdzie postać rzeczy, należy jednak wspomnieć, że ze starych frankońsko-niemieckich poematów korzystano przed zwróceniem się do nich Wagnera. Korzystali więc: Fouqué, E. Th. A. Hoffmann i Novalis, wreszcie Immermann i Tieck, F. R. Hermann, E. W. Müller, F. Wachtler, K. F. Eichhorn, J. Zarnack, E. B. Raupach, Chr. Wurm, W. Osterwald i i.

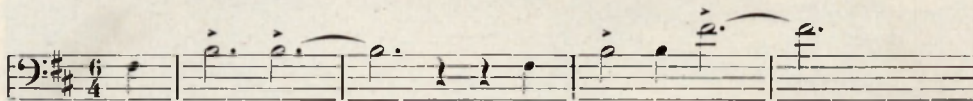


5 BEZZENBERGER: SENTA («HOLENDRER TUŁACZ»).

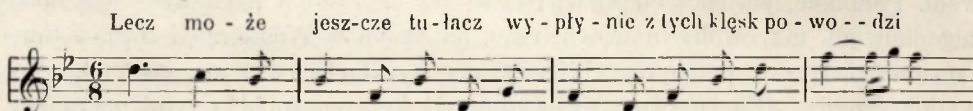
Dla muzyki dramatycznej było dzieło Wagnera czemś najzupełniej nowem. Podobnie, jak skok od »Boginek« do »Zakazu miłości« jest dość zagadkowym, tak ewolucya wewnętrzna, dokonana w Wagnerze, i różnice muzyczno-stylistyczne pomiędzy »Rienziem« a »Holendrem« są trudne do wytłómaczenia. »Holender tułacz« nosi konwencyonalny tytuł opery romantycznej; odbiega jednak od pojęcia opery może bardziej, aniżeli »Tannhäuser« i »Lohengrin«. Jest dramatem w całej pełni i niczego nie oddaje ze swojej istoty jako dramat na korzyść opery, inauguruje zatem styl nowy w każdym kierunku. Jeśli podnosimy jakieś zarzuty ze stanowiska czysto dramatycznego, jeśli — po ludzku rzecz biorąc — trudno nam zgodzić się na działanie Senty, to zgodzimy się na nie, kiedy nam muzyka »Holendra« rozwiąże zagadkę jej duszy. Osią muzyki w »Holendrze« jest ballada Senty z drugiego aktu. Tematy jej stały się najpewniejszymi wskaźnikami w akcji. Od »Holendra« poczynawszy musimy dramat Wagnera rozpatrywać tylko przy pomocy muzyki. Ona jest językiem tych, słowami nie dających się określić, uczuć, które zresztą znikłyby zupełnie niedostrzeżone przez widza-słuchacza. Zanim jeszcze Wagner powtórzył za Gluckiem, że »komponując, zapomina przede wszystkim, iż jest muzykiem i całą swoją inwencję muzyczną oddaje na usługi dramatyka-poety«, już w muzyce do »Holendra tułacza«

praktycznie to potwierdził. Pierwszem i ostatniem zadaniem muzyki dramatycznej jest wyraz; wszystkie inne postulaty, które są na miejscu w muzyce absolutnej, więc piękno dźwięku i formy same dla siebie jako cel główny, wypaczają zadanie muzyki dramatycznej, jeśli jej nawet nie prowadzą *ad absurdum*.

Od pierwszych zaraz taktów przygrywki w »Holendrze« ogarnia nas atmosfera dzikiej, ponurej północy; burza morska i tułający się okręt widmo, oddane są tonami z realizmem, a tak intensywnie przemawiają do wyobraźni, że niemal widzimy rozhukany przestwór morza. Ta pierwsza próba malowania tonami u Wagnera jest naprawdę genialną i zaczyna zarazem cały szereg muzycznych obrazów natury, przeróżnych zjawisk elementarnych w dziełach jego, których koloryt, rysunek i siła żywotna są niedoścignione. Sceny podobne, jak w uwerturze do »Holendra«, spotykamy u wielu kompozytorów wcześniejszych, choćby u Beethovena lub Webera, ale oryginalności Wagnera one nie osłabiły. Rozpętany żywioł i stan duszy Holendra ilustruje motyw:



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

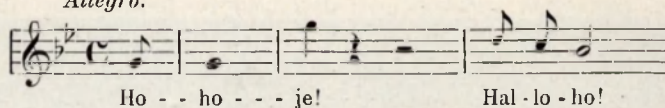


Motyw ten tłumaczy pożerające duszę Holendra pragnienie wiernej, zbawczej miłości. Po tym epizodzie wracają dawne tematy, burzy i rozterki duchowej w nieszczęsnym tułaczku, ale samo zakończenie uwertury jest zapowiedzią, że »jedno serce otworzyło swą nieskończoną głębię współczucia przed strasznymi cierpieniami przekłętego: ono musi się dla niego poświęcić; złamie się, lecz swoim końcem jego mękom koniec przyniesie«. (R. W. *Ges. Schr.* V. 177).

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



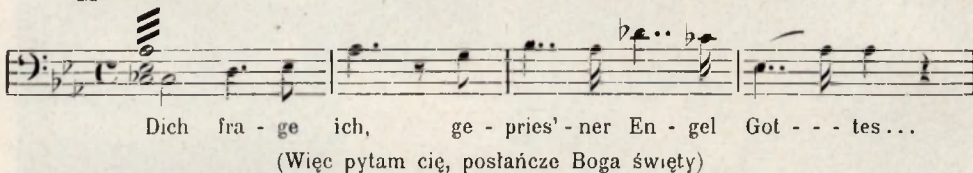
6. F. LEEKE: «HOLENDER TULACZ» (AKT II.).

Allegro.

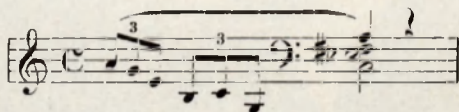
Kiedy na okręcie Dalanda wszystko udaje się na spoczynek, przybija do brzegu okręt o czarnych masztach, a czerwonych żaglach: okręt widmo Holendra tułacza. »Już minął czas« — po siedmiu latach tułaczki ma on znowu szukać wiernego serca. Zwątpienie ogarnia Holendra, kiedy zstąpił na ląd; zwraca się z zapytaniem do anioła, który mu wyjednał warunek wybawienia:

»Czym był igraszką twoją, ja, przeklęty?«

Tułacz pragnie końca świata, bo może wtenczas przynajmniej i jego koniec nadejdzie. Głęboka melodia towarzyszy jego słowom:

Maestoso.

Muzyka rozpaczy kończy się ze słowami Holendra: »Zagłado wieczna, przyjmij mnie!« Po szerokim jego monologu - aryi wychodzi z kajuty drugiego okrętu Daland. Towarzyszy mu temat o ruchliwych tryolkach, w charakterze pocziwie pogodnym; w ostatnim akordzie wyraża się zdziwienie kupca:



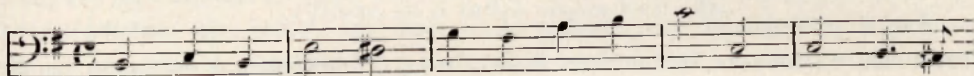
Holender opowiada Dalandowi swoje przygody i prosi o gościnę przez jedną dobę tylko; bogactwa tułacza olśniewają Dalanda; łakomy kupiec godzi się nawet na propozycję Holendra ożenienia się z jego córką, Sentą. Pełne znaczenia bowiem dla Holendra słowo wypowiedział Daland, mówiąc o Sencie: »to wierne dziecko«. Nad znaczeniem tego słowa zastanawiano się nieraz; w niem też leży przyczyna, że Holender postanawia bez namysłu: »Niech będzie mą żoną«. Postępowanie północnego dorobkiewicza, Dalanda, nie zajmuje nas bynajmniej; na małżeństwie Senty chce zrobić dobry interes — i koniec. Jedynym ustępem, przypominającym dawniejszy styl operowy, jest duet Holendra z Dalandem, w którym trochę rozlewna melodia tułacza walczy o lepsze ze staccatem słów Dalanda. W operze całej niema już podziału

na numery, arye, duety i finały; punktem wyjścia jest układ scen dramatu, poza które żadna z form muzycznych, zamkniętych w sobie, nie wychodzi.

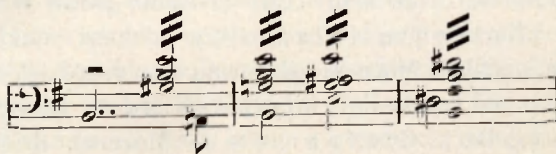
Akt drugi odbywa się w domu Dalanda; ciepła izba, w której przędą dziewczęta razem ze Sentą i starą Maryą. Wśród warczenia kołowrotków śpiewają miłą pieśń w charakterze ludowym:

»Warcz i furcz, nasz kołowrotku«...

Jedna tylko Senta, zatopiona w myślach, wpatrzona w obraz, nie śpiewa ochoczej pieśni; zaśpiewa tylko balladę. Ostatnie jej słowa słyszy Eryk, który zaklina »miękką melodią swego śpiewu« ukochaną, aby przy jego boku szukała szczęścia. Sen Eryka, o którym wspomina Sencie, sprawdza się natychmiast prawie; razem z Dalandem wchodzi Holender, błądy żeglarz, ten sam, który widnieje na portrecie nad drzwiami. Oko w oko patrzy Senta w Holendra, nie biegnie powitać ojca, jej dusza cała wyprowadzona z równowagi. Ośłupienie Senty, tak naturalne zresztą, maluje Wagner głuchymi dźwiękami kotła. Tułacz czuje, że wybawicielka jego stoi przed nim; jej obraz jaśniał mu kiedyś, jako idea:



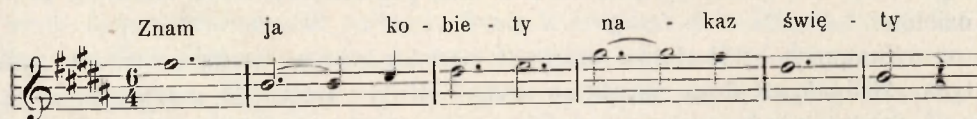
Wie aus der Fer - ne längst ver-gang - ner Zei - ten, spricht die - ses



Mäd - - chens Bild zu mir;

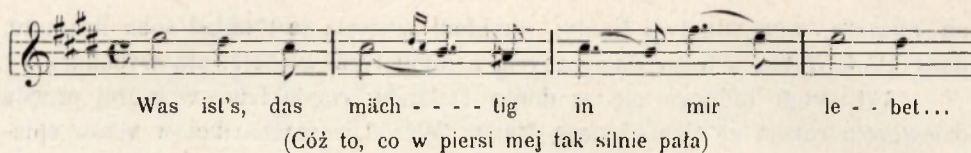
(Jakby z oddali już zamierzonych czasów staje przedemną obraz ten)

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



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

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



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

W akcie trzecim bardzo wiele ruchliwości muzycznej zawarło się w scenach ludowych, marynarzy i dziewcząt, żegnających się z nimi. (Wdzięczne rytmy i płynna melodia walczykowa). W przeciwieństwie do okrętu Dalanda, panuje na okręcie Holendra śmiertelna cisza, później zaś dolatują z niego ponure pieśni, raczej jęki... Dramatyczna scena między Sentą a Erykiem, który pragnie wyrwać kochankę »ze szponów szatana«, podnosi napięcie sytuacji. Holender, widząc, że Senta nie może zdobyć się na ofiarę życia, odbija z okrętem od brzegu, mówiąc na końcu, kim jest. Senta, wyrывая się z całego otoczenia, wybiega na skałę i z okrzykiem:

»Chwal twego anioła i jego warunek!

»Oto mnie widzisz wierną ci do śmierci!«

rzuca się do morza. Natychmiast tonie i okręt Holendra, a z fal wznoszą się cienie Tułacza i wiernej do śmierci Senty. Orkiestra gra temat wybawienia, apoteozę wiernej miłości.. ten sam, który śpiewała Senta w balladzie.

Stanowisko »Holendra tułacza« w historii muzyki dramatycznej jest bezsprzecznie wysokie. Może nie dorówna ono arcydziełom drugiej połowy XVIII. stulecia n. p. »Alcescie«, lub »Ifigeniom« Glucka, lub też »Weselu Figara« i »Don Giovanniemu« Mozarta, dziełom najzupełniej odrębnych stylów, lecz arcydziełom tych epok; nie dorówna im w jednolitości stylu — zapewne; ale t-ż wymienione opery były koroną działalności ich twórców, podczas kiedy »Holender« był dziełem młodzieńca jeszcze, który, zanim mógł porwać się na najwyższe wzloty natchnienia, musiał wpierw zaprawić do nich skrzydła. Że poszybował wyżej od tamtych, że do głębszych tajników duszy umiał przemówić, o tem przekonamy się z dalszych rozdziałów.

Kompozytor »Holendra« idzie najdokładniej za myślą poety, i to nie tylko, kiedy żywe słowo płynie ze sceny. Drugi i trzeci akt rozpoczynają się przygrywkami, które, wychodząc z ostatniej sceny z aktu poprzedniego i przechodząc w tematy następnego, przygotowują nas na wrażenia z akcji dramatu. Wywołać więc muzyką nastrój, odpowiedni intencji dramatyka, jest głównem zadaniem tej muzyki międzyaktowej. Nie można Wagnerowi przyznać absolutnej oryginalności w tym kierunku. Dość przypomnieć słynną uwerturę Beethovena do opery »Fidelio«, t. z. III. Leonorę, która, grana przed straszną sceną w więzieniu Florestana, jest kompozycją tak bardzo programową, tak bardzo

przystosowaną do toku akcji. Tylko ta niesłychana konsekwencja, z jaką Wagner szedł w tym kierunku, i rezultaty czysto muzyczne są w każdym razie już znamieniem geniuszu. Że w dążeniu do uzyskania jak najprawdziwszych obrazów muzycznych, o różnym temacie i tle, doprowadził Wagner środki mowy muzycznej do tego niezmiernego bogactwa, że niemi władał z techniką tak dziwnie wielką i dziwnie subtelną, jak nikt przed nim, o tem nie możemy nigdy zapominać. Jego muzyka może mieć lot zefiru, lub siłę rozpętanego żywiołu, a nigdy nie jest brutalną lub pustą; burza w »Idomeneusie« Mozarta — jest — nie obrażając pamięci genialnego kompozytora — burzą w szklance wody w porównaniu do burzy w »Holendrze«, choć środki, któremi została oddana, są tu prawie te same, co u Wagnera.

Mamy więc w »Holendrze« pierwszy śmiały krok na drodze reformy muzyki dramatycznej, na drodze stworzenia dramatu muzycznego, pierwsze dzieło, w którym Wagner widział ucieleśniony w przeważnej już części późniejszy swój ideał, od którego poczynawszy liczył swoją właściwą twórczość. »Chociaż mowa poetycka i wiersz nie mają częstokroć cech nawskróś indywidualnych — to jednak tu zaczyna się moja działalność jako poety; chociaż każdy, uważnie patrzący na »Holendra«, musi dostrzec, jak dalece wpływała tradycja opery na ukształtowanie się niektórych scen — to jednak przy ostatecznem wypracowaniu kompozycji rozpostarł się nad całym dramatem bezwiednie obraz tematyczny jako zupełna tkanina; musiałem tylko, bez dalszego starania się o to, różne zarodki tematyczne, zawarte w balladzie, rozwinąć we właściwych im kierunkach — i tem samem otrzymałem wszystkie zasadnicze nastroje poematu, same z siebie wynikłe, w kształtach tematycznych«. Tak mówi Wagner sam w *Mitteilung an meine Freunde* o Holendrze. I w tem, z natury rzeczy wynikiem, opracowaniu tkwi jeden z głównych środków dramatycznych muzyki Wagnera — jego »Leitmotiv«, temat przewodni, łącznik psychologiczny dla wyobraźni słuchacza, wiązadło, spajające przynależne lub kontrastujące z sobą uczucia. W operowaniu tym środkiem wykazuje Wagner w ciągu całej swej twórczości taką potęgę refleksji, tak silnego procesu myślowego jest ta strona jego dramatów dowodem, jak genialną jest sama muzyczna natura tych motywów; głębia ich inwencji i lapidarność form jest czemś niepowtórzonem. W balladzie Senty z drugiego aktu »Holendra tułacza« tkwi właściwe źródło rozwoju Wagnera jako muzyka dramatycznego.

»Ja, głupi, myślałem, że »Holender« nadaje się tylko dla Niemców, ponieważ uderza w struny, które tylko u Niemca mogą wydać oddźwięk. Pośłałem »Holendra« do Meyerbeera do Berlina, z prośbą o wyjednanie mu przyjęcia w tamtejszym teatrze dworskim. Dość rychło zostało to uskutecznione... Pobyt mój w Paryżu na kilka dalszych lat był nieuzasadniony, dlatego w r. 1842 na wiosnę wyjechałem. Po raz pierwszy ujrzałem Ren, — ze łzami w oczach przysiągłem, ja, biedny artysta, wierność wieczną mojej ojczyźnie«. Temi słowy kończy Wagner swój szkic autobiograficzny. Do Niemiec

zatem przyjeżdżał dojrzały już w każdym kierunku, zahartowany, z wielkimi planami w głowie. Prócz »Rienziego« i »Holendra«, miał w tece pomysł wielkiej opery historycznej p. t. »Saracenka«. Bohaterem opery miał być Manfred, syn Fryderyka II, a w akcję, historycznie prawdziwą, wplótł Wagner postać Arabki, która tajemnicę swego pochodzenia — była córką Fryderyka i Zeliny — odsłania dopiero przy śmierci; Manfred kochał prorokinię arabską, nie wiedząc, że to jego siostra⁶). Pomysł Wagnera nie został wypracowany. Poza granicę, stworzoną przez »Holendra«, Wagner cofać się już nie chciał i nie mógł, opera taka bowiem byłaby pójściem w ślady »Rienziego«. Motyw miłości brata ku siostrze, tu zarysowanej zaledwie i bezwiednej, powtórzył się z całą świadomością tragicznych kochanków kazirodczych w »Walkiryi«. Tymczasem jednak zaprzął umysł Wagnera »Tannhäuser«, który był »czemś nieskończenie wyższem od »Manfreda«; był to duch całego pokolenia Gibelinów, po wszystkie czasy ujęty w postać niesłychanie porywającą i wzruszającą, ale w tej postaci człowiek w całej pełni aż do dziś dnia, aż w samo serce artysty, rwącego się do życia« (*Mitteilung an meine Freunde*). Tem żywszych zaś barw nabrał plan »Tannhäusera«, kiedy Wagner, po drodze do Dreżna, zatrzymał się w Wartburgu i zwiedził zamek starożytny, w którym miała rozegrać się wielka scena II. aktu jego nieśmiertelnego dzieła.

III.

Siedmioletni pobyt w Dreźnie rozpoczął się pod najpiękniejszymi auspicjami. Kompozytor »Rienziego«, który w jesieni r. 1842 miał zostać wykonanym, miał już w Dreźnie znane nazwisko. Serdeczne zaś oddanie się Wagnerowi kilku przyjaciół było dowodem, że i serce mu tu nie braknie. Ponieważ stan kasy Wagnera pozwalał na to, spędzili Wagnerowie lato w Cieplicach. Zachowało się kilka kartek, na których szkicował Wagner muzyczne pomysły do »Tannhäusera«, zanim jeszcze napisał poezję. Tymczasem próby do »Rienziego« odbywały się, główne partie zaś spoczywały na barkach takich artystów, jak słynny tenorzysta Tichatschek (Rienzi) i niemniej znakomita p. Schröder-Devrient (Adriano). Wśród personelu opery dreźnieńskiej rósł entuzjazm z dniem każdym dla dzieła młodego kompozytora. Premiera »Rienziego« (20 października 1842) była najzupełnijszem zwycięstwem Wagnera, pierwszą trwałą podstawą jego dalszej twórczości. Powodzenie opery było wystarczającym argumentem do przyjęcia »Holendra tułacza« do repertuaru opery. Od szóstego przedstawienia »Rienziego« począwszy dyrygował już Wagner swoim dziełem, w zastępstwie kapelmistrza Reissigera. Wnet też zabrano się do wystudyowania »Holendra«, który ukazał się na scenie 2 stycznia r. 1843. Jedynie p. Schröder-Devrient, w partyi Senty, odpowiedziała intencjom twórcy; po olśniewającym teatralnymi efektami

i pompą wystawy »Rienzi« przyniósł »Holender« niemałe rozczerowanie. Publiczność nie dorosła do dzieła w tym rodzaju (choć od »Wolnego Strzelca« Webera minęło niemało lat), smak miała doszczętnie zepsuty francuskimi operami wielkiego repertuaru. Mimo, że zewnętrznie miał »Holender« zrazu powodzenie, po czwartym przedstawieniu zaprzestano wykonywać go i wznowiono dopiero w r. 1864. Niedługo po premierze »Holen dra« zaproponowano Wagnerowi z intendentury teatru król. objęcie stanowiska kapelmistrza, robiąc mu nawet niejedno ustępstwo z praktykowanych w takich razach zwyczajów. Dochody z przedstawień były na razie tak skromne, że mimo wielkiej niechęci wiązania się przykreimi obowiązkami, musiał Wagner zgodzić się na propozycję i posadę kapelmistrza przyjął. Wszystko, co stanowisko to mogło z sobą przynieść, więc pewien blask urzędu, poważanie u sfer mieszczańskich, miało być bardzo skromną zapłatą za przykrości, wynikłe z odmiennego zupełnie pojmowania zadań i sposobu służenia sztuce przez Wagnera z jednej, z drugiej strony przez artystów i społeczeństwo, wśród którego żył. Własne swoje myśli włożył Wagner w usta Tannhäusera:



7. RYSZARD WAGNER
(WEDŁUG FOTOGRAFII Z R. 1863).

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

i Zygmunta w I. akcie »Walkiryi:«

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

Że pasmem nieporozumień i walk miało być dalsze życie Wagnera, najpierw zaś jego zajęcia jako kapelmistrza w Dreźnie, o tem mówi nam historia jego życia.

Natychmiast po objęciu urzędu nosił się Wagner z planami reorganizacji instytucji, której braki poznał. Pragnął wskrzesić czasy K. M. Webera, »zdusić

wszelkie filisterstwo artystyczne, wykształcić smak publiczności i zaprawić do pragnienia wzniosłych rzeczy«. Pracował więc z całym zapałem dla sztuki, dzieła, któremi kierował (*»Eurypanta«* Webera i *»Armida«* Glucka) odtwarzał z całym pietyzmem dla twórców, ze zrozumieniem ich intencji. Ku samemu końcowi sezonu musiał jeszcze Wagner, pośród wielu zajęć, skomponować *»scenę biblijną na głosy męskie i wielką orkiestrę«* p. t.: *»Wieczera miłości apostołów«*, którą wykonano na wielkim zebraniu towarzystw śpiewackich, przy udziale 1200 śpiewaków. Ta okolicznościowa kompozycja Wagnera nie ma w szeregu jego dzieł wybitnego znaczenia.

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

Tannhäuser, postać historyczna, *Minnesänger* XIII. stulecia, prowadził wedle skromnych wiadomości, które się o nim przechowywały, życie bardzo burzliwe. W swoich czasach i w poezji swojej był chyba podobnym do... Heinego; ironista, który, zamiast pisać poematy miłosne, patrzył na rycerskie afekty z innego stanowiska; śmiał się z lekka z płomiennych kochanków i z ich umiłowanych dam, żądających — już nie wydostania rękawiczki z klatki dzikich zwierząt — ale przyniesienia jabłka, które Parys dał jednej z bogiń... Niemniej dowcipnym był w opowiadaniu swej biedy, na ogół jednak był wcale prozaicznym. Zdaniem wielu historyków literatury staro-niemieckiej, powstały bardzo romantyczne legendy o Tannhäuserze dopiero w połowie XV wieku; los jego związano z surową postacią papieża Urbana. Pieśń ludowa o Tannhäuserze głosiła, że rycerz ten, pragnąc poznać najwyższe rozkosze miłosne, udał się do wnętrza góry, w której mieszkała sama Wenus. Po roku jednak znudziły go szaleńcze miłosne, sumienie nie dawało spokoju; opuścił Wenus i jako pokutnik wybrał się do Rzymu.

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

Z postacią Tannhäusera zaznajomił się Wagner już w latach młodości z opowieści Tiecka. Opowieść ta, mówi Wagner, »pobudziła mnie w sposób fantastyczno-mistyczny, podobnie jak na mnie działały opowiadania Hoffmanna; nigdy jednak nie miał ten rodzaj wpływu na moją twórczość. Nawskróś nowoczesny poemat Tiecka przeczytałem powtórnie i zrozumiałem, dlaczego jego kokieterijno-mistyczna, katolicko-wyuzdana tendencja nie wzruszyła mnie; wytłómaczył mi to zbiór ludowych podań, z którego pieśni o Tannhäuserze, prostej, szczerzej, wystąpiła postać ta w tak silnie zarysowanych liniach. Decydującym był jednak inny moment, mianowicie, luźna wprawdzie, łączność Tannhäusera z »turniejem śpiewaków na Wartburgu«, którą w zbiorze tym znalazłem«.

Lektura starych podań frankońsko-germańskich i poezji dworsko-epicznej otworzyła przed duszą Wagnera zupełnie nowe horyzonty; przestudował »Sängerkrieg« i wielki poemat »Lohengrin« i uczuł się »nagle przeniesionym w nowy świat tematów poetyckich, o którym przedtem nie miał wcale pojęcia«. Z tym momentem rozwój Wagnera-pcety doszedł do najwyższego punktu, stanął na gruncie, którego nie opuścił już nigdy. Dokopał się do źródła, z którego do końca życia czerpał tematy do wszystkich swoich dramatów muzycznych.

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

»O Wenus, pani piękna ty:
Z całunków twych słodczy
Dziś dusza moja chora jest,
I tylko chce gorczy.

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

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

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

Ale motywy te nie wystarczały Wagnerowi do stworzenia dramatu muzycznego; musiał je uzupełnić czynnikiem najważniejszym, od którego wychodził i do którego zawsze w swej twórczości zmierzał. »Ducha muzyki nie umiem inaczej ująć, jak tylko przez miłość« — to stałe motto twórczości Wagnera. Jak w »Holendrze« musiała znaleźć się postać Eryka dla zawiązku dramatu, tak nad Tannhäuserem roztoczyła się wielka, święta miłość Elżbiety, której zadaniem był również ideał Wagnerowski: wybawienie przez miłość. Wagner chciał zawsze dramatami swoimi poruszyć jakieś ogólnoludzkie kwestye, warto więc przytoczyć komentarze Wagnera do »Tannhäusera« z dwóch różnych chwil jego życia. Kiedy wnet po ukończeniu partytury wysłał jeden odpis dzieła do wiernego przyjaciela, Gaillarda (w Berlinie), pisał: »Posyłam panu mojego T a n n h ä u s e r a, jak on żyje i kocha, człowiek od stóp do głów«... Ale po sześciu latach nabiera wewnętrzna akcja w »Tannhäuserze« w określeniu Wagnera zgoła innego, głębszego znaczenia. »... Pragnienie miłości, tej najprawdziwszej, wyrosłej na gruncie najpełniejszej zmysłowości — takiej, która we wstrętnej nowoczesnej zmysłowości nie może znaleźć zadowolenia... Jakże nedorzecznymi wydają mi się krytycy, zaprawieni na dzisiejszem wyuzdaniu, którzy mojemu »Tannhäuserowi« chcą narzucić jakąś specyficzną chrześcijańską tendencję, »eine impotend verhimmelnde«. Poemat swej własnej niemocy widzą jedynie w poemacie tego, którego nie mogą pojąć. — Cała moja natura, wszystkie moje pragnienia dążyły do jednego celu: do najwyższego pragnienia miłości. Opisałem tu dokładnie nastrój, w którym powróciła mi z przestrogą postać Tannhäusera i popchnęła do ukończenia dzieła. Napisałem sobie w niem wyrok śmierci: nie mogłem mieć nadziei życia ze strony nowoczesnego świata sztuki«. Z takim założeniem byłby »Tannhäuser« dramatem czysto rewolucyjnym, protestem przeciw kulturze dzisiejszej (Lichtenberger). Nie ma więc »Tannhäuser« także żadnych wspólnych cech z pesymizmem, chociaż i do tego kierunku filozoficznego zaliczy go Wagner w roku 1856, w liście do Augusta Roeckla: »Rzadko kiedy rozmijał się jakiś człowiek z swojemi poglądami i pojęciami i stawał się samemu sobie tak obcym, jak ja... Okres, w którym tworzyłem już z wewnętrznego przekonania, zaczął się od »Holendra tułacza«; nastąpił »Tannhäuser« i »Lohengrin«; jeśli w nich jakaś idea poetycka się zamknęła, to tylko idea wysokiego tragizmu »wyrzeczenia się«, dobrze umotywowanego, jedynie zbawczego zaprzeczenia woli«... Ale znowu czas, w którym Wagner list ten pisał, kiedy tworzył najgłębszy swój dramat »Trystan i Izolda«, a sam przeżywał właśnie najsilniejsze wstrząśnienie miłosne, wywołał w Wagnerze tę tragedję »wyrzeczenia się«, której *de facto* nie było, i tragedją taką zabarwił komentarze do poprzednich dramatów. Zdania Wagnera o »Tannhäuserze«, przytoczone właśnie, są powodem niepewności głębokiego znawcy sztuki Wagnera i myśliciela, H. Lichtenbergera, w zapatrywaniu na to dzieło; uczony z Nancy nie wie, któremu z nich wierzyć, nie wie, czy dramat jest pesy-

mistyczny, czy optymistyczny, czy jest chrześcijański, czy też jest zaprzeczeniem chrześcijaństwa? Rozwiązanie tej kwestyi przy pomocy systemu filozoficznego, do którego Wagner mniej więcej po rok 1848 przyznawał się, więc chrześcijańsko-optymistycznego, jest może o tyle trudnem, że poza dziełami Wagnera za mało mamy danych do skonstruowania pewnego zapatrywania. Religijność św. Elżbiety, Lohengrina, Henryka Ptasznika, przedstawioną została przez Wagnera z epicką obiektywnością. Postacie te nie mogły być pod tym względem innemi, sprzeciwiałoby się to bowiem wprost logice ich działania, prawdzie historycznej, czy legendzie. Wagner, protestant, musiał patrzeć na kwestyę wiary u swoich bohaterów romantycznych tak, jak tego wymagał ich własny kult, nie zaś przez pryzmat kanonów Lutra. Wymienieni właśnie bohaterowie dramatów Wagnera nie są przedstawicielami osobistych potrzeb religijnych Wagnera, wszelkie zaś rozprawy na ten temat nie mają żadnego celu. W chwili, kiedy Wagner pisał zdanie: »Wierzę w Boga, Mozarta i Beethovena«, z pewnością nie myślał, aby ktoś mógł kiedy wyciągać z tego konsekwencye dla chrześcijańskiego poglądu na świat »Tannhäusera« lub »Lohengrina«. Przecież ani jeden, ani drugi nie mógł należeć do łóż masonskich... O ile więc Tannhäuser przedstawia ten typ zupełnie samowolnego indywiduum, które, nie krępując się żadnym »przesądem moralnym«, pragnie iść za głosem swej silnej natury, pragnie w rozkoszy się wyżyć, o tyle jest antychrześcijańskim; kiedy zaś złamie go skrucha, możnaby powiedzieć, że poniża się do godności chrześcijanina. Ale istniał warunek, który Wagner sam sobie nałożył: ta pieśń ludowa, z której tak żywo przemówiła do niego postać Tannhäusera, wyznaczała mu taką akcyę i *licentia poetica* wcale nie została tu zastosowana. Pogląd na świat Tannhäusera i Lohengrina zależał w najmniejszej tylko mierze od Wagnera-myśliciela; w całej zaś pełni zależało ukształtowanie się scenicznych dzieł tych od niego, jako artysty, którego fantazyja okryła szkielet opowiadania mięśniami scenicznego życia i oświeciła cudownymi blaskami poezyi.

»Tannhäuser« to walka dwóch potęg w naturze ludzkiej, lub dwóch odmian jednej zasadniczej: miłość, widząca w szale zmysłowego upojenia swój cel i istotę, i miłość-ofiara, w której cała jaźń zaprzecza sobie samej dla wybawienia drugiej istoty. Tannhäuser daje obraz swych pragnień w hymnie, śpiewanym na cześć bogini miłości:

Wiecznie mój głos twą chwałę głosić będzie,
 Mych pieśni treść, to ty, mój skarb, mój świat.
 Twych wdzięków czar jest źródłem wszego piękna,
 Rozkoszy wszelkiej cud początek w tobie ma.
 Ten żar, coś w sercu mojem roznieciła,
 Jak ognia słup dla ciebie płonąć będzie!
 Tak, wobec świata ja, nieulekniony,
 Rycerzem twym na zawsze zostać chcę!

Ale Tannhäuser widzi w tem najwyższem szczęściu uświadomionej materii niewolę, kiedy za wszelką cenę chce wyrwać się z uścisków Wenery i woła:

»ach, wolność, wolność dajcie mi; do walk zaciętych stanąć chcę«...

Jego ludzka natura nie może wytrzymać naporu szczęścia, »które nigdyś jedynie bogom uśmiechało się«. Tannhäuser zaś pragnie odmiany; z szalu upojenia rwie się do cierpienia, mówi, że oczy chcą napawać się zielenią łąk, ucho pieścić się pragnie śpiewem ptasząt, chce pójść do tych »zimnych ludzi«, (o których drwiąco mówi Wenus), zrzuca z siebie miano bohatera, by nie wrócić nigdy do bogini, nawet jako żebrak, prosząc. Co dadzą mu ludzie?

»Sromota twej hańby czeka cię tam«

prorokuje mu Wenus:

»za wyklętym wygnańcem w ślad pójdzie wzgarda:
złamany, zgnębiony — widzę, jak wracasz,
w prochu tarzając zhańbioną głowę«.

Będzie, »czołgając się u progu jej wspaniałości, prosił o litość, nie o miłość«... Wszystko to się stanie. Przekleństwem jego losu będzie, że nie zapomni o Wenerze i sławę jej głosić będzie.

Należy mi tu zwrócić uwagę na niektóre właściwości językowe poezji Wagnera, widoczne już w »Tannhäuserze«, jak na zaczątki alliteracji i istic trystanową jedrność wiersza:

»coś bój z nią wiódł, którąś dziś zmógł,
z której drwić śmiesz, z hardości swej rad,
błagaj więc tę, dla której masz śmiech,
żeś wzgardą darzył, żebraj o wzgląd!«

.....
»Jak pomyśleć,
jakoż pojąć,
na wieki mnie opuścił luby«...

Nadzwyczajna jedrność rytmiczna tych słów poezji, kielkujące już »Stabreimy«, wreszcie forma małosylabowych wierszy, to już pierwsze przykłady języka nawskróś wagnerowskiego, języka »Pierścienia Nibelunga« i »Trystana i Izoldy«.

Dla wieku askezy, wieku brutalnej siły, feudalnego ustroju państwa, wieku ukrywanej namiętności, żywiołowości instynktów i niemocy umysłowej, wieku pokory o lwich zębach, zuchwałem bluźnierstwem było, kiedy na Wartburgu zaśpiewał Tannhäuser:

Bóstwo miłości, twoją chwałę głoszę
I pieśni mych dla ciebie niosę dar!
Twój cudny wdzięk, miłości twej rozkosze,
To szczęścia źródło, to wszechradości czar.

Kto raz cię tulił drżącemi ramiony,
 Czem miłość jest, on wie, ach, tylko on...
 Kto poznać chce ten raj niewystowiony,
 Niech spieszy tam, gdzie Wenus ma swój tron!

Była to rękawica, rzucona pod stopy tych, co przelewali krew w Ziemi Świętej. I nagle Tannhäuser, który dla wydostania się z państwa Wenery,

zawołał: »zbawieniem mem jest Matka Boża«, staje w otoczeniu chrześcijańskiego rycerstwa, jak trędowaty pośród zdrowych. Ale te twarde serca, w stal zakute, nie znają litości, choć same o nią się modlą; mieczem rozgrzeszą Tannhäusera... W chwili, kiedy zdaje się, że niema dla niego ratunku, okrywa go swym płaszczem Elżbieta, bratanica landgrafa turyńskiego, dla której imienia dał się nakłonić do powrotu na Wartburg. Kiedy Tannhäuser znalazł się poza grota Wenery (nieopodal Eisenach pokazywano sobie górę Hørselberg, jako siedzibę bogini) spotkała go drużyna landgrafa (urządzającego właśnie łowy), zatopionego w rozmyślaniu. Tannhäuser chciał oddalić się od dawnych towarzyszków, iść w świat, nieznany nikomu; dopiero Wolfram z Eschenbachu powstrzymał go, wymieniwszy imię Elżbiety, która nie kryła się pewnie z miłosnem uczuciem dla śmiałego śpiewaka. Wolfram śpiewa bowiem:



S. F. LEEKE: TANNHÄUSER (AKT III., 3 SCENA).

Czy czar to był, czy czysta moc
 przez którą ten spełniłeś cud,
 żeś pieśni twej urokiem zjednał
 dziewicy wzniołej wielkie względy?...

Bo, kiedyś dumny nas opuścił,
przestała słuchać naszych pieśni;
jej lica bladły w naszych oczach,
nie chciała pośród nas przebywać.
Śpiewaku śmiały, wracaj z nami...

Sama zaś Elżbieta śpiewa na początku II. aktu:

»Tu jeszcze (hala popisów śpiewackich) brzmia mi jego pieśni,
i budzą mnie z ponurych snów. —
O, jakżeś pustą była,
Gdy on z tych odszedł stron!
Spokoju już nie miałam,
stąd radość pierzchła też.
O, jakże pierś mi się podnosi...
... ożywi ciebie i mnie społem
i nie opuści już tych stron«...

Jaką żywą miłością kocha Tannhäusera Elżbieta od chwili katastrofy w czasie turnieju, widać ze słów tych, ale od niej poczawszy »całe jej życie będzie tylko modlitwą za grzesznika; Elżbieta składa Bogu ofiarę ze swych dni na ziemi, wszelkie pragnienie szczęścia osobistego staje się jej zupełnie obcem«. Codziennie wygląda powrotu pielgrzymów z Rzymu, wśród których ma nadzieję ujrzeć Tannhäusera. Jakby w przeczuciu blizkiej śmierci, w ostatniej, cudownej modlitwie śpiewa:

Najświętsza Panno, łzami memi
Daj się ubłagać, usłysz mnie!...
Z tej ziemi wezwij mnie do siebie!
Spełń, bym, do aniołów podobna,
do twego błogiego weszła przybytku!...
I tylko łaskę Twą wyblagać chcę,
by jego błąd zmazany był!...

Pielgrzymka Tannhäusera do Rzymu nie odniosła skutku. Papież nie przebaczył mu. Srogie słowa wyrzekł ten, przez którego usta słowa litości i miłości tylko płynąć powinny:

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



GABRYEL MAX: TANNHÄUSER.

Kiedy więc u ludzi nie znalazł przebaczenia, jedno mu tylko zostaje:

»Do ciebie, bóstwo, wracam więc,
do czarów twoich błogiej nocy...«

Lecz, jak na Wartburgu ocalała Tannhäuserowi życie Elżbieta, tak tu imię jej niszczy ostatni wysiłek wezwanej przez niego Wenery. Z brzaskiem nastającego dnia wnoszą na marach ciało Elżbiety, przy którym umiera wyczerpany Tannhäuser. Tymczasem zaś młodzi pielgrzymi z okrzykiem *halleluja* głoszą światu, że cud się stał: laski podróże zakwitły na znak przebaczenia dla najcięższych grzeszników!

W samym Tannhäuserze, jak wiemy już, tkwi wiele osobistych rysów Wagnera. Nie wdając się w rozstrząsania, czy temperament śpiewaka średniowiecznego jest dokładnem powtórze-



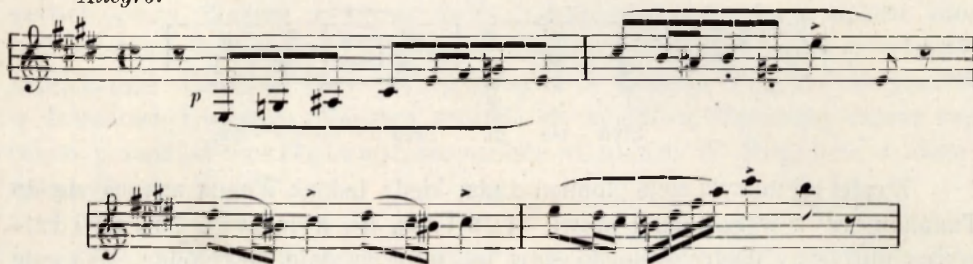
9. FANTIN-LATOURE: TANNHÄUSER I ELŻBIETA.

niem wagnerowskiej natury, zwracamy się do sceny, gdzie Tannhäuser reprezentuje Wagnera-artystę, do turnieju na Wartburgu, w którym przekonania jego doskonale się rysują. Wolfram z Eschenbachu opiewa »miłości najczystszej istotę« w sposób spokojny, dworski, może szczery, ale dość sztywny. Tannhäuser natomiast w płomiennych słowach głosi potęgę prawdziwej miłości, wyrzuca Walterowi z Vogelweide, że pojęcie miłości wykoszł, widząc w niej źródło miłości, a Biterolfa odsądza od prawa mówienia o niej, bo życie jego nie obfitowało w miłość... I tak stopniuje się zapal Tannhäusera, aż wybucha w hymnie na cześć Wenery. W turnieju tym widać dobrze, jakie stanowisko zajął Wagner wobec poezji konwencyonalnej wieków średnich i jemu współczesnej: od poezji żąda, aby się w niej streszczały uczucia ludzkie tak szczerze, jakimi są wobec siebie samych; nie frazeologią pustą ma być poezya i wszelka sztuka wogóle, ale odruchem serca, nieskrępowanego konwencyonalnymi prawami moralności.

Ponieważ muzyka była dla Wagnera tą niesłychanie subtelną mową uczuć, w której mógł je wszystkie wypowiedzieć w sposób ogólnie zrozumiały,

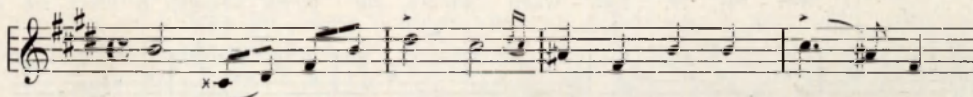
Wreszcie motyw rozkoszy:

Allegro.



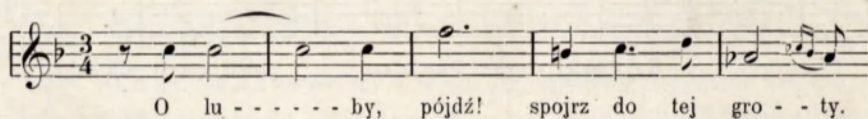
Pieśń Tannhäusera na cześć bogini miłości ma następującą linię melodyjną:

Bó - stwo mi - ło - ści twoją chwałę gło - - szę

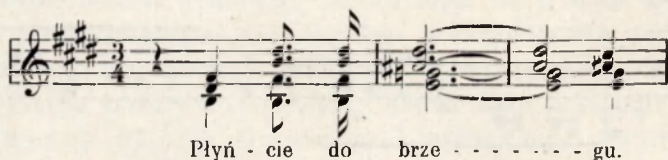


Z tych kilku tematów utworzona uwertura, dzieło samo w sobie genialne, jest niezmiernie jędrnym streszczeniem akcji i wprowadzeniem do dramatu. Scierają się w niej dwa światy: szatu miłosnego i askezy; pierwszy wytacza do walki cały blask i powab zwodniczy, roztacza przed wyobraźnią słuchacza obrazy, skrzące się, jak drogie kamienie, promieniejące jakimś magicznymi światłami, podniecające i łechcące zmysły – drugi koi bóle duszy, podnosi, uszlachetnia, przenika całe serce i głosi w nim wielki, przepotężny hymn na cześć wiekuistego dobra i czystej miłości. Modlitwa pielgrzymów brzmi w rozszerzonym rytmicznie temacie w zakończeniu uwertury z kosmiczną niemal potęgą: to tryumf miłości, poświęcającej się dla zbawienia drugich.

Pierwotną formę uwertury zmienił się Wagner w r. 1861, w którym »Tannhäuser« został wystawiony na scenie Wielkiej opery w Paryżu. Różnica polega na tem, że uwertura w miejscu, w którym muzyka ilustruje bachanalie w grocie Wenery, przechodzi wprost do sceny pierwszej, gdzie właśnie bachantki i fauny wirują w tańcu, Wenus zaś spoczywa w objęciach Tannhäusera. Cała ta scena jest nieprzerwaną smugą genialnych pomysłów melodyjnych, harmoniczných i instrumentalnych. Dość wspomnieć pieszczotliwe słowa bogini z melodyą miękką i woniejącą, jak płatki róży:



lub króciuchne frazy nerek i trytonów:

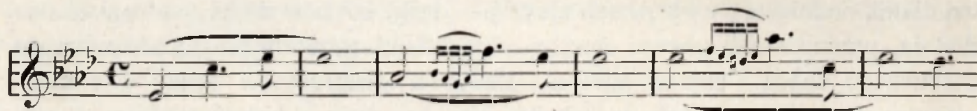


Z całej tej muzyki zieje płomień żądz; kiedy jednak Wenus zwraca się do Tannhäusera z wyrzutami i mówi: »Idź tam, do zimnych ludzi, idź!« wyraz muzyczny dostraja się do słów jej, muzyka staje się chłodną. W scenie drugiej, przedstawiającej piękną okolicę niedaleko Wartburga, znów inna muzyka; tu świeżość wiosny płynie z pieśnią i grą pastuszka. W następnej scenie powitania Tannhäusera przez rycerzy-śpiewaków drga w melodyi Wolframa ciepłe uczucie przyjacielskiego serca:

O wra - caj, ty, śpie - waku śmiały, do pieśni naszych przyłacz się

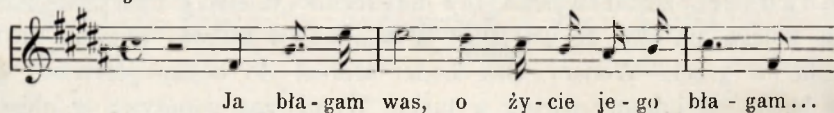


Ciałe serce Elżbiety odsłania się w muzyce pierwszej sceny drugiego aktu, w jej radosnem powitaniu wspaniałej hali zamku, miejsca tryumfów Tannhäusera, potem zaś w subtelnych dźwiękach orkiestry, towarzyszących słowom jej w duecie z Tannhäuserem:

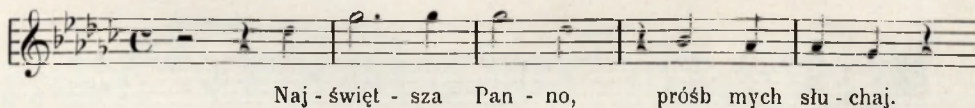


lub w jej gorącej prośbie zwróconej do landgrafa i rycerzy za Tannhäuserem:

Adagio.



Ale świętość jej duszy zamknęła się w cudownej pieśni - modlitwie trzeciego aktu:



Charakter tej pieśni jest dziewiczo-niepokalany; rozlał się w niej czar nieziemski, harmonie jej w całej swej melancholijnej prostocie mają urok czystej poezji. Wagner, który nie był kompozytorem kościelnym, ilekroć uderzył w strunę religijną, stwarzał dzieła niezmiernie głębokie, silne w wyrazie, przenikające duszę do dna. Szereg ustępów o nastroju religijno-mistycznym w dramatach i operach Wagnera zaczyna się modlitwą Rienziego, kończy zaś całym prawie »Parsifalem«, szczególnie »Cudem W. Piątku« i misteriami Graala.

Jako protestant, nie dotykał Wagner nigdy dogmatycznej strony religii, ale też nie potrzebował sobie zadawać przymusu, kiedy akcyą wymagała modlitwy i modlitwę tę formował wedle głosu swego serca. Muzyka tych ustępów w dziełach Wagnera przedstawia najwyższą wartość w twórczości tego rodzaju w XIX wieku, jest zarazem objawem, że religijne uczucia Wagnera w okresach pisania tych dzieł były naprawdę głębokimi. W roku 1851 pisał Wagner z całym przekonaniem: »Zaiste, byłem uczciwszym chrześcijaninem, niż wszyscy ci, którzy mi teraz z impertynenką pobożnością zarzucają, że się od chrześcijaństwa odłączyłem. Religiją Wagnera było: współczucie; »upadek idei chrześcijańskiej« widział »we włączeniu żydostwa do chrześcijaństwa i w utworzeniu dogmatów«. Odłożmy jednak na później kwestyę religii Wagnera — wróćmy jeszcze do »Tannhäusera«.

Poza wymienionymi momentami, ważnymi dla rozwoju akcyi, są w »Tannhäuserze« także ustępy dekoracyjnej natury; wejście gości do sali turniejowej jest, samo dla siebie, wielką sceną w stylu dawniejszych wielkich oper; patetyczny, tryumfalnie brzmiący marsz jest w inwencji melodyjnej bardzo szlachetny, wokalnie znakomity; jego faktyczne piękno dziś może trochę przybladło, zanadto już bowiem jest osłuchany. Potężna natomiast scena końcowa drugiego aktu jest gigantycznym finałem, wprawdzie w stylu Spontiniego, finałem jednak, jakiemu mało równych dzieł wokalnie-instrumentalnych wogóle, o niestłuchanej wprost sile dźwiękowej. Chóry pielgrzymów w 1. i 3. akcie przejmują pięknem brzmienia, pełnią i genialną pomysłowością harmonii i modulacji głębią wyrazu. Jedynie pieśń Wolframa do gwiazdy wieczornej w 3. akcie jest trochę niemiecko-sentymentalna.

»Tannhäuser« jest dalszym, konsekwentnym rozwojem rodzaju, zainicjowanego w »Holendrze tułacz«, nie oznacza jednak bynajmniej szczytu twórczości Wagnera. Obok genialnych pomysłów, do których należy użycie fragmentu melodyi św. Elżbiety, wstawiającej się za Tannhäuserem u rycerzy, w przygrywce do 3 aktu, znajdujemy bardzo śmiałe i piękne melodie, użyte jednak wbrew ich naturze. Szczególnie więc hymny na cześć Wenery są melodyami zupełnie instrumentalnymi i mają niekiedy wadliwą deklamacyę (G. Adler).

Losy »Tannhäusera« na scenach niemieckich i innych krajów przypominały los rycerza-poety. Premiera opery nie zadowoliła słuchaczy drezdeń-

skich. Nie zrozumiano intencji Wagnera; mówiono mu, że genialny, ale że tworzy, jak waryat. Najsilniejsze dramatycznie momenty trafiały na ostrą opozycję. Daremne przeważnie były trudy Wagnera wytłómaczenia wszystkim wykonawcom swoich intencji dramatycznych; przyzwyczajeni jedynie do śpiewania, jako aktorzy niemal manekiny, popełniali w grze błędy tak rażące, że nieraz myśl poety zostawała odwrócona. Prócz tego musiał Wagner skreślać z partytury wiele taktów dla udogodnienia śpiewakom i publiczności, nużąc się długością



10. RZEŹBIARZ KONCERTOWY. KARYKATURA NA WAGNERA.

przedstawień. Pomiędzy najslawniejszymi kompozytorami tego czasu nie miał Wagner dobrej sławy. Robert Schumann, dawny przyjaciel Wagnera, w pisanych do Mendelssohna listach wspomina o »Tannhäuserze« jako o dziele śmiałego umysłu, ale złego muzyka; raziły go kwinty i oktawy w partyturze, raził brak zrozumienia formy i piękna dźwięku, mówił, że muzyka ta jest bardzo dyletancką, prostą, niemłą, że, jeśli się oddzieli część sceniczną (!), zostanie jej bardzo mało. W dziesięć lat później, w r. 1855, wszedł »Tannhäuser« na scenę berlińską, w r. 1861 do Paryża.

Obie te daty dla historii

sztuki Wagnera zostaną niezapomniane; skandale, wśród których odbywały się przedstawienia opery tej w wymienionych miastach, są chyba dowodami barbarzyństwa ludzi, którzy się ich dopuścili. Niezwłocznie prawie po ukończeniu »Tannhäusera« zamierzał Wagner napisać operę komiczną, do czego zachęcało go bardzo grono przyjaciół drezdeńskich. Wypracował nawet dokładny plan libretta i scenariusz do »Śpiewaków norymberskich«. Zrazu miała to być parodia »Turnieju na Wartburgu«. Główną postacią w niej był Hans Sachs, »ostatnie zjawisko artystycznie-twórczego ducha ludu«. W gronie skromnych mieszczan, kochających i pielęgnujących sztukę na swój sposób, wedle ścisłych praw tabulatury, zjawia się rycerz, wykształcony na pięknie natury, miłośnik starej

poezyi minnesängerów, jako konkurent do ręki córki starszego cechu złotników, a z nią i do nagrody w popisach śpiewackich. Rywalizacya o jedno i drugie z »cenzorem« związku śpiewaków daje akcyę o groteskowym nieraz przebiegu. Projekt czekał dwadzieścia prawie lat na wypracowanie. Podziwiać jednak musimy genialność koncepcyi, która w tym szkicu przybrała już najdokładniejszą formę i prócz rozszerzenia jednego tylko motywu w postaci Sachsa, nie uległa żadnej zasadniczej zmianie w późniejszym opracowaniu. Natychmiast po spisaniu tego pomysłu zwraca się Wagner do nowego dramatu: »Lohengrin«, słoneczny rycerz Graala, stał się bohaterem poematu operowego, który został utworzony w czasie pobytu letniego w Marienbadzie (1845). Partyturę »Lohengrina« ukończył Wagner dopiero w marcu 1848 roku.

IV.

W liście, pisanym dnia 1 stycznia 1847 r. do Edwarda Hanslicka, do niedawna przychylnie dla sztuki Wagnera usposobionego, później zaś najzjadliwszego przeciwnika jej, zauważył Wagner: »Niech pan nie obniża znaczenia refleksyi; dzieło sztuki w najwyższym okresie powstawania może być stworzone tylko w pełnem uświadomieniu«. Zwykło się — niestety — zarzucać Wagnerowi, że w twórczości jego tyle było refleksyi, że ona jakoby zgniatała swobodne natchnienie. Polemizować z zarzutami takimi nie warto, bo sztuka bez refleksyi równa się odruchowości dziecięcego umysłu. Wystarczająco wszakże pouczyli ludzkość dziełami swojemi Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Rafael, Bach i Beethoven. Dzieła Wagnera wtenczas dopiero osiągnęły te najwyższe szczyty doskonałości, do jakich umysł ludzki zdołał dotrzeć, kiedy refleksya nie pozwoliła mu na żaden krok błędny, kiedy natchnienie, właśnie pod jej kontrolą, niedoścignione zataczało kręgi. Podobnie, jak każdy malarz tematów historycznych musiał robić głębokie studia pomocnicze, tak samo Wagner w Dreźnie oddawał się studjom, pozornie nie potrzebnym mu zupełnie, owoce ich jednak przyczyniły się do doskonałości jego dzieł. Język, którego surową powagę podziwiamy w późniejszych dziełach Wagnera, jego niezmierne bogactwo słownictwa i barwność dźwięków, nie mogły wypłynąć z najbardziej genialnego umysłu bez pilnych prac w tym kierunku. Zanim więc Wagner zaczął pisać »Lohengrina«, zajmował się studjami nad starogermańskim językiem i poznał gruntownie najcenniejsze zabytki literatury średniowiecznej. Do utworzenia »Lohengrina« korzystał z następujących źródeł: poemat bohaterski »Lohengrin« t. zw. bawarski; Konrada z Würzburga »der Schwanen-Ritter«; podanie o pochodzeniu Gottfryda z Bouillon; »das Nibelungenlied«; podanie o Euryancie; z wielu zaś innych zaczerpnął różnych poszczególnych rysów. Podanie o rycerzach z łabędziami

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

»za męża tego tylko wybrać,
którego Bóg jej ześle sam.
... Przybył z góry Monsalvat
rycerz, którego wybrał Bóg.
A biały łabędź przywiódł go.
»O pani księżno« — tak rzekł jej —
»gdy mam zawiadnąć krajem tym
to wielką rzecz poświęcić muszę.
Więc usłuchajcie, o co proszę:
Kto jestem, spytać wam nie wolno!
Zostanę przy was więc z radością.
Spytacie jednak, ktom ja jest,
straciecie miłość moją wraz.
Pamiętać chcecie!...«
Przyrzekła uroczyście mu...
Poślubna noc oprócz miłości
Brabancyi dała mu koronę...
Kilkoro ślicznych dziełek mu zrodziła..
A tam w Brabancyi wielu jest,
co powiadają, jak tych dwoje
spotkało się, jak on wrócić musiał,
bo go pytania jej wygnały,
gdy długo przy niej bawił już.
Z hółem wielkim porzucił ich,
gdy mu przyjazny przywiódł łabędź,
małutką łódź, by mógł w niej ująć.
Zostawił tam Loherangrin
miecz silny, róg i pierścień też,
by sobie wspominała go.
On z rodu Parzivala był..⁷⁾

Podobnie, jak w »Holendrze tułacz« opowiadanie Heinego, jak pieśń ludowa w »Tannhäuserze« prawie bez zmian, a jedynie przez wplecenie postaci Eryka i św. Elżbiety stały się osnową dramatów Wagnera, tak i treść »Lohengrina« dałaby się opowiedzieć słowami tego wyjątku z eposu Wolframa z Eschenbach, z małemi zmianami tylko. Przybycie słonecznego rycerza u Wagnera wyjednała modlitwa oskarżonej niesłusznie Elzy, walka zaś w jej duszy z zakazem pytania o imię wybawcy rodzi się z podniety zbrodniczej kobiety, Ortrudy, żony hrabiego Telramunda. Chociaż »Lohengrin« jest niejako syntezą źródeł, z których Wagner

czerpał, jest jednak przez samo niesłychane pogłębienie akcji wewnętrznej dziełem zupełnie oryginalnym i nabiera znaczenia ogólnoludzkiego. Tragedję w duszy Elzy widział Wagner powtarzającą się przez całe wieki istnienia ludzkości; pierwszy mýt o temacie podobnym, to miłość Zeusa i Semeli, która, chcąc poznać męża w jego prawdziwej postaci, nie zadowolając się przybraną przez niego ludzką, zniszczyła swe szczęście i życie. Elza nie może zdobyć się na zupełną wiarę, pragnie mieć konkretną pewność, kim jest jej wybawca, i w zwycięstwie jej ludzkiej beziły nad duchowym objawieniem leży jej zguba. Rozterka w duszy Elzy nie jest obcą żadnej ludzkiej naturze i dlatego dramat Wagnera przeziąknięty jest ideą pesymistyczną.



11. F. LEEKE: LOHENGRIN (AKT I. SCENA 3.).

Przebieg akcji w »Lohengrinie« da się streścić w kilku zdaniach. Przed królem Henrykiem Ptasznikiem oskarżono księżniczkę brabancką Elzę o zabicie małego brata, Gotfryda, w celu zajęcia tronu. Oskarża fałszywie hrabia Telramund; nikt nie może poświadczyć niewinności Elzy, nikt nie śmie stanąć do sądu bożego z dzielnym w orężnym spotkaniu Telramundem. Los Elzy zdaje się być zadecydowanym; na pytania króla odpowiada ona westchnieniem tylko. Kiedy herold ogłasza walkę o jej cześć, zatapia się Elza w modlitwie, prosi Boga o zesłanie rycerza, który w snach się jej objawiał. I oto na rzece, w dali, ukazuje się łabędź, ciągnący łódkę, a w niej rycerz w zbroi srebrzystej. Łódka przybija do brzegu, rycerz, wysiadłszy, pyta zebranych, gdzie Elza, o której cześć kazały mu nieba walczyć. Ofiarowuje jej pomoc i miłość pod jednym warunkiem, który dwukrotnie powtarza:

»Nie śmiesz mnie pytać nigdy,
ni zdradą, ni podstępem,
skąd łabędź przywiódł mnie
i jakie miano me«.

Elza, wiedzona uczuciem wdzięczności, olśniona wyglądem rycerza, przyrzeka wypełnić przykazanie:

... o mój zbawco!
coś niewinności wiare dał!
... Jak ty w nieszczęściu chronisz mnie,
ja nakaz twój wypełnić chcę!...

W pojedynku pokonywa Lohengrin Telramunda, lecz, mogąc go zabić, darowuje mu życie, aby mógł winę zmyć pokutą. Lohengrina i Elzę



niosą Brabantezycy na tarczach do zamku, gdzie nazajutrz ma się odbyć ślub. W nocy, po uczcie, wychodzi Elza na balkon zwierzyć zefirom letnim swe szczęście. Cichy, słodki jej śpiew słyszy Ortruda, która wraz z Telramundem, w pokutnych szatach, przed chwilą złorzeczyła swemu losowi. Elza, ulitowawszy się nad nią, zaprasza ją do zamku. Przewrotna kobieta, która jest morderczynią brata Elzy i męża swego nakłoniła do oskarżenia księżniczki, zatrująca jadem nieufności czyste serce Elzy, rozbudza w niej zbrodniczą ciekawość dowiedzenia się imienia wybawcy. Rzucona iskra tli w skrytości; Elza opiera się pokusie, aż ciekawość zwycięży nad miłością. Stawia Lohen-

12. F. LEEKE: LOHENGRIN (AKT II. SCENA 2.).

grinowi pytanie o jego pochodzenie, a stawia je w chwili, w której ich serca w niezakłóconej ciszy bić obok siebie poczęły.

Wielki duet-dyalog Lohengrina i Elzy jest najbardziej poetyczną sceną, jaką Wagner do tego czasu utworzył. Obok czystego piękna artystycznego podziwiamy w niej, w niemniejszym stopniu, prawdę psychologiczną, z jaką dokonywa się w duszy Elzy tragiczna przemiana kobiety miłującej w istotę, zaślepioną żądzą poznania zakazanej jej rzeczy. Genialną tę scenę przytaczam w wyjątkach we własnym przekładzie.



13. H. L. BRAUNE: LOHENGRIN. (ORTRUDA I TELRAMUND KNUJĄ ZEMSTĘ).

LOHENGRIN.

Już słodka milknie pieśń; dziś sami my,
Od chwili, gdy cię ujrzał — pierwszy raz.
Dziś nie istnieje dla nas świat ten zły,
Ciekawe ucho nie podsłucha nas.
Elzo, małżonko, dziewico słodka ty!
Czyś szczęsną jest, spełnioneż twoje sny?!

ELZA.

Jakże ty zimno szczęście me nazywasz,	
Dziś zda mi się, żem niebios przeszła próg —	
Słodko ku sobie serce mi porywasz,	} dwa razy
Czuję rozkosze, które zsyła Bóg.	

LOHENGRIN.

Choć sama szczęsną dzisiaj się nazywasz
Mnie wiedziesz także gdzieś pod niebios próg —
Słodko ku sobie... (i t. d. jak wyżej *vazem*).

LOHENGRIN.

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

ELZA.

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

LOHENGRIN.

(Pieszczotliwie) Elzo!

ELZA.

Jak słodko imię me z twych ust wylata,
 Dźwiękiem się twego nie dasz pieścić mi?
 W chwilach miłości zdala tak od świata,
 Dziś niech na wargach moich słodko drży.
(Lohengrin: »O słodka ty!«)
 W ciszy, gdy wszyscy w śnie,
 Ja jedna tylko chcę ci szeptać je.

LOHENGRIN *(obejmuje Elzę i pokazuje przez otwarte okno ogród)*

Słodkich czyż ze mną tych nie wchłaniasz woni?
 O, jakże błogo pieszczą zmysły mi!
 Tajemną pieśnią wszechświat cały dzwoni
 Barw uroczych tęcza zdala ku nam lśni. —
 Oto czar taki przykuł mnie do ciebie,
 Kiedym po raz pierwszy twoją ujrzał twarz,
 O ród jam nie pytał, widząc cię w potrzebie
 Jam zbawił cię, a dziś mnie mężem masz.
 Jako te wonie, płynąc z ciemnej nocy,
 W zmysły me wszystek swój wlewają wdzięk,
 W niewinność twą jam wierzył z całej mocy,
 Choć tylkom słyszał skargi twojej jęk!



14. F. LEEKE: LOHENGRIN. (AKT III. SCENA 2.).

Elza nalega na męża, aby wyjawiał jej swoje imię, mówiąc, że chciałaby odplacić poświęcenie się dla niej Lohengrina pomocą, gdyby znalazł się w niebezpieczeństwie. Zaklina go, aby dał jej uczuć się godną jego tajemnicy, przez odsłonięcie jej przed nią.

LOHENGRIN.

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

ELZA.

Przebóg, cóż słyszeć muszę!
Co rzekły usta twe!
Tyś chciał omamić duszę,
Już wiem, co los mi śle!
Więc to, coś tam zostawił,
To był twój szczęsny los,
Żeś w blaskach tam się pławił,
Tęsknoty słyszysz głos!
Choć klę się Bogiem w niebie
Nie wierzysz w śluby me?
W dzień jakiś stracę ciebie..
Już mam przeczucia złe.

LOHENGRIN

Kres połóż twej udręce!

ELZA.

Ty to mnie męczysz sam!
Mam liczyć w srogiej męce,
W dniach ilu wrócisz tam?
W obawie, że mnie rzucisz,
Przybledną lica mi,
Gdy potem tam powrócisz,
Ja w nędzy skończę dni!

LOHENGRIN.

Pełną zostaniesz czaru,
Gdy wiernie spełnisz ślub!

ELZA.

Ach, uczuć mych bezmiaru,
Dowiodęż wśród tych prób?
Nieziemska twoja postać
I zesłał ciebie cud;
Ufną czyż mogłam zostać?
Więc sprowadź koniec złud!...
(*Recitativo*). Czujny miej słuch,
Nie słyszysz kroków w dali?
(*Wpatrzona błędnym wzrokiem*).
Lecz tam twój ptak, twa łódź!
Już zbliża się, po bystrej rzeki fali,
Tyś wezwał go! Skróć męki moje, skróć!

LOHENGRIN.

Elzo, skończ już, okropny poskrom szal!

ELZA.

Nic nie da mi spokoju,
Nie wyrwie z szalu mnie,
Jak — choć w śmiertelnym znoju —
Kto jesteś, dowiem się!

LOHENGRIN.

Co w oku twojem czytam?

ELZA.

Nieszczęsny, drogi ty!
Słysz, o co ciebie pytam!
Twe imię wymień mi,
Gdzie jest twój ród?
Twe imię zdradź?!

.

W ostatniej scenie, przed królem, opowiada Lohengrin o zamku rycerzy Graala i ich posłannictwie, o misteryach, nazywa ojca swego Parzivala i swoje imię podaje. Przed wstąpieniem do łódki, którą przywiódł łabędź, spełnia cud: z nurtów rzeki wyciąga brata Elzy, ukrytego do tej chwili w postaci łabędzia. Ortruda, tryumfująca z powodu odjazdu Lohengrina, umiera na widok Gotfryda, Elza pada nieprzytomna u stóp tronu króla.

»Lohengrin« w tej formie, jaką mu nadał Wagner, dramatycznie i muzycznie jest dziełem, z którego w czasie wykonania go płynie tyle podniosłego piękna do duszy słuchacza, że wszelka potrzeba krytyki jest tu zbyt duża. Jeślibyśmy natomiast »na zimno« rozpatrywali charaktery osób i ich wzajemny stosunek, to nie będziemy mogli podnieść zarzutów nieprawdziwości psychologicznej, co najwyżej jednych lub drugich może niezadowolnić sposób rozwiązania dramatu. Pierwszy z zarzutem takim wystąpił przyjaciel Wagnera, dr. Franck, któremu Wagner sam przeczytał ledwie skończone libretto. Zdaniem jego Lohengrin był zimnym egoistą, którego niewzruszoność raczej odpycha, niż pociąga; dlatego Wagner miał zamiar inaczej zakończyć dramat. Lohengrin miał zrezygnować ze swojej boskości, by móżdżek zostać przy Elzie... W takim razie okazałby litość dla cierpienia Elzy, która zawiniła wprawdzie, ale pchana do tego jakąś demoniczną potęgą. Ostatecznie pogodzić nadludzkiej natury Lohengrina z naturą Elzy nie można, i kto wie, czy, bez filozofowania na ten temat, nie najlepszą odpowiedzią będą uwagi »Zaratustry« Nietzschego w ustępie o »małżeństwie«.

W dramacie Lohengrina i Elzy chciał Wagner przedstawić także swój stosunek jako twórcy do współczesnego sobie społeczeństwa.

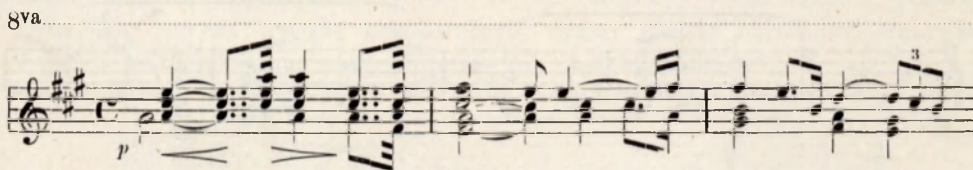
»Trafiam tu na główny punkt tragiczny prawdziwego artysty w stosunku do życia teraźniejszości, na tę samą sytuację, której w temacie Lohengrina nadałem znamiona sztuki. — Największem i najnaturalniejszym pragnieniem artysty jest: przyjęcie go przez uczucie i zrozumienie. Ta niemożliwość, spowodowana przez nowoczesne życie sztuki, konieczność wypowiedzania się nie do uczucia, ale do krytycznego rozsądku — to właśnie jest tragizmem jego położenia, który, jako artysta, musiałem odczuć«...

Prócz Lohengrina i Elzy, których tragizm leży w ich wzajemnym do siebie stosunku, sama dla siebie tragiczna jest postać Ortrudy. Charakter jej Wagner sam najlepiej skreślił w jednym liście do Fr. Liszta: »Ortruda jest kobietą, która nie zna miłości. Polityka jest jej żywiołem. Mężczyzna, zajmujący się polityką, jest śmiesznie odpychający, ale kobieta jest wstrętą. Tę potworność miałem zamiar oddać. Jest jedna miłość w tej kobiecie, miłość do przeszłości, do upadłych rodów, odpychająco-szalona miłość duszy przodków, która się objawia jedynie jako nienawiść przeciw życiu, przeciw istotnemu bytowi. U kobiety jest miłość taka straszną i prowadzi do morderczego fanatyzmu«. (Ortruda jest poganką). Pierwiastek niewiary, zakorzeniony w każdej duszy ludzkiej, urósł do postaci Ortrudy, podobnej nieco do Hagena

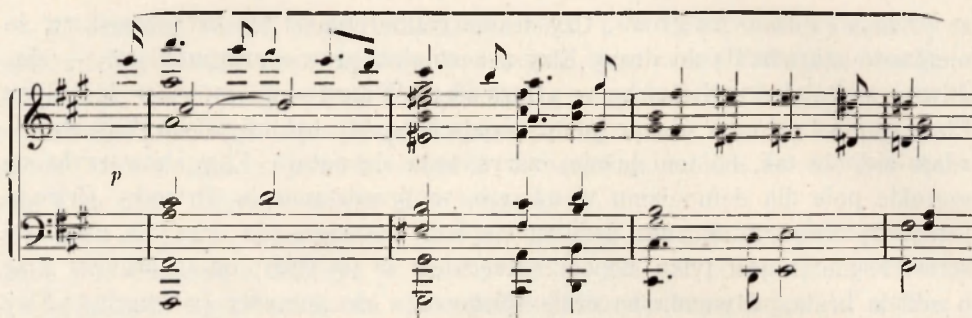
ze »Zmierzchu bogów«. Czy dramatycznie pomysł ten był szczęśliwy, że nieufność zakrada się do duszy Elzy z zewnątrz, prawie przypadkiem? — (zjadliwie wyśmiał to Nietzsche w »Upadku Wagnera« mówiąc, że gdyby Elza, zamiast włóczyć się po nocy, poszła spać, nie byłoby całego dramatu) — zdaje się, że tak, bo tem jaśniej zarysowała się natura Elzy i stworzyło się szerokie pole dla demonizmu w muzyce, w przedstawieniu Ortrudy. Ortruda jest żoną Telramunda, ale żadnem ciepłem uczuciem nie drga dla niego jej serce. Fryderyk jest tylko ślepem narzędziem w jej ręku; on to oskarża Elzę o zabicie brata, on wpada na czele spiskowców do komnaty Lohengrina i Elzy z zamiarem zamordowania słonecznego rycerza, w każdym jego uczynku widać szatański wpływ potwornej kobiety.

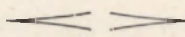
W roku 1860 pisał Wagner z Paryża do pani Wesendonck, że »Lohengrin« jest najtragiczniejszym z jego dramatów; »tęsknota z wyżyny do przepaści, z słonecznego blasku wstydlivej czystości do lubego cienia ludzkich objęć miłosnych. Lohengrin szukał kobiety, któraby w niego wierzyła, któraby nie pytała, skąd pochodzi, któraby go jednak najpełniej kochała. Pragnął zrozumienia przez miłość«. (IV. 295) Któryż odwrót był tragiczniejszym, któraż klęska straszniejszą?! Lohengrin wracał »do blasku i chwały«, wracał w pustkę, otwierającą się przed sercem. Wagner coraz intensywniej odczuwał podobieństwo między Lohengrinem a sobą samym.

Jak poeta otwiera przed oczyma naszymi obrazy realne, wśród których rozgrywa się akcja, ale wzrok duszy zatapia w jakieś tajemnicze przestrzenie, tak i kompozytor »Lohengrina« opiera cały swój dramat zewnętrzny i wewnętrzny na muzyce, bardzo wyraźnie dzielącej się na dwa rodzaje. Misterya w przybytku Graala, ekstatyczne uczucia, ku nim skierowane, »cudowne złożenie świętej misy wśród orszaku aniołów, oddanie jej w pieczę najszcześliwszym ludziom, obrał sobie kompozytor »Lohengrina« — jak sam pisze (V. 179) — »jako temat wstępu muzycznego«. Muzyki, w którejby było więcej nadziemskości, wizjonerstwa, któraby wprowadzała w silniejszy, niepokalany zachwyt — może i niema. Jakaś niebiańska atmosfera rozlewa się naokoło słuchacza, łagodny, lecz przenikający blask płynie z cudownych akordów:

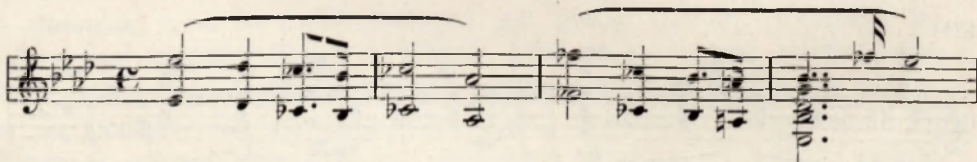


Ku końcowi przygrywki rysuje się długa linia melodyi, jakby duch boży spływał z sfer niebieskich na ziemię:



Obok jedynej w swoim rodzaju, a pod względem poetycko-muzycznym, nieporównanej wartości, idealnej strony przygrywki tej, zajmuje nas niemniej jej strona formalna. Uwertury dawniejsze miały stałe formy. Używano form uwertury włoskiej lub francuskiej, Mozart, Beethoven i późniejsi operzyści budowali bardzo często uwertury w schemacie pierwszej części sonaty. Od »Lohengrina« począwszy kierował się Wagner w formalnem ukształtowaniu swoich przygrywek jedynie ich przeznaczeniem dramatycznym. Podobieństwo zachodzi tylko między przygrywką do »Lohengrina« i przygrywką do »Trystana i Izoldy«: obie rozwijają się w znaku dynamicznym *crescenda* i *decrescenda* . Architektura tematyczną stanowi w obu wstępach jeden motyw, który jest ostoją treści uczuciowej i czysto muzycznego opracowania. Pod każdym względem jest przygrywka do »Lohengrina« arcydziełem. Podobnie, jak w uwerturze do Tannhäusera umiał pierwszy Wagner dopiero wydobyć z orkiestry najwyższy stopień muzycznego żaru, tak w przygrywce do »Lohengrina« stworzył jakieś słoneczno-lazurowe barwy, najidealniej przystosowane do mistycznej idei dramatu.

Pierwsza scena, przemowa króla Henryka Ptasznika i oskarżenie Elzy przez Telramunda, ma kontury muzyczne bardzo surowe; mimo znacznej siły, nie ma ona tej głębi wyrazu, co muzyka drugiej sceny, zaczynającej się od wejścia Elzy. Cała jej troska, niezawinione cierpienie, maluje się w łzawych tonach melodyi miękkich instrumentów drewnianych (dętych):



Opowiadanie Elzy przechodzi w zapatrzenie się, w senne zjawisko; nieszczęśliwa księżniczka marzy o zbawcy, którego przybycie dusza jej przezuwa. Po raz pierwszy rozbrzmiewa motyw rycerski Lohengrina:

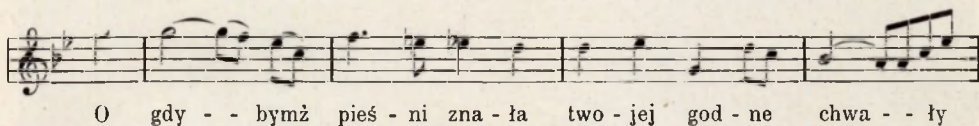


Warunek, jaki daje Lohengrin Elzie, by nigdy nie pytała go o imię brzmi ponuro, jakby w zapowiedzi, że zostanie złamany:



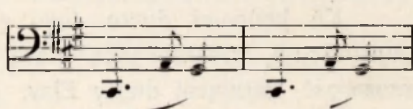
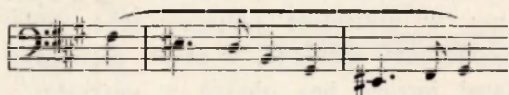
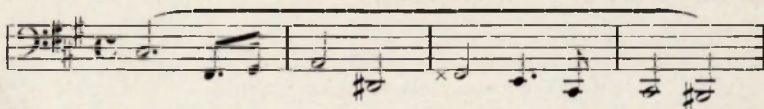
Nie śmiesz mnie py-tać ni - gdy.

Nieporównanie ciepła modlitwa płynie z ust króla, Lohengrina i Elzy przed »sądem bożym«; w ich dziwnie szczerze i poważne melodye, wiążące się w miękkie harmonie, wcinają się ostre akcenty słów Telramunda i Ortrudy. Kiedy po pojedynku wdzięczność dla wybawcy i zapal ogarnia serce Elzy i wszyscy w nim uczestniczą, muzyka staje się hymnem radosnym i następującą melodyą przygotowuje samo tryumfalne *finale*, którego rdzeniem jest motyw rycerski Lohengrina:



O gdy - - bymż pieś - ni zna - ła two - jej god - ne chwa - - ły

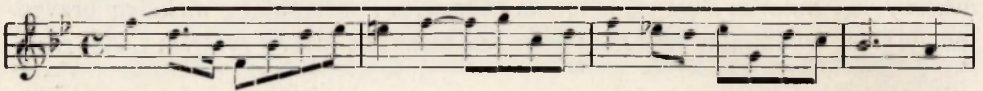
Po słonecznem zakończeniu pierwszego aktu tem silniej działa kontrast pierwszej sceny aktu drugiego; na wielkim podwórzu zameczyską, na schodach kościoła, przepędza bezsenną noc zbrodnicza para, Telramund i Ortruda. Zanim jeszcze Fryderyk w słowach wyrazi sromotę swego losu i pogardę Ortrudzie, już we wstępie orkiestralnym mamy wierne określenie stanu ich dusz, w groźnych melodyach snują się ich zbrodnicze myśli:



Duet Telramunda z Ortrudą jest »przykładem zupełnego zjednoczenia się muzyki z poezją;« podobnie, jak straszną nienawiścią tchną słowa przewrotnej kobiety, tak i muzyka tej sceny, odarta z całego powabu dźwiękowego piękna, w groźnych utrzymana jest harmoniach, nieraz zaś instrumentacja przypomina jakieś głuche odgłosy jaskiń, lub syk węża. Taka sama prawda psychologiczna, z jaką w duszy Elzy rośnie pragnienie dowiedzenia się imienia Lohengrina, cechuje i tę scenę, w której Ortruda przekonywa męża, że zwycięstwo Lohengrina nie Bogu, lecz teńróżostwu Fryderyka należy przypisać, i nakłania go do wystąpienia ze śmiałą skargą, że rycerz nieznany jest czarodziejem, a wtedy skończy się moc tajemna, która go otacza. I tu potęgują się argumenty, podnosi się siła muzyki, aż duet kończy się majestatyczną w wyrazie muzycznym modlitwą zemsty:

Niech zemsty dzieło nas jednoczy!
Niedługo potrwa spokój wasz,
Tam błogie sny wam pieszczą oczy,
Tu zguba wasza dźwierży straż.

Kiedy przebrzmiały ponure dźwięki duetu, zjawia się na balkonie Elza, jaśniejąca pogodnem szczęściem i zwierza zefirom radość swego serca. Jej miękkie uczucie maluje głos delikatnego klarnetu, z muzyki płynie jakby zapach fiołków:



(Ta sama melodia towarzyszyć będzie pochodowi orszaku weselnego do kościoła).

Po pieśni Elzy słychać z pod balkonu szatańskie słowa Ortrudy:

Przeklinać będzie chwilę,
w której wzrok jej ujrzy mnie!

Współczucie Elzy dla doli Ortrudy każe jej wprowadzić zaciętego wroga do domu. Elza chce zapomnieć o wyrządzonej sobie krzywdzie i nawet dla Telramunda przyrzeka wyjednać przebaczenie. Tymczasem jednak Ortruda rzuciła już w serce Elzy nasienie niewiary:

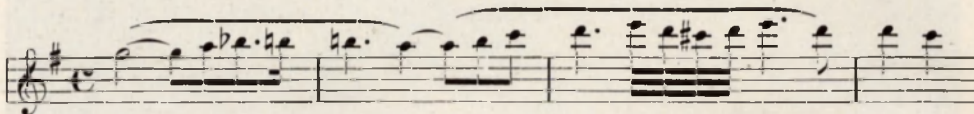
»Lecz przestrzedz pragnę ciebie,
byś ślepo nie ufała szczęściu swemu«.

Ku końcowi duetu tego słyszymy w orkiestrze najpierw jako małe interludium, wreszcie jako właściwe zakończenie, melodię, w której drga cała szczerokość miłującej duszy Elzy, patrzącej jeszcze bez obawy w przyszłość;



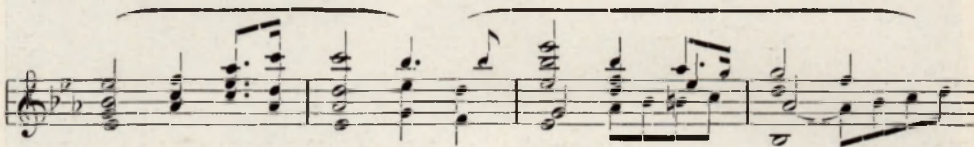
15. LENBACH: SZKIC DO PORTRETU R. WAGNERA.

ziarno wątpliwości, rzucone przez Ortrudę, nie puściło jeszcze korzeni. Wyraz tej melodyi, skromnej harmonicznie, tak jest wielki, tak porywający, że sam Wagner, dyrygując »Lohengrinem« w Wiedniu w r. 1875, w miejscu tem przestał poruszać batutą, oddawszy się zupełnie słuchaniu jej:



Rankiem tego dnia (dalsza scena aktu II.) zgromadzają się rycerze dla wysłuchania słów królewskich, które głosi herold. Scena ta i wielka część następnej, jak wogóle bardzo wiele ustępów w »Lohengrinie«, są wypełnione śpiewami chórów, którym przypadła w dziele tem rola tak znaczna, że zwykło się »Lohengrina« nazywać: operą chórów. Ustępy choralne są tu niemniej poważnie traktowane, jak wszystkie inne; nie tylko samo pełne brzmienie ich, ale tematyczność tej muzyki jest zadziwiająco bogata i dramatycznie doskonała, a opracowanie dwuchórowe mistrzowskie. W operowaniu masami wokalnemi był Wagner mistrzem tak wielkim, jak najgenialniejsi wokaliści XVI. wieku.

Malowniczy pochod weselny otwiera orkiestra poważnym marszem, z którym łączą się głosy rycerstwa:

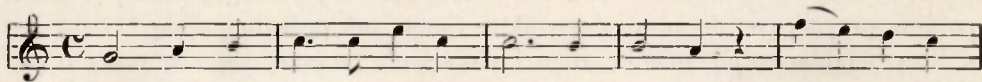


Uroczysty nastrój maćci wystąpienie Ortrudy. Szatańska kobieta zrzuca teraz maskę dobroci i otwarcie mówi, że pragnie zemsty i należnych jej praw. Miota obelgi na wybawcę Elzy, pytając jej szydreczo, czy może być pewną szlachetnego pochodzenia nieznanego rycerza, który omamił wszystkich jakimś gustami. Elza zwraca się o pomoc do nadchodzącego z królem Lohengrina. Rycerz w miłości pełnych słowach uspokaja strapioną. Kiedy na zapytanie jego: »Powiedz mi, Elzo, zdołałaż ona jad zaszcześcić w twojem sercu?« odpowiedziało mu łkanie Elzy — wskazując na kościół, mówi rycerz Graala: »Pójdź, niech w radości tam z oczu twych łzy płyną!« Towarzysząca tym słowom melodia jest tak rzewnie ciepłą, że brak słów na określenie jej. Równie prostem harmonicznie, lecz niemniej ciepłem jest postludium orkiestry, w czasie którego cały orszak zbliża się do katedry. Na samym progu świątyni zastępuje mu drogę Fryderyk Telramund, lecz chęć oskarżenia Lohengrina i złamanie wiary w niego u króla i rycerstwa pełnie na niczem. Wśród uroczystych akordów organów kościelnych wkracza nareszcie orszak do świątyni.

Akt trzeci rozpoczyna się wspaniałą przygrywką, ilustrującą zabawę weselną; pełno w niej gwaru, brzęku szkła i naczyń stołowych, nastrój uczt oddany w pełni życia. Scena pierwsza tego aktu przedstawia komnatę zamku, z oknem wychodzącym na park, w którym cała krasa wiosny roztacza swe wdzięki. Młodą parę wprowadza król w otoczeniu družek i družbów do ich mieszkania małżeńskiego. Rozbrzmiewa pieśń weselna, utrzymana w stylizowanym tonie ludowym, z pewnością najpopularniejszy dziś ustęp z dzieł Wagnera.

Kiedy już »słodka pieśń« przebrzmiała, rozpoczyna się duet Elzy i Lohengrina, genialna scena miłosna, jakich szereg miał w późniejszych dziełach nastąpić.

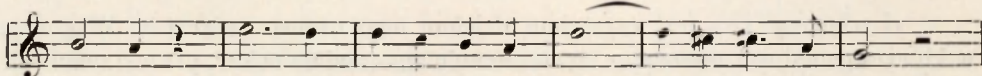
Trudno powiedzieć, że w scenach takich wzniosł się Wagner najwyżej w swojej twórczości kompozytorskiej, ale to pewna, że scen miłosnych, takich jak w »Lohengrinie«, lub w I. akcie »Walkiryi«, lub II. »Trystyna i Izoldy«, lub w podobnym nastroju utrzymanych epizodów w »Śpiewakach norymberskich« żaden z najpotężniejszych kompozytorów nie utworzył, żaden nie zdobył się na tę różnorodność w muzyce o miłosnym podkładzie, żaden nie malował uczuć tak silnie lub tak subtelnie. Najdelikatniejsze drgnienia serc, te słowami nieokreślne stany duszy kochającej, nigdy, w żadnej sztuce nie zostały tak wiernie, tak silnie, tak cudownie oddane, jak w duetach miłosnych Wagnera. Duet w »Lohengrinie« rozpada się na dwie części główne o różnych podkładach psychologicznych; pierwsza, to »powitanie się« dwóch serc kochających, których rozmowy nikt natrętny nie przerywa, upajanie się uczuciami. Wstęga tego marzenia na jawie, utkana z pięknych słów i muzyki jedwabistej w melodyach i harmoniach, przerywa się, kiedy Elzę zaczyna ogarniać pragnienie dowiedzenia się imienia małżonka. Lohengrin prowadzi ją do okna, przez które dolatują wonie parku, szmery drzew, rozkołysanych podmuchem letniego wieczoru; cały ten czar natury maluje orkiestra tremolującymi akordami skrzypiec, romantycznego rógu... towarzysząc melodyi Lohengrina, która przenika serce słuchacza:



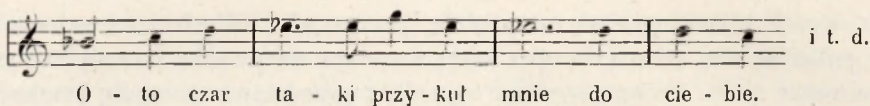
Stod - kich czyż ze mną tych nie wchłania - sz wo - ni? O, jak - że



bło - go pieścić zmysły mi! Ta - jem - ną pie - śnią wszechświat ca - ły

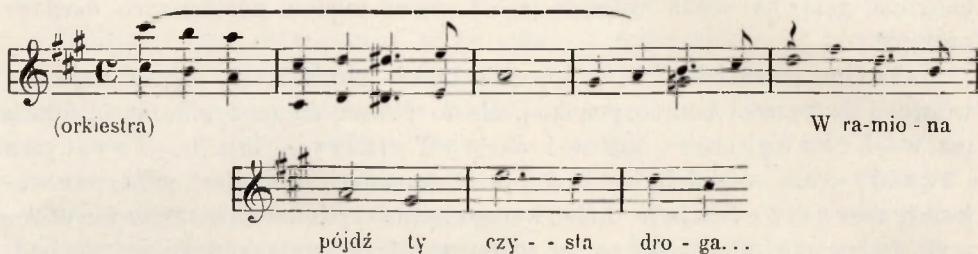


dzwo - ni, Barw u - ro - czych tę - cza zda - - - la ku nam lśni.

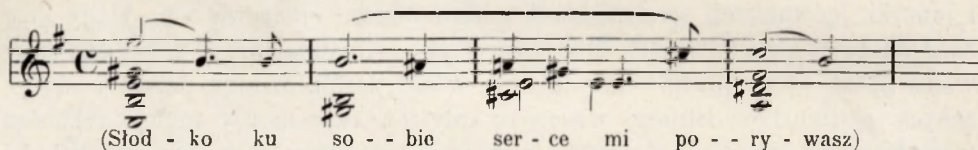


Nawet apel do wdzięczności nie może zmienić już pragnienia Elzy. Lohengrin przemaga jednak w sobie wszystkie inne uczucia, i lubo do głębi duszy dotknięty naleganiem Elzy, jej uporem, nie może zapomnieć, że ją kocha.

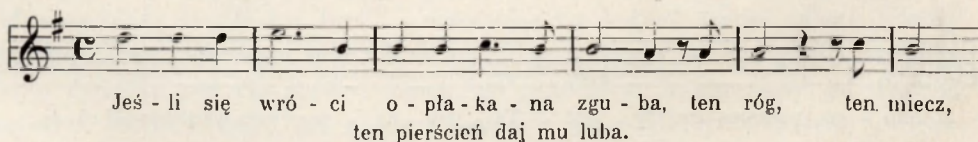
W melodii jego przy słowach:



brzmi ostatnia prośba, by się Elza opamiętała, aby uczucie niewiary pierzchno przed miłością. To pasowanie się uczucia Lohengrina z nieszczęsną ciekawością Elzy jest drugim, dramatycznym czynnikiem duetu, który ostatecznie decyduje o losie ich. I kończy się scena powtórzeniem głównej melodii z początku duetu, która teraz, chociaż w tym samym kolorycie utrzymana, co przedtem, brzmi całą rozpaczą złamanej duszy Lohengrina:



W ostatnim obrazie ustępem najważniejszym i najdłuższym jest opowiadanie Lohengrina o Graalu i wymienienie imienia. Przychodzą tu tematy te same, co i w przygrywce do pierwszego aktu. Samo zaś pożegnanie się Lohengrina z Elzą i oddanie jej miecza, rogu i pierścienia kojarzy się z muzyką o porównawczo głębokim wyrazie, żalu i melancholii...



»Lohengrin« jest ostatniem dziełem tego okresu twórczości Wagnera, w którym genialny kompozytor instynktownie zmierzał do celów, przedstawionych teoretycznie w wielkich rozprawach, napisanych około r. 1850. Jeślibyśmy tu

mogli przeprowadzić dokładną analizę muzyki w »Lohengrinie«, przekonalibyśmy się, że wynika ona najzupełniej z ducha poezji, że, poza absolutnem pięknem, którego w »Lohengrinie« nikt w żadnym akordzie już od dawna nie kwestionuje, jest ona tak dramatyczną, jak w każdym innem z późniejszych dzieł. Różnice mogą być zewnętrznej natury, jak np. dwukrotne powtarzanie kilku wyrazów, czego w żadnem późniejszym dziele Wagnera nie spotkamy, lub skromniejsze używanie motywów przewodnich, jako tematów w akompaniamencie, symfonicznie pojętym. Również sam materiał tonalny jest w następnych dziełach znacznie bogatszy, zarówno w kierunku harmonicznym, jak modulacyjnym. Orkiestra w »Lohengrinie« jest znacznie większa, niż w symfoniach Beethovena, a zadania jej kolorystyczne są dalszym ciągiem zainicjowanych już w »Holendrze« i »Tannhäuserze« efektów i środków obrazowania. Wagner pisał później: »Od »Tannhäusera« począwszy, a jeszcze silniej w »Lohengrinie«, więc po stanowczem przekonaniu się o istocie moich tematów dramatycznych i sposobie ich przedstawienia, uwolniłem się zupełnie z pod wszelkiego wpływu formalizmu operowego i formę przedstawienia czyniłem zależną w coraz to bardziej zdecydowany sposób od wymagania i właściwości przedmiotu i sytuacji. Każdy główny nastrój musiał otrzymać właściwy sobie wyraz muzyczny, który się zmysłowi słuchu przedstawiał jako specjalny temat muzyczny. Z tego wynikała sama przez się charakterystyczna przedza tematów głównych, która ogarnęła cały dramat w najdokładniejszym związku z intencją poetycką«. (IV. 392). W kierunku malowania sytuacji dramatycznej nie osiągnął jeszcze Wagner w »Lohengrinie« swego zenitu, ten miał przyjść w »Trystanie« i »Pierścieniu«, ale już tu są rysy, których może nawet geniusz Mozarta lub Beethovena nie mógłby lepiej oddać. A że każdy takt, każdy krok modulacyjny, każda melodia, płynąca z natchnienia, przechodziła już w epoce powstawania »Lohengrina« przez filtr refleksji i tem cenniejszą się stawała, dowodzą np. zdania, zawarte w rozprawce »*Über die Anwendung der Musik an das Drama*« (X. 191), gdzie Wagner bardzo sumiennie usprawiedliwia enharmoniczne modulacje w opowiadaniu Elzy o śnie w 1. akcie. Jak cały koloryt muzyczny wynikać musiał z sytuacji dramatycznej, tak melodia śpiewu działającej osoby »musiała sama przez się w mowie się zaczynać; na siebie, jako czysta melodia, nie mogła zwracać najmniejszej uwagi, jedynie tak daleko, jak daleko była zupełnie zmysłowym wyrazem jakiegoś uczucia, które właśnie w słowach dokładnie zostało określone«.

W podanych tu słowach mamy pewien anachronizm w stosunku do stylu melodii śpiewanych w »Lohengrinie«. Rysunek melodyjny mowy nie był punktem wyjścia dla nich w takiej mierze, jak w dziełach późniejszych, nie wpływał w »Lohengrinie« na koncepcję melodyjną. W »Lohengrinie« przeważa bowiem w każdym ustępie szerokie *arioso* nad recitatywnym sposobem melodyzacji, podczas gdy w dziełach następnych mamy rzadziej równowagę obu rodzajów, częściej przewagę sposobu drugiego.

Trafną ze wszech miar uwagę wypowiedział Liszt w r. 1858: »na »Lohengrinie« kończy się stary świat opery, nad wodami unosi się duch — będzie światło«.

Rok ukończenia partytury »Lohengrina« stanowi w życiu Wagnera ważną datę, jest granicą pierwszej epoki, matematyczną połową jego ziemskiego bytu. Zrazu miał on mieć zasadnicze znaczenie w kierunku obywatelskim życia Wagnera, wywarł jednak pod każdym względem wpływ tak wielki, że zasłonym w roku tym zdarzeniom musimy poświęcić należną uwagę.

Pogląd Wagnera na świat był mieszaniną najróżniejszych zapatrywań, częstokroć najzupełniej sprzecznych z sobą. Brak było w nim wszelkiego systemu, a najlepszym określeniem tego stanu są słowa Wagnera, pisane w r. 1856: »jestem morzem sprzeczności«. Pomiedzy skrajnym optymizmem i najstraszniejszym pesymizmem rozpięta tkanina poglądów da nam poznać pstrą mozaikę duszy Wagnera. Do roku 1849 mniej więcej jest Wagner jako filozof dyletantem zupełnym. »Teizm mieszczański, z dualistycznym podziałem nieba i ziemi, w górze Bóg, najwyższa doskonałość, źródło wszelkiego bytu, z którego wychodzi sztuka; tu na dole pasowanie się niedoskonałego świata i dążenie do eudemonistycznego celu: złączenia bytu ziemskiego z niebieskim«. (Hugo Dinger: *R. W-s geistige Entwicklung*). Ten teistyczny pogląd na świat zmienia się nagle pod wpływem pism Ludwika Feuerbacha w r. 1849 w zupełnie ateistyczny, zaprzeczający wszelkiemu transcendencji, szczególnie zaś wedle chrześcijańskich pojęć. Modlitwy więc w »Rienzi« i »Tannhäuserze« i »Lohengrinie« można uważać za odpowiedniki religijno-mistycznych przekonań Wagnera, nie tylko za efektowne ustępy teatralne. Wiarę w pozagrobowe życie złamało w Wagnerze pismo Feuerbacha: »*Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*«. Filozofowi »religii bez religii« dedykował Wagner pierwsze wydanie swojej rozprawy p. t.: »*Das Kunstwerk der Zukunft*« (1850), zamieszczając na czele książki słowa wdzięczności za pobudzenie jego umysłu do tej pracy. Etyczne poglądy Wagnera streściły się najlepiej w słowach Jezusa, wypowiedzianych w fragmencie dramatycznym Wagnera p. t.: »*Jesus von Nazareth*«. »Uwalniam was od grzechu, ogłaszając wam wieczne przykazanie ducha; przykazaniem tem jest miłość, a co w miłości czynicie, nigdy nie może być grzesznem«. Naturalnie, że w zwykłych stosunkach stałoby się ono hasłem zupełnej anarchii. Dla Wagnera-materyalisty z epoki »Pierścienia Nibelunga« odnosiło się ono do usprawiedliwienia miłości, niezgodnej z pojęciem moralności u społeczeństwa. Indywidualna wolność jednostki, pragnącej szczęśliwości, dla której Wagner znalazł następujące przykazanie: »kto nie umie się radować, tego zabijcie; niegodnym jest życia, dla którego radość nie stanowi ponęty«, zupełnie wypowiada się — zdaniem Wagnera — w związku miłosnym kobiety z mężczyzną; małżeństwo, oparte na obustronnej miłości, podyktowane jest najwyższym prawem natury, ale zawarte dla innych celów, najsromotniejszym przeciw niej bluźnierstwem.

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

Ciekawem jest połączenie się w Wagnerze dwóch dyametralnie różnych poglądów, kosmopolityzmu i nacyonalnego patryotyzmu: jako artysta jest ściśle narodowym, a chociaż porusza ogólnoludzkie kwestye, nie myśli z niemieckości swojej na krok ustąpić.

Artykuły Wagnera, pisane w r. 1849 w pismach drezdeńskich, pełne zapatu dla dobra ogólnego, dla prawdy, odznaczają się nawet trochę demagogicznym tonem, ale niewątpliwie ogień, który wrzał w duszy Wagnera nie miał w sobie nic z oportunistu. Dlatego nie wolno nam potępiać Wagnera za uczestniczenie w przygotowaniach rewolucyi, przeciwnie, szanować musimy tę jego działalność.

Wnet po ukończeniu »*Lohengrina*« wypracowuje Wagner »projekt reorganizacji nadwornego teatru w Dreźnie«, mający na celu podniesienie poziomu artystycznego instytucyi i polepszenie bytu pracujących w niej muzyków. Był to pierwszy krok rewolucyjny Wagnera. Teatrem drezdeńskim miał



16. R. WAGNER. KARYKATURA WSPÓŁCZESNA.

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

»Kłamstwo i obłuda partii politycznych napęłała mnie wstrętem, który mnie znowu zapędził do zupełnej samotności«, a dokonać się w niej miał decydujący krok Wagnera-artysty. Z tematów, które w lecie r. 1848 opracował, jedno miały charakter czysto historyczny, drugie ogólnoludzki. Jakkolwiek postać Fryderyka Barbarossy bardzo mu była drogą, nie mógł oprzeć się czarowi, płynącemu z postaci mitycznego Zygryda. Niepewność, czy »*Barbarossa*« ma być dramatem recytowanym, czy muzycznym, oddaliła go od tego przedmiotu. Studium zaś staro-germańskiego eposu »*das Nibelungenlied*« wysunęło początkowo przed Wagnerem na plan pierwszy Zygryda, tego wspańskiego młodziana, co szedł w świat uczyć się bojażni. Pomysł Wagnera, zrazu na mniejszą skalę zakreślony, rósł i potężniał, aż z czasem powstała tetralogia p. t.: »*Pierścień Nibelunga*«. Wracamy jednak do »*Jezusa z Nazaretu*«.

Podobnie jak »*Zygryd*« przerastał środki ówczesnej techniki scenicznej, a samym stylem poezyi wymagał nowych środków muzycznych, był więc na razie produktem ducha Wagnera, nie oglądającego się na sceniczne zrealizowanie go, tak i »*Jezus z Nazaretu*« miał w sobie pomieścić wszystko, co rozpierało serce mistrza. Wagner chciał w dziele tem przemówić do świata, który go bynajmniej nie zadowalał, lecz niemożność wprowadzenia osoby Chrystusa, jako działającej postaci scenicznej — zmusiła go do porzucenia tego planu. Błuznierstwem nie był zupełnie fakt, że fragment dramatyczny z Najświętszą Osobą, jako bohaterem akcji, był dokładnem streszczeniem rewolucyjnych zapatrywań Wagnera. »*Jezus z Nazaretu*« jest w każdym razie tematem najdelikatniejszej natury i chociaż fragmentem pozostał, to jednak cała akcja wewnętrzna i wszystko, co nią Wagner powiedzieć zamierzał, jest najdokładniej zarysowane. Ze względu na tę delikatność przed-

miotu mówi się o tem dziele Wagnera bardzo mało, lub nie. Sianem wykrecą się autor dziełka p. t.: »*R. W. und das Christentum*«. pastor Otto-Hartwich, mówiąc, że wprowadzie plan dramatu jest bardzo interesujący, ale Chrystus nie wychodzi w nim poza buddystyczne zaprzeczenie świata, i że ogrom — dobrze przez Wagnera ogarniętego — przedmiotu przygniatał autora... Obszerniej zajmuje się tematem tym Marcel Hébert w książce »*Le sentiment religieux dans l'oeuvre de R. W.* IV.«, najdokładniej zaś Hugo Lichtenberger w znakomitem dziele: »*R. W. poète et penseur*«. Idea zasadniczą, poza naczelnem przykazaniem, miłości poprzednio już wymienionem, jest myśl następująca: Chrystus powiada: »daję człowiekowi napowrót świadomość siebie samego przez to, że Boga poznaje w samym sobie, nie zaś poza sobą: ale Bóg jest prawem miłości, a tak, jako teraz to wiemy i wedle tego postępujemy, jak każde stworzenie tem się kieruje, nie wiedząc o tem, jesteśmy Bogiem samym: albowiem Bóg jest świadomością z siebie«. To widoczne potrącanie o panteizm zostało jednakże w większych pracach o Wagnerze — rzecz szczególna — zupełnie przeoczone. Ideały zaś życiowe, głoszone w »Jezusie z Nazaretu«, mają na celu spokojny byt człowieka, bez zaburzeń, życie w ustroju patryarchalnym; z rodzin takich złożone społeczeństwo nie będzie znało żadnych kataklizmów społecznych, komunizm będzie prawem własności i t. d. A społeczeństwo, na które Jezus patrzy, jest w sromotnym błędzie w pojęciu zasady społecznej, »którą w ten sposób mniemano zabezpieczyć, że prawo ochraniało posiadanie, nie zaś istotę natury ludzkiej w jej wolności«. Przeciwno prawu boskiemu grzeszy ludzkość najciężej ustanawianiem własnych praw, które są odwróceniem prawa miłości. »Przyszedłem wybawić was od prawa, nauczając was, że wszyscy pochodzicie od Boga i jesteście w nim przez miłość, która jest jedynem prawem«, mówi Jezus. Wszystko więc, co się miało zawrzeć w »Jezusie z Nazaretu«, w którego osobie chciał Wagner ucieleśnić walkę zupełnie naturalnie myślącego Syna Człowieczego z nieznaną miłości światem układów«, było hasłem rewolucyjnem wobec społeczeństwa, przesiąkniętego pojęciami monarchiczno-arystokratycznymi, społeczeństwa, głoszącego miłość w katechizmie, ale nieznaną jej w życiu. Tym utopijno-idealistycznym tezom przeciwstawi Wagner w »Pierścieniu Nibelunga« tragedję bytu, odpowie, czy ideały, które głosił jego »Jezus z Nazaretu«, mogą się kiedykolwiek spełnić. Odpowiedź ta wypadnie negatywnie, pesymistycznie. Jezus z Nazaretu jest więc bezpośrednim wyrazem tego stanu poglądów Wagnera, które wytworzyła wigilia rewolucyi, rok 1848. W rozwoju Wagnera jako myśliciela i artysty przedstawia fragment ten ważny czynnik.

Udział osobisty Wagnera w rewolucyi majowej w Dreźnie przypisać należy przede wszystkim wpływowi Augusta Röckla, najzaufanego przyjaciela Wagnera w tych czasach. Röckel, sam kompozytor dramatyczny, dyrektor muzyki przy teatrze drezdeńskim, przygłuszył swoje ambicje artystyczne

po usłyszeniu dzieł Wagnera, z tem większym więc zapałem oddał się polityce, został deputowanym do drugiej izby saskiej i przez kilka miesięcy przed wybuchem rewolucyi wydawał bardzo czerwone pismo p. t.: »*Die Volksblätter*«. Wagner zamieścił w niem dwa płomienne artykuły. Tymczasem nadeszły pierwsze dni maja r. 1849. Rewolucya wybuchła; król z ministrami, chociaż mu nic nie groziło, umknął, walka uliczna zaczęła wrzeć. Dla obrony dynastyi wkroczyło wojsko pruskie do miasta. Wagner rozdawał między żołnierzy saskich proklamacye, by nie łączyli się z pruskiemi oddziałami przeciwno obywatelstwu, pomagał wznosić barykady, czuwał całemi nocami na wieży kościoła św. Krzyża, gdzie miał punkt obserwacyjny. Po kilku dniach stłumiono powstanie. Wagner musiał ratować się ucieczką; rozpisano za nim listy gończe. Röckel i Bakunin zostali skazani na śmierć; ułaskawiono ich, przesiedzieli jednak 13 lat w więzieniu, zanim ich uwolniono.

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

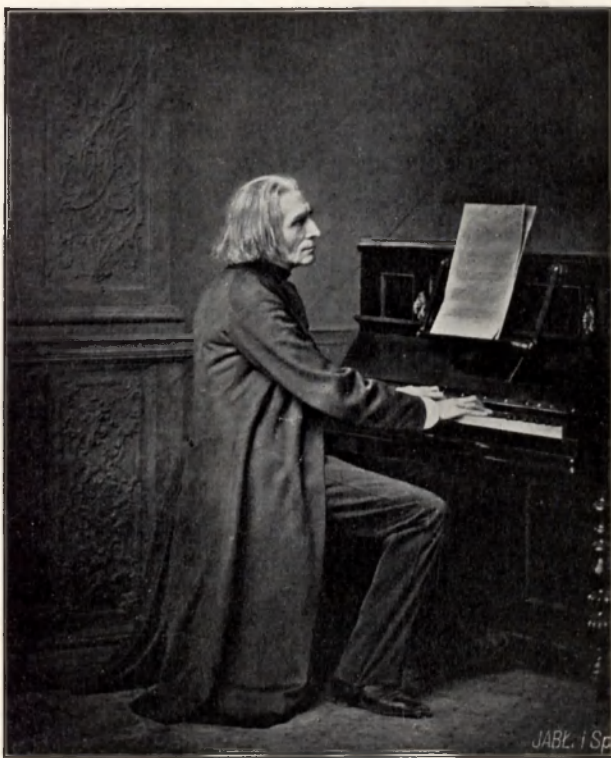
V.

Wolność, której poczucie tak cieszyło Wagnera, nie była do pozazdrośczenia. Bez większego zapasu pieniędzy, bez stałych dochodów, zdany jedynie na skromne dopływy honoraryów od nakładców i teatrów, wystawiających jego opery, szedł Wagner w świat na ciężką walkę z przeciwnym losem. Wymagań swoich zmienić nie mógł, dlatego lata całe, które miał na wygnaniu spędzić, miały być pasmem niezadowolenia z życia, chociaż to, z czem spieszyli mu w pomocy przyjaciele, mogło wystarczyć pięciu Beethovenom, a dwudziestu Mozartom... Nie będziemy, co prawda, dzielili smutku, rozpaczy tych entuzjastów wagnerowskich, którzy płaczą nad każdym w listach Wagnera napisanem słowem »*Noth*«, a sami mogliby żyć wygodnie z procentów wydawanych w tych czasach przez niego sum... Wiedząc, co daje ludzkości, wiele też od niej Wagner wymagał; czuł się pokrzywdzonym, patrząc na przepych życia pierwszego lepszego bankiera lub arystokraty. Do twórczości potrzebował wymarzonych wygod, komfortu. Jedynie ludzie zupełnie małostkowi mogą odmawiać praw takich geniuszowi, przyznając je równocześnie każdemu filistrowi.

Pierwszą przystanią, do której Wagner zawinął, był dom Franciszka Liszta w Weimarze. Tytan pomiędzy pianistami zaprzestał swoich — jak mówił — jarmarczno-tryumfalnych podróży po Europie i osiadł jako królewski kapelmistrz w mieście Goethego. Działalność Liszta była w każdym kierunku epokowa, szczególnie zaś w zakresie muzyki instrumentalnej. Zapoznawszy się z dziełami Wagnera, stał się Liszt pierwszym jego sztuki apostołem. W roku 1849 wystawił w Weimarze »*Tannhäusera*«, w r. 1851,

po raz pierwszy wogóle »Loh'engrina«. Do czasu rewolucyi stosunek pomiędzy Wagnerem i Lisztem nie był bliski. Wagner od samego początku przyjaźni był stroną proszącą, Liszt zawsze wspaniałomyślnie pomagał. Genialne dzieło Wagnera, »Tannhäuser«, zjednało mu najzupełniej serce wspaniałego artysty. Nie mógł jednak Wagner długo zabawić w Weimarze, ściągaly go bowiem listy gończe. Zaledwie kilka dni tu spędził. W czasie ich zacieśniły się węzły między nim i Lisztem. Wysłane za Wagnerem z Drezna listy gończe zmusiły go do przekroczenia granicy Szwajcaryi. Krótki pobyt w Zurychu dobrze na niego wpłynął, ale na razie nie było wskazanem na stałe tu zamieszkać. Podążył więc do... Paryża, »na którego wspomnienie dziwnie się niepokoi i tak mu ciężko wybrać się tam, jakby miał matkę własną sprzedać«. Liszt, przekonany, że powodzenie oper Wagnera w Paryżu otworzy oczy całym Niemcom, starał się nakłonić Wagnera do zamieszkania tam i przygotował mu nawet grunt entuzyastycznym artykułem o »Tannhäuserze« w *Journal des Débats*. Ale »rozwinąć terrorizm muzyczny« nad Sekwaną, prowadzić

walkę z Meybeerem, znaczyło wyczerpać się zupełnie. Nie dłużej nad parę tygodni bawił więc Wagner w Paryżu i powrócił do Zurychu. »Ostatnie wypadki, które przeżyłem, wprowadziły mnie na drogę, na której muszę dokonać najważniejszych i najznaczących rzeczy, możliwych mojej naturze do osiągnięcia. Jeszcze przed czterema tygodniami nie miałem wyobrażenia o tem, co teraz uważam za najwyższe swoje zadanie«. I, wierny zasadzie, wygłoszonej w jednym liście do przyjaciela Uhliga: »zadaniem mojem jest robić rewolucyę, gdziekolwiek się znajduję«, natychmiast po zamieszkaniu w Zurychu, w ciągu kilkunastu dni, pisze rozprawę: »Sztuka i rewolucya«. Z pismem tem zaczyna się szereg prac literackich, estetyczno-muzycznych, Wagnera, po



17. FRANCISZEK LISZT. WEDŁUG FOTOGRAFII.

których napisaniu musiał się Wagner jeszcze raz poddać »żelaznej konieczności przyczyn zewnętrznych« i zabrać się do utworzenia opery w francuskim smaku, w pięciu aktach, z baletem w drugiej odsłonie. »Z nieopisanym trudem zmuszał się do pisania« nierymowanego (na razie) libretta p. t.: »*Wieland der Schmiedt*«. Bogatszy w pomysł, niż w siły do urzeczywistnienia ich — jak mówił o sobie — usymbolizował Wagner w postaci Wielanda kulawego Hefajsta i skrzydlatego Dedala i na akcyi jego chciał wykazać rozwój artysty, który przez cierpienie dochodzi do coraz to wyższych celów sztuki. Dla króla Neidinga kuje Wieland miecze; czaruje go na dworze córka króla, Batylde. Ale wspomnienie młodzieńczej miłości ku Schwanhildzie zapala go do bujania w sferach powietrznych, sporządza więc skrzydła i leci z nią razem. W znanim szeroko dziele p. t.: »Dramat R. Wagnera« uznaje H. St. Chamberlain »Wielanda« za jeden z najwspanialszych dramatów Wagnera, twierdzenia tego jednak, sprzecznego z innemi, niczem nie popiera. Sam twórca nie miał do niego przekonania i, chociaż starał się o przetłómaczenie szkicu na język francuski (za radą Liszta i innych), w głębi duszy wołał, że nie utworzył do niego muzyki. Wiele momentów zostało później powtórzonych i większe dramatyczne wrażenia umiał niemi Wagner, po odpowiednim zmienieniu, wywołać. Tajemna władza pierścienia, przynosząca miłość i zwycięstwo nad przeciwnikiem, przypomni się wyraźnie w pierścieniu Nibelunga; niemniej i sam Wieland ma niejedną cechę wspólną z Zygfydem. Nie chcąc zadawać sobie ponownego gwałtu, ofiarował Wagner pomysł Lisztowi i nawet przyrzekał wykończyć libretto, aby on operę tę utworzył.

Jakie cele miał na oku Wagner, że, przerwawszy na przeciąg przeszło pięciu lat komponowanie, napisał kilka rozpraw teoretycznych? Wrażliwa jego natura czuła się najbardziej podrażnioną niezrozumieniem, z jakim spotykały się jego dzieła. Chciał więc przyjść im z pomocą w ten sposób, że wszystkie tendencje, jakie miał jako kompozytor i poeta dramatyczny, przedstawił w formie ogólnie przystępnych prac literackich. Wszystkie więc rozprawy z tego okresu, jak: *Kunst und Revolution*, *Kunst und Klima*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama*, *Das Judenthum in der Musik*, wreszcie *Eine Mittheilung an meine Freunde* są niejako komentarzami do jego dramatów muzycznych w najszerszym znaczeniu, wyluszczeniem wszystkich jego idei artystycznych. Wszystkie te pisma Wagnera, razem wzięte, mają niewątpliwie wspólny błąd *longitudinis et latitudinis*, »żadne z nich z wyjątkiem ostatniego ustępu »Opery i dramatu« nie należy do najlepszych produktów literackich Wagnera, a niektóre tak są suche, trudne do zrozumienia i nieinteresujące, że jedynie entuzyastyczny wielbiciel oper Wagnera zdoła przeczytać je od początku do końca« — jak pisze H. Finck (*Wagner und seine Werke* I. 273), w czym ma niemało może słuszności. W każdym razie jednak są pisma te interesujące ze względu na nowość i ścisłość poglądów, które przynosiły, ze względu na autorytet osoby, która je pisała i autorytet

ten silnie na nich wy-
cisnęła. Znaczenie pism
Wagnera określił w r.
1876 Fr. Nietzsche
w studium - artykule
p. t.: »*Richard Wag-
ner in Bayreuth*«
słowami: »Wagner ja-
ko literat przedstawia
przymus dzielnego czło-
wieka, któremu zmiażd-
żono prawą rękę, więc
musi walczyć lewą;
jest zawsze cierpiącym,
kiedy pisze, bo został
pozbawiony prawdzi-
wego sposobu wypowie-
dzenia się, w postaci
jaśniejszego i zwycię-
skiego przykładu, przez
konieczność, nie dającą
się przez pewien czas
usunąć. Jego pisma nie
mają w sobie nic dog-
matycznego, surowego;
dogmat tkwi w dziełach.
Są to usiłowania ujęcia



18. R. WAGNER. WEDŁUG FOTOGRAFII Z R. 1861.

instynktu, który go do dzieł jego popchnął, a równocześnie usiłowania spojrze-
nia sobie samemu w oczy; skoro mu się udało zmienić instynkt w poznanie,
spodziewa się, że w duszy czytelnika odbędzie się odwrotny proces: w tem
przekonaniu pisze... Pisma te niepokoją... Zdaje się, jak gdyby Wagner mówił
przed wrogami, wszystkie one bowiem utrzymane są w stylu rozmowy, nie
w stylu pisarskim. W delikatności i bezowocności ich stopnia kultury są one
zgoła nieludowemi... Zajmującą zapewne będzie wiadomość, jak zostały
pisma Wagnera przywitane w współczesnych polskich kołach muzycznych:
Stanisław Moniuszko, przeczytawszy w r. 1853 »Operę i dramat«, na-
pisał list do Józefa Sikorskiego, [autora studium o Mozarcie, pomiesz-
czonego w r. 1846 w »Bibliotece Warszawskiej« i stałego jej współpracownika],
w którym dał wyraz swemu zachwytowi dla tej rozprawy, nazywając ją epo-
kowem zjawiskiem dla muzyki dramatycznej i akceptując wszystkie zawarte
w niej idee. Rozprawa ta była dla Moniuszki świadectwem genialności umysłu
jej twórcy, prosił więc Sikorskiego, aby poinformował obszerniej czytelników

»Biblioteki« o jej treści i wartości. Po superlatywach Moniuszki dla Wagnera-essaisty dziwił nas dalsze jego sądy o Wagnerze-muzyku, któremu wprost odmawiał wtedy silniejszego talentu. Wiadomo, że z dziełami Wagnera nie mógł się Moniuszko pogodzić do końca życia⁸⁾. Z tonu więc pism Wagnera, który odczuwa w nich Nietzsche, widzimy, że były one środkiem obronnym, do jakiego nawet Mozart miał zamiar uciec się w r. 1782, w książeczce p. t.: »*Musikalische Kritik*«. Uznajemy więc powody powstania ich. Nasuwa się przemocą porównanie »Wagnera z Leonardem da Vinci, który, zostawiwszy na sztalugach niewykończone obrazy, zagłębiał się w studium geometrii i anatomii, by zasmucić Izabellę d'Este i innych wielbicieli, że nowy Apelles stracony dla sztuki. Leonardo widział trudności tam, gdzie się ich inni nie dopatrywali, dlatego napisał »*Trattato della Pittura*«. (Chamberlain: *R. W. Textausgabe* 138).

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

Jak z Wagnera rewolucjonisty-republikanina, którym był około r. 1850, do r. 1864, stał się lojalny monarchista, tak z optymistyczno-ateistycznego wpływu Feuerbacha otrząsł się Wagner zupełnie w r. 1854, w którym przewodnią gwiazdą jego życia stała się filozofia Artura Schopenhauera. Dziwną jednak bardzo jest rzeczą, że Feuerbachowi ulegał Wagner zrazu *in bona fide*, czując intuicyjnie pociąg do jego poglądów, bo zasadnicze pisma tego filozofa poznał dokładnie dopiero po napisaniu prac, zbliżających się ideowo do Feuerbacha. Tak samo wcześniej stał się Wagner pesymistą, zanim jeszcze przeczytał »*die Welt als Wille und Vorstellung*«.

Czy dla rozwoju sztuki mogą mieć wszystkie traktaty filozoficzno-estetyczne Wagnera wielkie znaczenie, w to można nawet wątpić. Wystarczy wspomnieć kilka szczerzych zdań Fr. Liszta, napisanych na wiadomość otrzymania »*Opery i dramatu*«: »Bardzo cieszę się na twoją nową książkę; może mi się uda przy tej sposobności lepiej zrozumieć twoje zamiary, co mi się nie udało zupełnie przy czytaniu »*Sztuki i rewolucyi*« — przyrządź do tego jakiś sos francuski«. Że Liszt dorósł do rozumienia podobnych dzieł, nikt tego chyba nie kwestyonuje. Niezrozumiałemi dla Liszta były pomysły Wagnera, Liszt bowiem — zdaniem H. Fincka — nie mógł przypuścić, aby cała rewolucya polityczna, społeczna i artystyczna, do której parł Wagner wszystkimi siłami, miała na celu jedynie »doskonałe wykonywanie i powszechne uznanie jego dramatów muzycznych«; w takim razie jedynie niesłuchanie wybujały egoizm artystyczny był genezą jego pism teoretycznych. — Wagner głosi w »*Sztuce i rewolucyi*« powrót do hellenizmu w życiu i sztuce: »chrześcijaństwo usprawiedliwia cześć, nędzną egzystencję człowieka na ziemi z cudownej miłości Boga, który człowieka nie stworzył dla życia radosnego, pełnego siebie — jak piękni Hellenowie błędnie myśleli — ale zamknął go tu

we wstrętne więzieniu, aby mu w nagrodę za tę pogardę dla samego siebie zgutować po śmierci nieskończony byt w najwygodniejszej i najbezczyńniejszej wspaniałości». To jest powodem, że człowiek, zamiast starać się o polepszenie bytu na ziemi, staje w nieprzyjaznym stosunku do natury. Tymczasem ludzkość mimo chrześcijaństwa kroczy na drodze, wyznaczonej jej przez warunki bytu, więc całe chrześcijaństwo to jedna wielka obłuda... »Grek mógł z zadowolenia, jakie człowiek w sobie samym znajdował, stworzyć sztukę; chrześcijanin służył Bogu w zaprzeczeniu wszystkich swoich śmiałych aspiracji. Sztuka chrześcijańska zrodziła się dopiero w czasach, kiedy płomień wiary w Kościele wygasł, kiedy się Kościół zmienił w jawny despotyzm światowy... W Grecji była sztuka własnością ogółu, przystępną dla każdego; 30.000 słuchaczy gromadziło się, celem słuchania tragedii, artysta nie potrzebował kupczyć produktami swego ducha. Dziś sztuka jest przedmiotem zbytkownym, handel zawładnął nią, sztuka musi się poniżyć do zabawienia ludzi, goniących ciągle za zyskiem, zmęczonych tą pracą. Wyzwolenie sztuki z niewoli nastąpić może jedynie przy zupełnem zrównaniu socyalm ludzkości, której przeciwie sam Chrystus powiedział: »nie starajcie się, co zaś będziecie jedli i pili, ani w co się ubierzecie, albowiem dał wam to wasz Ojciec niebieski«. Grek nie potrzebował być rewolucjonistą, aby mieć piękno życia i sztuki, przeciwnie, musiał być w tym kierunku konserwatystą. Dziś jednak bez rewolucji nie dojdziemy do takiego stanu. »Utopie, utopie, — woła Wagner ku końcowi swych uwag, — powiedzą ludzie, którzy żyją, cierpią, kłamią i grzeszą, w złudzeniu, że ideały są nieziszczalne. Ale jeśli historia zna jakąś utopię, to jest nią przedewszystkiem chrześcijaństwo. W świecie nowoczesnym, który z całą namaszczoną powagą uważa chrześcijaństwo za swoją podstawę, jest zamiast dążenia do ideałów, głoszonych przez Chrystusa, buta, obłuda, wyzysk, rabunek i egoistyczna pogarda dla cierpiącego bliźniego. Artysta stał się pożałowania godnym robotnikiem, zarówno malarz, jak rzeźbiarz, poeta i muzyk. Dziś drogi ich są rozbieżne; nie ma ludzkość sztuki, któraby przemówiła do niej z elementarną mocą. Dopiero, kiedy wszystkie czynniki sztuki złożą się na jedno dzieło, powstanie artystyczne dzieło przyszłości, a będzie niem dramat muzyczny. W czasie, kiedy Wagner pisał tę rozprawę, duch jego gorączkowo już pracował nad »Pierścieniem Nibelunga«; miał on być tem najwspanialszem dziełem umysłu ludzkiego, na które ludzkość od epoki tragedii greckiej czekała z upragnieniem.

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

Kompromis ten nie wynika zupełnie jasno z całej osnowy rozprawy. Przypomina on żywo wielkiego Leonarda da Vinci, który zbawienie dla życia

na ziemi widział w połączonym kulcie Chrystusa i Dionizosa. Ale tak, jak pragnienie tego anielskiego człowieka, który życie całe roił o sporządzeniu skrzydeł dla ludzi, zjednać mu miało straszny dla uszu chrześcijanina przydomek Antychrysta, tak Wagner, wobec ładu, panującego wśród zdeprawowanych społeczeństw, był burzycielem, rewolucjonistą...

Dalszym kamieniem przydrożnym w tej jego »uciążliwej wycieczce w krainę spekulacyjnej teorii«, pismem, w którym zamierzał wypowiedzieć się zupełnie, była rozprawa p. t.: »*Das Kunstwerk der Zukunft*«. Już w samym tytule ofiarowanej Feuerbachowi pracy widać wpływ filozofa tego na Wagnera; i on pisał »Podstawy filozofii przyszłości« (1843), brat zaś Ludwika — Fryderyk Feuerbach, wydał »Religię przyszłości« i »Kościół przyszłości«. »Każdy z rodzajów sztuki z osobna ma być użyty jako środek, zniszczony jako rodzaj dla siebie, w celu otrzymania wspólnego wyniku, mianowicie bezwzględnego, bezpośredniego przedstawienia pełnej natury ludzkiej; — nie będzie to dzieło jednostki, ale wspólny czyn ludzi przyszłości«. Wagner, nie negując istnienia każdego rodzaju sztuki dla siebie, jest przekonany, że szczytem malarstwa są dekoracje teatralne, że życie sceniczne wyższem jest od rzeźby, w której niema ruchu, że najwyższem zadaniem poety może być jedynie dramat i że muzyk najgłębsze struny natchnienia tylko w dramatycznej muzyce może do dźwięku pobudzić. Fanatyzm, z jakim Wagner patrzył na sztukę swoją i na zadanie swego życia, przysłańiały mu wzrok na piękno i prawdę, poza nią się znajdujące. Nie oceniał też Wagner dokładnie efektu takiego skojarzenia się sztuk, w którym nie można było osiągnąć absolutnej czystości stylu i jednolitości, a nieustannie musiało trwać pewnego rodzaju wewnętrzne pasowanie się trzech czynników, składających się na całość »dzieła sztuki przyszłości«. W danym momencie, choćbyśmy z trwania jego nie zdawali sobie ścisłego wyobrażenia, uwagę naszą pochłania tylko jeden z tych czynników (dramat, dekoracja, muzyka), który dla świadomości naszej ma najsilniejsze warunki przekroczenia poza jej próg, nigdy jednak nie mogą wszystkie trzy w równej mierze na nią oddziaływać. W każdym razie jednak suma wrażeń uświadomionych i nieuświadomionych daje potęgę wyrazu dramatycznego i o ten wypadkowy wyraz jedynie chodziło Wagnerowi. Inaczej bowiem wygląda ideał wagnerowski, obserwowany przez mikroskop psychologa, inaczej, kiedy w całym majestacie swej trój-doskonałości do nas przemówi. Sztuka, zdaniem Wagnera, wtedy dopiero spełnia swoje zadanie, jeśli tak do zewnętrznego jak do wewnętrznego człowieka ma dostęp; wszystko, co drogą wzroku dostaje się do naszej świadomości, jest zewnętrznem, wewnętrznem zaś to, co drogą słuchu przyjmujemy na własność. Jedyne więc dramat kojarzy w sobie te czynniki.

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

muzyczną p. t.: »Opera i dramat«. W poprzednich rozprawach zajmował się Wagner raczej stosunkiem sztuki do życia, omawiał warunki, jakie ma sztuka w obecnych czasach, nie podał wszakże samej teorii sztuki, którą uważał za ideał. »Opera i dramat« natomiast jest szczegółową teorią analityczną dramatu muzycznego, jest jego filozofią, jak mówi Chamberlain. Nawet ci, którzy, jak H. Finck, z chłodnym krytycyzmem patrzą na Wagnera-literata, przyznają, że »Opera i dramat« należy do najważniejszych i najbardziej interesujących rozpraw, jakie w zakresie historii, krytyki i estetyki muzyki kiedykolwiek się pojawiły. Genialny autor pisał w jednym liście do Uhliga o znaczeniu poszczególnych rozdziałów tej swojej pracy, że »pierwszy jest najkrótszy i najlżejszy, ale może i najbardziej zajmujący; drugi idzie głębiej, a trzeci — jest kawałkiem pracy, który idzie aż na samo dno«. Wagner wychodzi z założenia, którem jest stwierdzenie błędnego rozumienia zadania muzyki i dramatu w operze; błąd ten w tem polegał, że »środek wyrazu (muzykę) zrobiono celem, cel zaś wyrazu (dramat) środkiem«. Nie łatwiejszego, jak udowodnić, że mylne to pojęcie opery było podstawą, na której wyrosła sztuka dramatyczna Włoch, Francji i Niemiec. W pierwszej więc części rozprawy zajmuje się Wagner historią opery, jej ewolucją. Nie jest to naturalnie praca przedmiotowo rzecz traktującego historyka (Wagner nie miał wyobrażenia, jak wyglądała opera florencka z r. 1600, której twórcy kierowali się zasadami, bardzo podobnymi do teorii Wagnera), ale zbiór niezmiernie silnie rysujących się osobistych zapatrywań Wagnera, których suma pomaga mu do wykazania tego błędu. Jako najzłośliwszy bakeyl całej muzyki dramatycznej uważa Wagner arję; ona to sprowadziła cel dramatu *ad absurdum* służąc li tylko, wirtuozostwu śpiewaka lub śpiewaczki. Do czasu Glucka nawet i Mozarta był śpiewak despota, któremu podlegał zarówno kompozytor jak librecista; okrzyczana reforma Glucka nie wniosła, zdaniem Wagnera, czegoś nowego, zamieniła tylko role, tak, że kompozytor zaczął wprawdzie nadawać ton, ale »nie zmienił wewnętrznej organizacyi opery, pozostał na dawnym stanowisku, arya, recytatyw i forma taneczna stały dalej obok siebie izolowane«. Stanowisko poety do kompozytora nie uległo żadnej zmianie, chyba, że muzyk był odtąd jeszcze ostrzejszym dyktatorem, niż dawniej... Mozart, ten głęboko przez Wagnera ukochany, genialny twórca »Wesela Figara«, byłby »rozwiązał problem opery, gdyby znalazł się przy jego boku poeta, któremu on, jako muzyk, miałby jedynie pomagać; ale poeta prawdziwy nie znalazł się«, tak więc Mozart »wlał w formy opery jedynie snop ognia swojej muzyki«, ale nie wzruszył formalistycznego rusztowania opery. Jak przed Mozartem szkoły włoskie, szczególnie neapolitańska, dzierżyły palmę pierwszeństwa w muzyce »dramatycznej« Europy, tak i po nim palma ta im się dostała. Historia opery po Rossinim jest historią włoskiej melodyi. Wyraz muzyczny zapoczątkował się dopiero w symfoniach Beethovena. Muzyka jest elementem kobiecym, przyjmuje plód poety.

Staranie się o dokładne streszczenie myśli Wagnera w kilkunastu zdaniach, byłoby bezowocnem; wszystkie jego teorie ucieleśniły się najdokładniej w dramatach, utworzonych po napisaniu »Opery i dramatu«. Musimy się więc zadowolić wskazaniem zasadniczych idei Wagnera co do istoty dramatu, jego treści i formy i stosunku do muzyki.

Treść dramatu powinna być ogólnoludzkiego znaczenia; żadnej historyczności, żadnego partykularyzmu, nie konwencyonalnego. Treść taką czerpać można tylko z mytów, w których nie jednostka była jej twórcą, ale lud. Muzyka, najbardziej ogólnoludzka sztuka jedynie w złączeniu z takimi tematami może dać dramat doskonały. Tak, jak naturalnym objawem jest miłość w życiu człowieka, tak samo miłosne niejako połączenie się poezji z muzyką jest naturalnym wynikiem ich istoty. Owocem tego połączenia się jest dramat muzyczny. Granicy wyrazu muzyki niema poza dramatem, tkwi ona w nim samym. Forma poezji, alliteracja (*Stabreim*), akcent słów, zajmuje Wagnera tak drobnostkowo, że odnosi się z rozprawy jego wrażenie pracy filologa. Niemniej szczegółowym jest cały długi szereg uwag o samej muzyce w dramacie. Rola jej w dramacie jest podobna do roli chóru w tragedji greckiej. Przez zrównanie zadania orkiestry ze śpiewakami, przez odjęcie jej roli akompaniamentu i przez nadanie jej symfonicznie pojętej niezależności w ramach ekspresji dramatycznej osiągnął Wagner czynnik, przy którego pomocy uwydatniło się wszystko, co dotychczas było niewypowiedzianem, bo wypowiedzianem być nie mogło. »W orkiestrze tkwi możność wypowiedziania zjawisk, niemożliwych do słownego określenia, a odnosi się ona nie tylko do zakresu myśli, ale także do rzeczy istotnych, podpadających pod zmysły«. Związek poezji i muzyki, jako dwóch pierwiastków ideowo zupełnie różnych, poezja bowiem jest »absolutną mową rozsądku«, kiedy muzyka »absolutną mową uczuć«, jest nie jakimś zlaniem się w jedność, wzajemnem przeniknięciem się, lecz związkiem twórczym. Wyższym zaś celem twórczym jest dramat. Poeta, którego Wagner określa słowem ciekawem, ale bardzo trafnem »*der tonvermühlte Dichter*«, rozporządza środkami wyrazu, jakich brakowało nawet dramatowi greckiemu. Idealny ten związek twórczy w jednym umyśle prowadzi do dzieła, które Wagner stawia najwyżej: »treść tego, co ma wypowiedzieć poeta słów i muzyki, jest ideą czystoludzką, uwolnioną z wszelkiej konwencyonalności«. (*Mitt. a. m. Fr.*)

Znaczenie twierdzeń, zawartych w »Operze i dramacie«, ocenić można dopiero przy analizie późniejszych od pracy tej dzieł genialnego mistrza. Niekonsekwentnym w stosunku do nich nie był nigdy, w praktycznem natomiast zastosowaniu okazał się bogatszym w genialne pomysły, niż w teoretycznem konstruowaniu.

Wcześniej od »Opery i dramatu« powstały dwie mniejsze rozprawy Wagnera: »*Kunst und Klima*« i »*Das Judenthum in der Musik*«. Pierwsza nie ma większego znaczenia, druga za to była hasłem skandalów prasowych



19. AISCHYLOS I SZEKSPIR SKŁADAJĄ HOŁD WAGNEROWI. (KARYKATURA WSPÓŁCZESNA).

i powodem zapamiętałych przeciw Wagnerowi wystąpień ludzi, którzy czuli się treścią jej dotknięci. Właściwym powodem do napisania artykułu, który ukazał się w piśmie, założonem przez R. Schumanna »*Neue Zeitschrift für Musik*«, była rywalizacya z Meyerbeerem. Powodzenie oper Meyerbeera, zwłaszcza zaś ostatniej, »*Proroka*«, który w tryumfie poczał kroczyć po scenach Europy, bolało Wagnera. Nie zawiścią osobistą kierował się tu Wagner, ale głębokiem przekonaniem, że ten rodzaj sztuki jest niegodnym tak wielkiego zainteresowania się u społeczeństwa. Przeciw Meyerbeerowi w pierwszym rzędzie zwraca się autor, podpisany pseudonimem »*Freigedank*«, chociaż nazwiska jego ani razu nie wymienia. Żydom zarzuca, że z natury nie są artystami; nie mając nigdzie własnego języka, bo hebrajski jest martwym, nie mogą i nie stworzyli istotnie żadnego znakomitego dzieła poetyckiego; wszędzie są, asymilują się, ale wszędzie pozostają obcymi pod każdym względem. Zawładnęli smakiem w sztuce i zdeprawowali go, lub też, jak Meyerbeer, umieli niski stan tego smaku wyzyskać dla swoich celów. O sztuce Mendelssohna mówi Wagner, że niema w niej żadnego stylu ni szczerości, niema żadnych serdecznych tonów; delikatnem łechtaniem naszego słuchu starał się Mendelssohn zjednać sobie słuchacza.

Artykuł Wagnera, który, jak wspomniałem, miał być powodem zjadliwej polemiki, był pisany nie krwią, ale żółcią, nie dziw więc, że nie we wszystkich argumentach lub zarzutach miał Wagner słuszość. Nawet w r. 1869 ogłoszone »*Aufklärungen über das Judenthum in der Musik*«, nie mogły

już usprawiedliwić podniesionych dawniej zarzutów. Nie skrajny antysemityzm powodował Wagnerem, bo i wcześniej i później miał w żydach najzupełniej oddanych mu przyjaciół i przed przyjaźnią z tej strony bynajmniej się nie bronił. Nie obronił się jednak przed przejęciem na własność pojęcia, nazywającego wszystko, co niskie, nikczemne, lichwiarskie, podstępne, aroganckie, serwilistyczne, wykrętne i t. d. mianem: żydowski. Wagner w zapale pisania mierzył w Meyerbeera, trafił zaś w tysiące ludzi. Artykuł ten obraził całe społeczeństwo żydowskie, nawet tych, którzy pochodzenie swoje z narodu wybranego radzi byli zasłonić. Ataki przeciw Wagnerowi miały miejsce do rozwinięcia się w prasie niemieckiej, będącej przeważnie w rękach żydowskich. Że zaś odtąd walczone przeciw niemu z całą wstrętną bezwzględnością, o tem dowiadujemy się z późniejszych losów Wagnera.

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

VI.

Kiedy już plan dojrzał w umyśle Wagnera, kiedy po »Śmierci Zygfrйда« i »Młodym Zygfrydzie« nastąpiło wypracowanie »Walkiryi«, na ostatku zaś »Złota Renu«, zobaczył Wagner, że na równie ogromne dzieło nie odważył się nikt przed nim. Śmiał więc napisać: »Całość będzie potem — śmiało! jestem na tyle bezwstydnym, że mówię to! — największem, co kiedykolwiek napisano!« Równocześnie z gigantycznością pomysłu występuje i świadomość trudności scenicznego wykonania tetralogii (właściwie trylogii z wieczorem wstępnym). Ale śmiały twórca, zrywając w samej genialnej koncepcyi swojej tetralogii z tradycją teatru i opery, zrywa i z praktyką sceniczną, z możliwościami technicznymi (w tym czasie o tyle mniejszemi, niż dzisiaj), zrywa w sposób przerażająco śmiały, ale jedyny i prosty. Jego wielkie dzieło nie ma tłuc się po ciasnych przybytkach sztuki dramatycznej; naród powinien wznieść teatr specjalny, odpowiadający dokładnie wszystkim żąda-



H. MAKART: WYKUPIENIE FREI. («ZŁOTO RENU», SCENA IV.)

Spuka Sieminska part: opary.

niom trylogii. Przedstawienia jej powinny być nie zwykłym zabiciem czasu w teatrze, ale złączyć się w szereg dni uroczystych. Ćwierć wieku blisko czekały projekty Wagnera na urzeczywistnienie w Bayreuth. »Pierścień Nibelunga« gotów był jako poezya ku końcowi r. 1852. Po skomponowaniu »Złota Renu«, »Walkiryi« i doprowadzeniu muzyki »Zygfrйда« do połowy drugiego aktu przestał Wagner pracować przez lat przeszło 10 nad »Pierścieniem«, w czasie zaś, zanim powstał ostatni akt »Zygfrйда« i »Zmierzch bogów« (dawniej »Śmierć Zygfrйда«), utworzył »Trystana i Izoldę« i »Śpiewaków norymberskich«.

Rozszerzenie się i pogłębienie koncepcyi dramatu Zygfrйда streszcza się wcale wyraźnie w różnicy między pierwotnem oznaczeniem »*eine grosse Heldeneroper*«, a późniejszym »*ein Bühnenfestspiel*«. Bohaterem był pierwotnie Zygfryd, który w tetralogii ustąpił miejsca Wotanowi. Wielkie dzieło Wagnera jest syntezą kilku podań: frankońskiej *sagi* o Zygfryda bohaterskich czynach, historycznego podania o upadku królów burgundzkich w walkach z Hunami, tworzącego »*die Nibelungensage*« albo »*der Nibelunge Not*«. Wiadomo, że cała północna Europa miała w wiekach średnich podania, pochodzące z jednego pnia legendy. Seyfried, Siegfried czy Sigurd skandynawski zajmował fantazyę różnych szczepów; *Wölsunga-saga* i *Eddalieder* z Odysem, Wuodanem, Wotanem, boska Brünnhild i nadludzka Hjordis, wszystko to postacie, o różnych imionach wprawdzie, ale te same. Wagner, jak już wiemy, w czasie pobytu w Dreźnie żywo zajmował się staro-germańską literaturą; nie były mu obce tłumaczenia Hagena, Simrocka i braci Grimmów, znał poemat Uhlanda i, co najważniejsze, pracę Lachmanna: »*Kritik der Sage von den Nibelungen*« (1829), z której wyszedł właściwy, wewnętrzny zawiązek dramatyczny tetralogii, tragedia ludzkości ze złota. W Zurychu pomocnym był Wagnerowi w niejednym kierunku prof. Ettmüller, germanista. Rzecz dość szczególna, że właśnie na kilka lat przed i po r. 1850 podania te zajmowały tyłu uczonych i poetów. W r. 1844 żądał F. Th. Vischer utworzenia dzieła muzycznego o poetycznym podkładzie, zaczerpniętym z »Nibelungów«, pragnąc, żeby ono stanowiło dla muzyki to, co Szekspir dla dramatu. Prócz Wagnera utworzył trylogię »Nibelungi«, tragedję niemiecką w trzech oddziałach, Fryderyk Hebbel — Henryk Ibsen zaś napisał »Rycerzy północy«, w których oddala się od elementu mitycznego, by całemu podaniu nadać jak najbardziej realny, ludzki charakter, zamieniwszy bohaterów legendarnych z pół-bogów w walecznych Wikingów; Hjordis-Brünnhildy strzeże nie ogień, lecz biały niedźwiedź, którego pokonywa Sigurd. Żaden z trzech twórców nie wpływał na innych, mimo, że n. p. poezya tetralogii Wagnera wyszła o lat dziesięć wcześniej od tragedyi Hebbela ⁹⁾.

Chociaż »Zygfryd« zaczął powstawać w epoce rewolucjonizmu Wagnera, był on tylko ideałem człowieka, wedle pojęć twórcy. »Silny i piękny, bez bojaźni i zazdrości, naiwny i samoistny, cały pod wrażeniem



20. ARTUR RACKHAM: WOTAN. (»ZŁOTO RENU«).

teraźniejszości, patrzy bez troski w przyszłość, nieświadomy żadnych praw, żadnych boskich ni ludzkich układów«. Przeciwstawienie dwóch motywów bytu ludzkości, zbrodniczego pragnienia władzy i posiadania, które jest przyczyną wszego zła, i jedynie zbawczej, nieegoistycznej miłości, zarysowało się dopiero po fragmencie »Jezus z Nazaretu«. I znowu, jakkolwiek tyle źródła złożyło się na wielki pomysł Wagnera, nosi tetralogia tak widoczne cechy osobowości Wagnera, tak dalece jest oryginalną, że mógł pisać o niej w jednym liście do Liszta: »jestto poemat mojego życia i tego wszystkiego, czem jestem i co czuję«. A ogrom i głębia zawartych w niej myśli, ich ogólno-ludzkie znaczenie,

nareszcie genialność czynu tego stawia »Pierścień Nibelunga« obok »Komedii boskiej« i »Fausta«.

Trzy światy otwiera przed nami Wagner w »Pierścieniu«. Pierwszy to bogowie, na których czele stoi jednooki Wotan, germański Zeus, prawodawca i gwałciciel praw. Tragedyą jego losu jest chęć połączenia miłości i potęgi, do której dochodzi drogą zbrodni; dla okupienia jej padnie ofiarą Zygmun i Zygfryd, dwaj bohaterowie, pierwszy syn Wotana, a drugi syn jego syna. Małżonka Wotana, Fricka, jest opiekunką obyczajów, moralności, pojęć etycznych. Prócz niej przypomina Olimp bóg Froh, słabe powtórzenie Apollina, Donner (Grzmot), władca zjawisk atmosferycznych, Freia, bogini miłości, wreszcie Loge (Loki), bóg ognia i pomocnik Wotana w jego działaniu, niby Merkury. Świat drugi, to pół-boginie, Walkiry, z pomiędzy których Brünnhilda dla miłości przestanie być boginią i podzieli tragedię Zygfrйда. Do nadludzkich zjawisk należą trzy córki Renu, trzy Norny (Parki) i Erda (Wóluspa). Olbrzymy,

Fafner i Fasolt, którzy zbudowali Wotanowi wspólną i groźną siedzibę, Walhallę, z ludzi zaś Wäl-sungowie, Zygmond i jego bliźnia siostra Zyglinde, Hunding, z Gibichingów Gunter i Gudruna, wreszcie karły Alberich i Mime (Nibelungowie) i syn pierwszego, Hagen — oto postacie tetralogii. Dwie akcje kojarzą się tu w całość: dramat bogów, Wotana, jak mówi Lichtenberger, »kosmiczny«, i dramat ludzi, Zygmonda i Zyglinde, Zygfrida i Brünnhildy. Ten drugi, jako realniejszy, ostrzej się rysuje i zewnętrznie przesłania dramat Wotana, który w »Zmierzchu bogów« już nawet nie bierze osobistego udziału w akcji; dlatego też Wagner porzucił projekt nazwania tetralogii imieniem Wotana. Zygfrid i Brünnhilda, na których barkach spoczywa przede wszystkim ten ludzki dramat, występują na plan pierwszy; dla ich losu tragicznego ma się współczucie, oni w znaczeniu czysto-ludzkim najbardziej porwywiają. Nieszczęsna wina Wotana ciąży na nich niewidocznie dla nas, nieświadomie dla nich.

Zasadnicza idea »Pierścienia«, zarazem zawiązek akcji wewnętrznej tak jest jasny, że nie wiadomo, dlaczego różni ludzie zarzucają dziełu Wagnera mętne teorie filozoficzne. Jednolitości w systemie filozoficznym, co prawda, jak w całym Wagnerze, tak niema i w »Pierścieniu«. Motywy pesymistyczne dadzą się wysnuć zarówno z akcji Wotana, jak i tego optymisty *par excellence*, Zygfrida. I chociaż Zygfrid nie krzyknie przed śmiercią, jak Zygurd Ibsena, »jam chrześcijanin«, pomimo to wprawne oko dopatrzy się w tym pogańskim świecie sporo motywów chrześcijańskich. Różne więc nitki filozoficzne składają się na to cudowne przedziwo, na okruszki filozoficznych myśli da się wprawdzie zmiażdżyć włócznią Wotana, ale poeta,



21. A. RACKHAM: FREIA. (»ZŁOTO RENU«).

który stworzył »Pierścien«, był przede wszystkim poetą i nie kusił się o inny uboczny cel, jak tylko o poezję. Wina, że się »Pierścien« błędnie częstokroć rozumie, leży nie w »mglistych« słowach Wotana lub Brünnhildy, lecz w tych, którzy słowa te za mało znają... Charakterystyczną w każdym razie jest rzeczą, że żaden filozof nie robił Wagnerowi-poecie zarzutu, jakoby był raczej filozofem, niż poetą. R. Falckenberg n. p., autor »Historyi nowszej filozofii«, mówi tylko, że Wagner w »Pierścieniu« »dał poetycki wyraz pogładowi na świat, spokrewnionemu z schopenhauerowskim, zanim jeszcze zaznał się z dziełami tego filozofa«. Pozwólmy jeszcze Fr. Nietzschemu wypowiedzieć piękne i głębokie zdania o »Pierścieniu«, zanim poznamy jego treść dokładnie: »W Pierścieniu Nibelunga jest bohater tragiczny bogiem, którego cały umysł pragnie władzy, a który, wszelkimi drogami dążąc do pozyskania jej, wiąże się układami, traci swoją wolność i sam wpłataje się w przekleństwo, które ciąży na władzy. Bezsilność swoją widzi on przede wszystkim w tem, że nie ma żadnego środka do zawładnięcia złotym pierścieniem, symbolem wszelkiej potęgi ziemskiej, ale zarazem największych dla niego niebezpieczeństw, jak długo ten pierścien znajduje się w posiadaniu jego nieprzyjaciół: ogarnia go trwoga przed końcem i zmierzchem wszystkich bogów, a także i zwątpienie, że koniec ten może tylko widzieć, ale nie może przeciwdziałać mu. Potrzeba mu wolnego człowieka bez lęku, który bez jego rady i pomocy, przeciwnie, w walce przeciwko porządkowi boskiemu, sam z siebie dokona czynu, którego bóg dokonać nie może: nie widzi go, i właśnie wtedy, kiedy budzi się jeszcze nowy promyk nadziei, musi uleść konieczności, która go wiąże: jego własną ręką musi być zgładzone to, co najbardziej kochał, ukarane najczystsze współczucie dla jego biedy. W końcu przejmuje go wstrętem potęga, niosąca w łonie zło i niewolę, jego wola łamie się, on sam pragnie końca, który mu w dali zagraża. I teraz dopiero dokonywa się to, czego najwięcej pragnął: wolny, śmiały człowiek zjawia się; powstał on w przeciwieństwie do wszystkiego, co uświęcone tradycją; ci, co go zrodzili, pokutują, bo połączyli się w związek, przeciwny porządkowi natury i obyczajów; oni giną, ale Zygfryd żyje. Na widok jego wspaniałego powstania i rozwijania się ustępuje wstręt z duszy Wotana; bóg śledzi los bohatera okiem najtkliwszej ojcowskiej miłości i troski. Jak on miecz sam sobie kuje, zabija smoka, posiada pierścien, ochrania się przed najchytrzejszym podstępem, jak budzi Brünnhildę, jak przekleństwo, które ciąży na pierścieniu, i jego nie oszczędza, bliżej i bliżej jest niego, jak on — wierny w niewierności — to, co najbardziej ukochał, z miłości rani, jak go otaczają ciernie i chmury winy, ale z nich jaśniej niż słońce wychyla się i ginie, całe niebo opłomieniając blaskiem swego ognia i uwalniając świat od przekleństwa — na to wszystko patrzy bóg, którego włócznie władzy w walce z najwolniejszym człowiekiem została złamana, który potęgę swoją stracił na jego korzyść, pełen radości z własnego upadku, pełen współszczęścia i współczucia dla swojego zwycięzcy: oko jego ogarnia



22. F. LEEKE: ZŁOTO RENU (1. SCENA).

błyskiem bolesnej szczęśliwości ostatnie wypadki; miłością został uwolniony, uwolniony od samego siebie».

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

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



23 A. RACKHAM: CÓRKI RENU I ALBERYK. (»ZŁOTO RENU«).

Tak śpiewa w pierwszej odstonie »Złota Renu« jedna ze stróżek złota, Woglinda. Scena przedstawia dno rzeki Renu, półmrok panuje w jej nurtach, zaledwie mającą wiotkie postacie cór Renu, Flosshildy, Wellgundy i Woglindy; w swobodnych płaskach opływają nimfy skałę, na której szczycie znajduje się złoto. Nic nie mąci ich radosnych śpiewów, nic nie trwoży ich czujnych oczu. Nagle z pieczary podziemnej wypłza potworny karzeł, Nibelung Alberyk; chciałby rozkochać w sobie jedną z nimf. W jego amorach wesołą mają one zabawę. Wnet oczy jego inny blask napawać zaczyna: złoto rozłacza czarowne swe blaski, olśniewa wodne przestworza. Alberyk ciekawie pyta, co błyszczący



24. H. MAKART: ZRABOWANIE ZŁOTA RENU. («ZŁOTO RENU», SCENA 1.).

tam w górze; kiedy Woglinda wypowiedziała warunek, pod jakim jedynie mógłby ktoś ukuć z niego pierścień, Wellgunda dodaje:

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

Myśl, że światem może zawładnąć, kusi Alberyka. Miłości, tego najcenniejszego kwiatu życia, nie trzeba niskiej jego naturze; wystarczy mu samo zwierzęce uczucie rozkoszy:

»toć chytrze rozkosz zdobędę.«

Nie trudno mu więc przychodzi przekląć miłość dla złota; on jeden zdobywa się na straszne słowa:

»tak, przeklinam ja miłość!«

W państwie bogów panuje Wotan przy boku małżonki Fryki (Fricka). Czasy silnej ku niej miłości przeszły już bezpowrotnie; Wotan stara się o potęgę, ale »miłości nie chciałby się wyrzekać; władząc, kochania pragnieniem się trawi«. Każe olbrzymom, Fasoltowi, i Fafnerowi wzniesić wspaniałą siedzibę, Walhallę, a za trud ich przyrzeka im zapłatę wspaniałą, boginię miłości i wiecznej młodości, Freię. Kiedy na gotowych już, dumnych murach

Walhalli po raz pierwszy spoczął wzrok Wotana, zachwyt i pewność jego potęgi rozpięra mu piersi:

»Skończony wieczysty mój czyn:
zameczysko bogów na szczytach gór,
dumnie włada wspaniałym gmach!
Jakem w śnie widział go,
jakim chciałem go mieć,
silny, piękny, napawa wzrok:
możny, potężny gmach!«

Hymn swej potęgi głosi Wotan światu, ale mimo, że związał się umową z olbrzymami, nie wyda im Freii, o którą drży Fryka, wyrzucając małżonkowi, że jedynie żądza władzy opanowuje jego umysł. Wotan usprawiedliwia się i przypomina Fryce czasy, kiedy starał się o jej miłość; mówi, że oko jedno dla niej z chęcią wtedy postradał. Tymczasem już tu rozmija się Wotan z prawdą, gdyż innym razem powiada, że oko to stracił, aby niem zapłacić możność napicia się ze źródła mądrości. »Świętych układów runy wiary« wyryte są na osadzie jego włóczni; one jednak jego samego gniotą, pragnąby się więc z pod nich usunąć. Do przyrzeczenia Freii olbrzymom namówił Wotana chytry Loki, równocześnie jednak obiecał, że znajdzie za nią okup. Tymczasem przychodzą olbrzymy z żądaniem wydania im Freii. Wotan szydzi z nich: co przyjdzie im po lekkiej, jasnej bogini?! Ale Fasolt i Fafner nie myślą ustąpić, Wotanowi zaś wyrzucają jego podstępne postępowanie. Olbrzymy... kochają Freię, która bogom jest konieczną, bo, jak mówi Fafner:

»Złote jabłka
w jej to rosną ogrodzie;
jabłka te ona tylko hoduje.
Przy ucztach owoce te jedzą,
by młodość ich trwała im wiecznie«.

Loki (Loge) szukał w całym świecie okupu, któryby mógł zapłacić olbrzymom za Freię, ale przyszedł do przekonania, że:

»cennem nie tak,
by mogło męża nagrodą być
za kobiet wdzięki i czar«.

Jeden tylko Alberyk wyrzekł się miłości dla złota. Skargę córek Renu powtarza Loki Wotanowi i wzywa go, by złoto odebrał temu, który je skradł, aby je oddał na wieczną własność natury. Opowiadania Lokiego wszyscy chciwie słuchają; olbrzymy i bogowie, wreszcie sam Wotan pragnie posiadać pierścieni; radzi się więc Lokiego, jak dostać go. Ale w Fafnerze zrodziła się także chęć złota, żąda więc od Wotana, aby »podstępną przemocą« odebrał Alberykowi skarby i im dał je za Freię; tymczasem biorą boginię w zastaw.



H. MAKART: WALKA OLBRZYMÓW. (FAFNER ZABIJA FASOLTA — »ZŁOTO RENU«.)



25. A. RACKHAM: ALBERYK W SWEM PAŃSTWIE. (ZŁOTO RENU.).



26. A. RACKHAM: LOCKE I CÓRKI RENU. («ZŁOTO RENU»).

pierw w strasznego smoka, potem w małą ropuchę. W tej postaci ubezwładniają bogowie karła i wyprowadzają na świat. Wotan każe tu oddać sobie wszystkie skarby, nareszcie i pierścień przemocą ściągają bogowie Alberykowi z palca. Teraz wolny Alberyk rzuca drugie przekleństwo:

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

Wotan oddaje skarby Alberyka olbrzymom, jako okup za Freię. Kiedy złoto, zawieszone na dzidach, całą jej postać zakryło, Fasoltowi żal się zrobiło

Wotan stoi teraz nad dwiema przepaściami; utrata Freii równa się klęsce dla bogów, ale okupienie jej złotem, skradzionem córkom Renu, jest zbrodnią i jeśli uda się mu odebrać je Alberykowi, powinien oddać je córkom Renu. Najgorszą zaś ze wszystkiego jest chęć Wotana zachowania pierścienia dla siebie i to jest jego najcięższe przewinienie. — Loki i Wotan udają się do podziemi, gdzie Alberyk srogo włada nad czarnymi Albami. Ze złota ukuł pierścień, symbol potęgi, bratu Mimemu kazał zrobić czapkę niewidkę (*Tarnhelm*); włada, pastwiąc się nad wszystkimi. Lokiemu udaje się nakłonić Alberyka do przemienienia się naj-

pięknej bogini, szuka więc w skarbach luki, aby mieć prawo odrzucenia okupu, znajduje ją, żąda więc, aby Wotan oddał pierścień, który błyszczy na palcu jego ręki; ale Wotan z uporem broni praw swoich do pierścienia. Wtedy zjawia mu się Erda, Urwala, przestrzega przed pierścieniem, przepowiada nawet »zmierzch bogów«. Na jej głos doradcy rzuca Wotan pierścień olbrzymom i jest świadkiem, jak straszne przekleństwo Alberyka spełnia się w mgnieniu oka. W kłótni o podział skarbów zabija Fafner Fasolta. Łańcuch zbrodni zaczęty... Wotan widzi, że niedotrzymanie układu z olbrzymami jest brzemiennie w straszne następstwa, postanawia więc u Erdy szukać rady.

Po łuku tęczy przechodzą bogowie do Walhalli, dumni, radośni, a w tyle, niedbale krocząc, idzie Loki; przeczuwa, że:



27. A. RACKHAM: OLBRZYMI UPROWADZAJĄ FREIĘ
(»ZŁOTO RENU«).

»Do swego końca już spieszą,
co tak silnie w potęgę swą wierzą.
Prawie mnie wstyd
że z nimi przestaję...

Z doliny, gdzie Ren majestatycznie toczy swe wody, dochodzą wołania cór Renu, skargi, którym Wotan nie chce dać posłuchu. — Na tem kończy się wstęp do trylogii.

Pomiędzy »Złotem Renu« a »Walkiryą« mija sporo lat zapewne. Wotan wydał z Erdą na świat dziewięć Walkiryi, pół-bogini, które w bohaterach podniecać mają męstwo. Pomiędzy niemi najbardziej ukochał Brünnhildę, która, jak i w podaniach norweskich, jest wyobrazicielką woli Wotana (*oskmaer*). Pod imieniem Wälse (Woj) miał Wotan ze zwykłą, śmiertelną kobietą dwoje



28. A. RACKHAM: ZYGMUND, ZYGLINDA I HUNDING.
(»WALKIRYA«).

bliźnich dzieci, Zygmun-
da i Zyglindę. Zygmund to
miał kiedyś zabić smoka,
w którego przemienił się
Fafner. Smok leży leniwie
na skarbach Alberyka;
skarby te i pierścień po-
siądzie Zygmund, a Wotan
odda złoto córom Renu.
Zaprawia więc Wotan
Zygmun-
da do śmiałych
czynów, wyrabia w nim
męstwo. W istocie Zyg-
mund przewyższa odwagą
i siłą zastępy wrogów;
raz jednak w walce nie-
równej uległ im i raniony,
bezbронny musiał ucho-
dzić. Dopadł jakiejs chaty;
nie pytając, czyja, chciał
w niej wypocząć. W chwili,
kiedy burza sroży się
w lesie, wpada do niej
Zygmund, do domu wroga,
Hundinga: — tem za-
czyna się Walkiria,
drugi dzień trylogii. Znu-

żonego pokrzepia Zyglinda, żona Hundinga, której ścigany nie poznał. Pierwsze
zaraz spojrzenia ich świadczą o budzącem się uczuciu miłosnem. Zygmund
pokrzepiony miodem, chce odejść; nazywa się synem nieszczęsnego losu, więc
nieszczęścia pod dach ten nie chce z sobą wnosić. Ale Zyglinda zatrzymuje go,
mówiąc, że w domu tym źle mieszka od dawna, dając mu tem do zrozumienia,
że pożycie jej z Hundingiem jest nieszczęśliwe. Wnet nadchodzi i Hunding, prze-
strzegając nieoczekiwanego gościa, w którego rysach dopatrzył się podobień-
stwa z Zyglindą, że świętym być mu powinien próg jego domu. Przez tę noc
jest jego gościem, lecz nazajutrz czeka ich znowu bój. Zyglinda widzi, w ja-
kiem niebezpieczeństwie znajduje się gość, który opowiadaniem o losach swo-
ich wzbudził jej współczucie. Wrzuciła więc Hundingowi do wieczornego na-
poju ziół, sprowadzających sen twardy, i cicho przyszła do Zygmun-
da. Bohater pamięta przyrzeczenie ojca, że znajdzie broń silną, gdy będzie w najwyższej
potrzebie. I oto Zyglinda wskazuje mu miecz, tkwiący po samą rękojeść w pniu
jesionu, rosnącego w środku izby i wychodzącego konarami ponad dach domu.

Miecz ten wbił w czasie jej uczty weselnej jakiś starzec o jednym oku, do tego ma on należeć, kto zdoła go z pnia wyciągnąć. Z pośród wszystkich mężów nie ruszył go nikt. Bohater go wyjmie, a jest nim Zygmun. Miecz ten nazywa Zygmun *»Nothung«*, bo go wybawia w potrzebie (*aus der Noth*). Zyg-linda, która nieszczęsnym węzłem związana jest z Hundingem, nie może oprzeć się młodości Zyg-munda, jego sile i pięknu. Nawet kiedy już się poznali jako brat i siostra, upojeni czarem nocy wiosennej, tchnącej miłością, nie starają się zgasić płomienia żądź, który im piersi rozpiera. Zygmun śpiewa cudowną pieśń wiosny i miłości, którą świetnie przetłómaczył na polskie Teodor Mianowski:



29 A. RACKHAM: ZYGMUND Z *»NOTHUNGEM«* W RĘCE.
(*»WALKIRYA«*).

Snieżnych burz zawieje
rozpędził Maj;
w wiosnianem, słodkiem
świecie on lśni,
na ciepłych wiewów
wonnej fali,
wionąc wonią
waży się;
nad łąki łany,
tchnieniem płynie,
a rozwarty
skrzy mu wzrok.
Przecudnem ptasząt pieniem
dzwoni w krag,
woń upojną
z piersi tchnie;



30. H. MAKART: ZYGMUND, ZYGLINDA I BRÜNNHILDA. (*WALKIRYA*).

z jego ciepłej krwi posiewu
kwiatów rój tryska;
liść i krzew
odmładza jego sok.
Promienny Maju czar
ujarzmia ten świat;
śniegi i mróz pierzchły,
zwycięzcą — Maj;
Więc nie dziw, że, w walce skory,
wrót rozbił twarde zawory,
co upoczywie
dzieliły nas z nim!

Do swojej siostry
zbiegł w zwoju tęcz;
bo Miłość zwabiła Maj;
aż dotąd skryta
w serc naszych głąb,
dziś — blaskiem śmieje się w twarz! —
I siostrę-dziewicę
już brat jej poślubił,
zapory zwał
rozsypał się w gruz:
pełni szczęścia
witają się:
złączone — Miłość i Maj!

Nadludzkim wysiłkiem wyciąga Zygmund miecz z pnia drzewa, nazywa go ślubnym podarkiem, gdyż będzie nim bronił miłości, wiążącej go z Zygliną. Z okrzykiem: »niech kwitnie więc Wojów krew!« padają sobie brat i siostra w objęcia. Na tem kończy się akt pierwszy.

Miłość Zygmunda i Zygliny jest podwójną zbrodnią; nie tylko wiara małżeńska została złamaną, ale nawiązany został kazirodczy stosunek. Pogwałcenie wszystkich praw boskich i ludzkich przez Zygmunda powinno go pozbawić zupełnie wszelkiej pomocy ze strony Wotana. Ale nawet w obliczu tych zbrodni Wotan nie chce w walce jego z Hundingem przyznać drugiemu zwycięstwa.

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

Niegodnym nazywam ślub,
gdy miłości w nim brak;

tymczasem:

»że ci się kochają — dobrze to wiesz«.

Różnica zapatrywań Fryki i Wotana streszcza się w słowach jego:



31. A. RACKHAM: BRÜNNHILDA («WALKIRYA»).

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

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

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

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

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

Rozkazuje Wotan Brünnhildzie, by w walce Hunding zwyciężył, by Zygmund poległ; ale ta, która wolę jego zawsze spełniała, teraz przeciw niej odważa się wystąpić, nie waha się powiedzieć Wotanowi:

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

Zdaje się jej, że prawdziwe życzenie Wotana jest przeciwne temu, które wypowiedział. Skoro walka zawrzała, usiłuje Brünnhilda dać zwycięstwo synowi Wotana, ale w decydującym momencie zjawia się Wotan, na którego włóczyńsi łamie się miecz Zygmunta, a bohatera zabija Hunding. Nieposłuszeństwo Brünnhildy postanawia Wotan srogo ukarać.

Po nocy szału miłosnego umknął Zygmund z Zygliną z domu Hundinga. Niepokój, wyrzuty sumienia pędziły ich z miejsca na miejsce; *Nothung* miał



H. MAKART: WALKA ZYGMUNDA Z HUNDINGIEM.

Spauka. Sieminska art. opary.

już przeciąć pasmo ich dni. Po walce, w której zginął Zygmund, a Hundinga zabił pogardliwy wzrok Wotana, Brünnhilda, zabrawszy okrucy miecza Zygmunta i wzięwszy Zyglinę na konia, siebie nie mogąc uchronić przed gniewem Wotana, przynajmniej Zyglinę pragnie ocalić. Szuka schronienia między siostrzycami, Walkiriami, ale te boją się dać jej go, Wotan bowiem doścignie nieposłuszną, gdziekolwiekby się skryła. Zygliną, straciwszy brata-kochankę, chce już tylko śmierci; prosi Brünnhildę, aby mieczem swym zadała jej cios, ale córka Wotana wskazuje jej obowiązki jej życia, zapowiadając w proroczym jasnowiedzeniu strokaną:



32. A. RACKHAM. JAZDA WALKIRYI. (•WALKIRYA•).

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

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

Kara, jaką Wotan wymierza Brünnhildzie, jest okropną dla niej: pozbawiona boskości, ma zapaść w sen, z którego zbudzi ją i posiadzie, kto pierwszy ją spotka. Kiedy jednak złamana tym wyrokiem Brünnhilda przedstawia w modlitewnej prośbie istotę swego uczynku:

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

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

»co jest wolniejszy, niż bóg!«

Pożegnanie Wotana z Brünnhildą i związany z niem czar ognia, jest zarówno w poezyi, jak w muzyce, jednym z najsilniejszych, najgłębszych dzieł ducha ludzkiego.

WOTAN:

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

Tych oczu dwoje, co lśnią,
com błogo pieścił nieraz,
gdym boju chęć
całunkiem ci płacił,



33. A. RACKHAM: BRUNNHILDA. («WALKIRYA»)

szczebiotem dziecka
 gdy mężów chwała
 płynęła z hoźych twych ust;
 o, — te oczy, które wśród walk
 niejeden lśnił mi raz,
 gdy żar tęsknoty
 me serce trawił,
 gdym duszą pragnął
 wszechświatów szczęścia,
 wśród złych przeczuć i lęków:
 ostani raz
 oczy te dziś
 niechaj pocałunek
 zwolą mi!
 Szczęśliwшему zapłonie
 błogi ich blask —
 lecz mnie — mnie nieszczęsnemu
 muszą zamknąć się wiecznie!
 Gdyż tak — bóg
 chce z ciebie zdjąć
 piętno boskości i moc!«

W pożegnaniu tem jest Wotan samem tylko sercem; jego boskość znika tu, zamilkł ból i żal do własnego losu, a uczucia czysto ludzkie płyną wezbraną falą; ich ciepło przenika całą duszę słuchacza, w którym Wotan w tej tylko chwili obudza zupełne, najgłębsze współczucie. Odczuć zaś całą głębię koncepcyi tej sceny i zawartego w niej wyrazu, można dopiero, kiedy zostanie w właściwej swej formie, więc muzycznie, wykonana; wtedy słowa na określenie wrażenia są za wątte.

Tam, gdzie ojcowskie uczucia zamykały się w dziełach Wagnera, tam zawsze w całej szczerości przebijają się jego natura; innego rodzaju, ale nie mniej rzewnie pięknym i głębokim będzie duet Pognera z Ewką w II. akcie »Śpiewaków norymberskich«. Pisał obie te sceny człowiek, który w liście jednym do pani Matyldy Wesendonek przyznał się: »Czuję tęsknotę za uczuciem, jakie żywi ojciec do córki«.

Zyglinda za radą Brünnhildy schroniła się w grocie Mimego. Karzeł strzegł jej pilnie, aż powiła syna, któremu kazała dać imię, wymienione przez Walkiryę. Sama wnet umarła. Mime chował Zygryda, wiedząc, że rośnie w nim przyszlý bohater; starał się od pierwszych jego kroków wpoić weń obowiązek wdzięczności dla opiekuna, który brzydota swoją wstręt budził w dziecku. Chłopiec wyrósł w młodzieńca o przerażającej sile; miecze, które mu kuł Mime, tarł na proch, a zabawką dlań było spętać niedźwiedzia i wystraszyć nim karła. Nibelung poci się, męczy nad ukuciem miecza, ale jeszcze więcej męczy go myśl, że jedynie *Nothung*, którego kawałki dane mu przez Zyglinde przechowuje, może służyć za narzędzie do zabicia smoka — Fafnera; lecz miecza tego nie ukuje Mime nigdy. Zygryda widzimy w wieku



34. H. MAKART: BRÜNNHILDA UNOSI ZYGLINDE. (»WALKIRYA«).

mlodzieńczym, przechodzącego w wiek męski »*in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung*« (M. a. m. Fr. 328). »Najwyższem prawem dla niego jest jego instynkt; żyje w kontakcie z naturą, rozumie tajemniczy szmer lasu, słucha świergotu ptaków i usiłuje naśladować go«.

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

Zygfryd jest w całej pełni człowiekiem natury, który nie dba o przeszłość ani przyszłość, żyje jedynie dla punktu styczności pomiędzy niemi, dla teraźniejszości. Dla Wagnera był on »najpełniejszym, jaki mu się przedstawiał, człowiekiem«, ulegający prawu konieczności, które ani go bolało, ani było



35. A. RACKHAM: WOTAN NAD UŚPIONĄ BRÜNNHILDA.
(»WALKIRYA«).

przyczyną radości nieoczekiwanej. Jego zewnętrzna wolność polega na tem, że wola jego jest stale jednobrzmiącą z prawem wszechświata; on nie zna snów o potędze ani wieczności; ma siłę, więc pragnie jej używać; natura popycha go do szukania przygód i kobiety (Lichtenberger). Z rozmowy, jaką prowadzi Zygfryd z Mimmem w I. akcie trzeciej części »Pierścienia« (Zygfryd), widzimy, co było szkołą dla jego umysłu. Rozwijał się, patrząc na życie zwierząt w lesie, więc też horyzont jego umysłu nie bardzo jest szeroki. Możliwe, że ta »najwyższa mądrość« Zygfrйда jest ideałem, do którego dojść czy wrócić powinno ludzkie pokolenie.

Z wyjątkiem Mimego, którego serdecznie nienawidzi, nie widział Zygfryd

w życiu człowieka, nie zaznał, co to rodzina, przywiązanie, miłość; ale jednak ucuć tych nauczył się, jak powiada:

»Na wiosnę słyzałem ptaszka słodki śpiew,
wabity wtedy się wzajem:
to były samczyki, samiczki.
Na słodkich pieczętotach schodził im czas;
uwity gniazdeczko, wylęty w niem młode
i w dwoje karmiły potomstwo...
Jam poznał tam,
co miłość jest«...

Z dzieł następnych, szczególnie zaś z postaci Trystana i Parsifala, przekonamy się, że ideały Wagnera, ucieleśnione w Zygfyrdzie, zmieniły się później i znacznie pogłębiły. Zygfyrd jest wyobrażeniem skrajnego poganizmu i materjalizmu, psyche w nim jest dopiero w zarodku. Stosunek miłosny Zygfyryda do Brünnhildy, o którym wnet się dowiemy, jest zdaniem Wagnera jedynym, prawdziwym wyrazem miłości: »tylko silni ludzie znają miłość, jest ona bowiem wolnem oddaniem się temu, który nas nie może zmusić«. Uczucia, które Zygfyrd w przeszłość kieruje, odnoszą się tylko do matki; żal mu się jej robi, kiedy mu Mime powiedział, że z powodu jego narodzin umarła. Ale nie długo tylko władają nim te uczucia. Chce ukuć miecz (*Nothung*), iść w świat, uczyć się bojaźni; bo to, co mu Mime jako przyczyny bojaźni podaje, nie natchnęło go żadnem osobliwszem uczuciem. Tajemny szmer lasu, jego ciemność, która strachem przepełnia Mimego, jest mu rozkoszą. Więc może smok - Fafner lękiem go zdejmie? Musi go Mime zawieść do jego pieczary. Jakimś cudownym sposobem przetapia Zygfyrd i skuwa kawałki *Nothunga* w nowy, lśniący miecz. Ma już broń upragnioną; próba jej wytrzymałości zadowala go, a przeraża Mimego; jednym zamachem przerąbuje Zygfyrd potężne kowadło razem z podstawą z kłocu na dwie części.



36. A. BÖCKLIN: FAFNER JAKO SMOK

»Notung! Notung!
Nowy mój miecz!
Do życia zbudź się na nowo!
Martwyś leżał w okrucinach,
teraz mi błyskasz wspaniale.

Łotrom ostrości twej dowód daj!
 Bijże podstępnych, morduj twych wrogów!
 Patrz, Mime, kowalu:
 tak tnie Zygryda miecz!«

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

»Leżący posiadam: —
 spać mi dajcie!«

Mime przywiódł Zygryda pod pieczarę, zostawił pod cienistym drzewem i polecił mu czekać, aż smok się wychyli z lochu. W leśnej samotni, przy szumie lasu, zaczyna Zygryd myśleć o matce, zatapia się w czar natury; sielanka ta w swej części muzycznej technie świeżością letniego poranka, otacza słuchacza oparami budzących się po śnie nocy łąk, rozlata przed nami rozgwar liści, kołysanych lekkim wietrzykiem. Cała scena, wspaniała symfonia życia lasu, w swej genialnej szczerości melodyjnej i kolorystyce orkiestry jest dowodem, że mistrz, który ją utworzył, odczuwał i kochał naturę i umiał zmysłowi słuchowemu przedstawić obrazy skończenie doskonałe w wyrazie prawdy.

Zygryd zabił Fafnera, który, konając, nie złorzeczył mu nawet. Krew smoka obryzgała mu rękę, sparzyła, jak ogień, ale od tej chwili rozumie Zygryd znaczenie śpiewu ptaków. Ptaszyna radzi mu wziąć pierścień i czapkę-niewidkę. Naiwny młodzieniec zabiera tajemnicze przedmioty, ale mówi, że:

»coby znaczyły,
 nie wiem sam.«

Potem przestrzega go ptaszek przed Mimem. Karzeł słodkie mówi mu słówka, ale zamierza otruć go napojem, który — na wzmocnienie po walce ze smokiem — mu przyniósł. Zygryd czyta w jego myślach, poczem ze wstrętem zabija go.

W ślad za lotem ptaszka, który wyśpiewał mu, że pozyska teraz najpiękniejszą kobietę, Brünnhildę, biegnie Zygryd do śpiącej Walkiryi. U podnóża góry, na której szczycie ogień otacza łożę Walkiryi, spotyka Zygryd Wotana. Bohaterski młodzieniec nie szanuje starości pielgrzyma, szydzi z jego wielkiego kapelusza, drwi z niego, że oko musiał mu wybić ktoś, komu na drodze stanął. Poważne słowa Wotana:



Н. МАКАРТ: ЗЫГМУНД I ЗЫГЛИНДА. («ВАЛКИРИЯ», АКТ I.)



37. F. LEEKE: SEN BRÜNNHILDY.

»Okiem jednym,
co jako drugie braknie,
sam widzisz teraz to jedno,
które stanowi mój wzrok«.

pobudzają Zygryda do ochoczego śmiechu:

»Do śmiechu umiesz pobudzić!«

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

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

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

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

»To nie jest mąż!...
Serce mi zaległ płomienny czar,
trwoga paląca oczy zakrywa:
mdleją, płaczą się zmysły...
o, jakżem stchórzył? Jestże to bojaźń?
O matko! matko!
Odważny twój syn!
Kobieta leży tu w śnie: —
dziś przez nią on poznał, co lęk!«

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

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

Dla Brunnhildy, której wspomnienie dawnego jej dziewictwa jest drogim skarbem:

Żaden nie tknął mnie bóg:
wobec dziewicy
głowy skłaniali herosy...
Świętą wyszła z Walhalli.

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

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

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

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



38. H. L. BRAUNE: WOTAN.

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

Właściwe dzieło zbawcze Zygryda zostało dokonane; pierścień jest w jego rękach, nie więc nie stoi na drodze, aby dostał się napowrót w posiadanie



39. H. L. BRAUNE: ZYGFRYD I BRÜNNHILDA.
(OSTATNIA SCENA »ZYGFRYDA«).

cór Renu. Zygfryd jednak dał pierścień Brünnhildzie jako zastaw swej wiecznej wierności. W momencie, w którym pierścień Nibelunga staje się symbolem miłości, »osięga potęgą przekleństwa Alberyka swój szczyt tragiczny; tego musieliśmy dożyć, aby zrozumieć zupełnie nieszczęsną władzę złota«. Zygfryd, chociaż z pierścieniem nie się dla niego nie łączyło, musi także uleść ciążącemu na nim przekleństwu. Rozstawszy się po czasie miłosnego upojenia z Brünnhildą, wyrusza w świat, »do nowych czynów«. Przybywa Renem do pałacu Guntera (Gibichunga), gdzie knują już plan usidlenia go. Hagen, syn Alberyka, nakłania siostrę Guntera, Gudrunę, aby, skoro tylko zawita do nich sławny bohater, podała mu sama napój o sile czarownej, po którym musi Zygfryd zapomnieć o wszystkim, co działał dotychczas, i zapłonąć mi-

łością ku pięknej Gudrunie. Kiedy już przybył, wypytują go obaj o skarby Fafnera; te nie miały dla Zygfryda znaczenia, zapomniał o nich, zostawił w pieczarze smoka.

Nie mam kraju ni ludzi,
i nie mam zamku po ojcu:
dziedzictwem mem —
własne me ciało;
żywając, strawię je sam.
Tylko miecz mam ja,
com sam go skuł — ...
... O skarbach nie myślę już:
marnej nie cenię wartości!«

Przykładając usta do
nieszczęsnego napoju, mówi
Zygfyrd:

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

Zaledwo jednak odjął
usta od rogu, Gudruna stała
się celem jego pragnień;
o Brünnhildzie zapomniał.
W myśl układów, przy-
brawszy postać Guntera
pod czarownym hełmem,
idzie powtórnie przez morze
ognia, do Brünnhildy, aby
mu ją przywieść jako żonę.
Brünnhilda sama ostala
na pustej górze, czekając
powrotu Zygfyryda. Wotan
wysłał do niej Waltrautę
z żądaniem, aby pierścień,
który zostawił jej nieustra-
szony bohater, oddała
córkom Renu. Dziś jednak
pierścień ten ma dla niej
wyższą wartość, niż cokol-
wiek na świecie.



40. F. LEEKE: ZMIERZCH BOGÓW. (AKT I.).

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

Do bogów rady świętej tam idź,
o mym pierścieniu sprawę im zdaj:
miłości mej im nie oddam,
miłości mi nigdy nie wydrą —
choć runąć-by miała
Walhalli słoneczna wspaniałość!«

W Walhalli ponuro od dnia, w którym Wotan wrócił ze złamaną przez Zygryda włócznią. Milczący siedzi Wotan wśród bogów grona, nie tyka nawet jabłek Freii, czekając, aż kruki jego wrócą z dobrą nowiną:

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

Zygryd powtórnie przeszedł morze ognia. Jako Gunter, niepoznany, połączył się z Brünnhildą, wprzód jednak musiał z nią walkę stoczyć o pierścień, którego zacięcie broniła Walkirya. Sromota Brünnhildy osiąga stopień najwyższy: dzielić ma łożę nie z Zygrydem, ma złamać mu wiarę i nic jej przed tem nie uchroni. Tylko sam nieszczęsny bohater pamięta o zawartem z Gunterem pobratymstwie, więc niech miecz, *Nothing*:

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

Podobnie zachował się Zygurd wobec Hjördis w »Rycerzach północy« Ibsena.

Podstęp Hageny wydaje się w chwili, kiedy Gunter, dumny z nieswojego bohaterstwa, wprowadza Brünnhildę do hali pałacu, gdzie już Zygryd i Gudruna witają ich jako małżonkowie. Zygryd bowiem po sprowadzeniu Brünnhildy z niedostępnej góry, ustąpił niepostrzeżenie w mgle Gunterowi miejsca przy boku Brünnhildy, sam zaś szybko podążył we własnej już postaci do Gudruny. Gunter tymczasem, dumny ze zdobycia Walkiryi, wprowadza ją, złamaną, do pałacu. Brünnhilda, zobaczywszy pierścień na palcu Zygryda, poznała zdradę, której padła ofiarą. Teraz nie ma życie żadnej już wartości dla niej; ale i ten, najdroższy, najwspanialszy bohater musi śmiercią okupić swą zdradę. Sama Brünnhilda żąda jej:

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

Wina nie jest jednak w Zygfrydzie samym, w przeciwieństwie do Wotana, lecz poza nim:

»Gudruna czar ten się zowie,
który mnie męża pozbawił!«

mówi Brünnhilda. Napój, który piękna siostra Guntera podała Zygfrydowi, jest wprawdzie tylko »symbolem tego nieprzepartego wpływu, który na człowieku natury wywiera urok kobiety; w mocy chwilowego uniesienia zmysłowego zapomina on o niedalekiej nawet przeszłości:« Zygfrйда jednak pozbawi on zupełnie pamięci o Brünnhildzie. Nazajutrz udaje się bohater na polowanie, na którym ma go Hagen zabić. Błady syn Alberyka nie mści się tu za hańbę Guntera, ale działa wedle wskazówki ojca; po zdradzieckim zabiciu Zygfrйда odbierze mu pierścień i odda temu, który go ukuł.

Teraz więc nie tylko Zygfryd, ale i pierścień znajduje się w największym niebezpieczeństwie; gdyby miał wrócić do Alberyka, wszystko stracone. W czasie polowania zapędził się Zygfryd w dzikie ostępy nad Renem; wdał się w rozmowę z córami Renu, które proszą go, by oddał im pierścień, i ostrzegają przed nieszczęściami, które on kryje:

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



41. H. L. BRAUNE: »ZMIERZCH BOGÓW«. POŻAR WALHALLI.

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

X / Ale tego, który nie znał lęku, nie zatrważają słowa cór Renu; zatrzymuje więc pierścień, bo życie samo dla siebie nie ma dla niego znaczenia. Kiedy zeszła się reszta drużyny, z nią zaś Gunter i Hagen, podał Zygrydowi syn Alberyka róg z napojem, po którym wraca mu pamięć. Opowiada o swem dzieciństwie, o Mimem, smoku, wreszcie o Brünnhildzie. Dwa kruki przeleciały nagle nad Zygrydem; oglądnął się za nimi, w tej chwili jednak wbił mu Hagen włócznię w plecy. Umierając, przesyła Zygryd ostatnią myśl i pożegnanie ku Brünnhildzie, z jej imieniem na ustach — kona. Nad trupem jego w hali Gibichungów toczy się spór o pierścień. Hagen, morderca, rości sobie doń prawo, ale Gunter broni go dla Gudruny. Błady syn karła, zabiwszy Guntera, zbliża się do noszów, na których leży trup Zygryda, ale ręka bohatera groźnie się wzniosła, na znak, że tylko Brünnhilda, prawa jego małżonka, ma światu oddać plon jego życia:

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

Krukowi Wotana każe Brünnhilda lecieć do Walhalli z wieścią radosną:

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

Płonie stos, na którym ułożono zwłoki Zygryda; Brünnhilda na koniu rzuca się w ogień. Na horyzoncie powstaje łuna — to ogień niszczy Walhallę. Córki Renu z pierścieniem spływają spokojnie po falach rzeki.



F. LEEKE: WOTAN I ERDA. («ZYGFRYD», AKT III.)





42. F. LEEKE: ZYGFRYD I CÓRKI RENU. («ZMIERZCH BOGÓW», AKT III.).

Sluszenie zauważył Lichtenberger: *»il serait, croyons-nous, singulièrement téméraire et surtout fort vain de vouloir exprimer en une formule l'idée générale de l' Anneau du Nibelung. On peut trouver de tout dans cette oeuvre si prodigieusement complexe«*. Sam Wagner bowiem pisał w liście do Rückla (25 stycznia 1854) co następuje: »Obawa przed końcem jest źródłem wszelkiej nieczułości, a wytwarza się ona jedynie tam, gdzie właśnie sama miłość blednie. Poemat mój pokazuje naturę w jej prawdzie niewypaczonej, ze wszystkimi przychodzącymi w niej przeciwnościami, które zawierają w sobie w ich nieskończeniu różnych skojarzeniach się i to także, co je wzajem odpycha. Nie dlatego, że córki Renu odtrąciły od siebie Alberyka, otwarło się źródło nieszczęść: Alberyk i jego pierścień mógł bogom zupełnie nie szkodzić, gdyby oni nie byli już podatnymi na działanie zła. Gdzie leży zarodek tego zła? Patrz na pierwszą scenę między Wotanem i Fryką.. Silny węzeł, który ich wiąże, zaczęty w mimowolnej pomyłce miłości, przeciągnięty poza konieczną zmienność, obustronnie broniący, to ścieranie się z wiecznie nowym i zmiennym światem umysłowym, doprowadza oboje związanych do wzajemnego męczenia się nieczułością. — Wotan wznosi się do wyżyny tragizmu, pragnąc swego upadku. Oto i wszystko, czego mamy nauczyć się z historii ludzkości: chcieć tego, co konieczne, i samemu to skutecznie. Dziełem twórczem tej najwyższej, samoniszczącej się woli jest człowiek bez lęku, zawsze miłujący: Zygryd... Lubowanie się Wagnera w abstrakcjach przebija się dosadnie z tych zdań; pomagają one do wyczucia genezy tragizmu Wotana, ale nie wyświetlają zasadniczej idei »Pierścienia«. To jednak, co Wagner uważał za rdzeń każdego dramatu, *»das rein-menschliche«*, streszcza się najlepiej w Zygrydzie i Brünnhildzie, których tragedia tak jest plastyczna, tak konkretna, że przesłania tragedię Wotana. Dlatego oni stoją na pierwszym planie dramatu, ku nim głównie zwraca się uwaga słuchacza. Nie tyle więc zajmowano się psychologizną prawdą akcji sofisty-Wotana, ile jej żądano dla postaci Zygryda. Drażliwym punktem w dramacie są napoje, miłości i zapomnienia i drugi, napój powrotu pamięci; nie dziw więc, że zjadliwy Hanslik, nie zważając na myty, z których czerpał Wagner ośnowę tetralogii, zarzucił, że: »kto każe działać swoim bohaterom przy pomocy różnych medykamentów, ten jest pewnie dobrym aptekarzem, ale w każdym razie złym dramaturgiem«. Wymówmy się od chemicznej analizy napoju, podanego Zygrydowi przez Gudrunę, tem, że i w »Fauście« kazał Goethe pić starcowi odmładzający napój i ten go... naprawdę odmłodził. Jest jednak i drugi motyw, wymagający omówienia; oto Alberyk, usłyszawszy o warunku dla osiągnięcia władzy przez pierścień, przeklina uczucie miłości.

Czy dla Alberyka istnieje jednak różnica między »miłością« a »rozkoszą«, czy natura jego jest zdolna do idealnej miłości? Rzucone przekleństwo wyklucza jakikolwiek objaw erotyzmu Alberyka, albo cała historia z przekleństwem i walka o pierścień nie miałyby żadnego kazuistycznego ze sobą związku.



43. H. HENDRICH: ŚMIERĆ ZYGFRYDA. («ZMIERZCH BOGÓW»).

Jest to, jak sumiennie wykazuje Bulthaupt (*Dramaturgie der Oper*, II. 232), jedyne grzązkie miejsce w całym dramacie. Jakkolwiekby więc można dopatrzyć się w »Pierścieniu« pewnych niekonsekwencji już w samym założeniu dramatu, rozwój akcji w stosunku do zasadniczej tezy Wagnera — zło płynie ze złota — jest najzupełniej logiczny, siła tragizmu, zawartego w tetralogii, ogromna, poetyczność niektórych ustępów porywająca, a język, w którym »Pierścień« został napisany, granitowy. Pesymistyczna i optymistyczna myśl tetralogii nie personifikuje się tylko w Wotanie i Zygfrydzie.

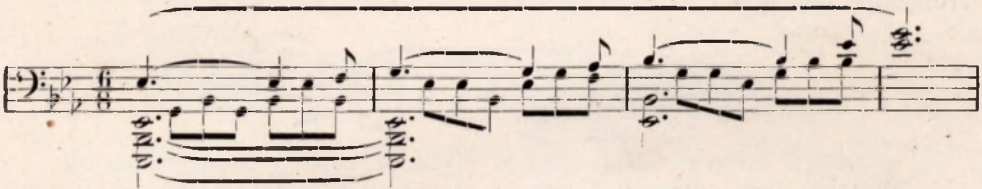
Gdyby »Pierścień Nibelunga« był dramatem mówionym, może ogrom jego małałby, możeby jego wewnętrzna potęga tragiczna, głębia koncepcji i idei mniejsze wywoływały wrażenie. Najidealniej np. przedstawiony dramat Ibsena »Rycerze północy« jest miniaturą tego obrazu, który nosił w duszy poeta. Potęgę zaś »Pierścienia« przelewa w duszę naszą muzyka, ona wyolbrzymia postaci do wielkości bogów i bohaterów, tajniki ich dusz przed nami otwiera; pod jej działaniem rozumiemy ich uczucia, cierpimy ich bólem, ich radością wzbiera nasza pierś. Tej sympatii, jaką w nas muzyka »Pierścienia« wytwarza dla bohaterów tetralogii, nie wytworzyłyby żadne inne czynniki. Muzyka w »Pierścieniu« to zaprawdę »brzmiąca idea świata«...

Jak już wiemy, kompozycję tetralogii przerwał Wagner w roku 1856, w drugim akcie »Zygryda«, i dopiero po napisaniu »Trystana i Izoldy« i »Śpiewaków Norymberskich« podjął i ukończył pracę. Pomimo tej długiej przerwy cała muzyka tetralogii, poza pewnymi zewnętrznymi różnicami, przedstawia niesłychaną jednolitość stylu; zewnętrzne te różnice wynikły głównie z powodu zwiększenia się techniki Wagnera, która w »Trystanie« i »Śpiewakach« doszła do szczytu możliwości. Wewnętrznie jednak rodzaj tej muzyki nie uległ żadnym zmianom, wszystko wyrasta z taką logiką i tak naturalnie, jak gałęzie na wiekowym dębie. Główną wewnętrzną ostoją »Pierścienia« są motywy przewodnie, których niesłychanie subtelne przeździwo oplata tetralogię, łącząc w związki przyczynowe najodleglejsze na pozór momenty akcji; jedynie przy ich pomocy mógł kompozytor przedstawić myśl działającej osoby bez uciekania się do słów. W kierunku tym doszedł Wagner dalej, niż cała muzyka symfoniczna, w której temat jest, poza swą uczuciową wartością, częstką brzmiącej architektury. Nad motywami przewodnimi Wagnera zastanawiano się już obszerniej; przeciwnicy dramatu muzycznego, nie rozumiejąc psychologicznego znaczenia ich, zarzucali im najśmieszniejsze rzeczy. Niewyczerpany w dowcipnych porównaniach Hanslick twierdził, że stanowią one »bogatą garderobę muzyczną« lub »monogramy do bielizny bohaterów«; o innych porównaniach nie warto nawet wspominać. Tymczasem, jak każde słowo ma swoją treść i jest pojęciem czegoś konkretnego, tak każdy motyw przewodni Wagnera odnosi się do jakiegoś przedmiotu czy zdarzenia, czy wreszcie raz wypowiedzianej myśli, tematyka zatem ma takie, jak i mowa znaczenie. O samej naturze motywów przewodnich w tetralogii da się powie-

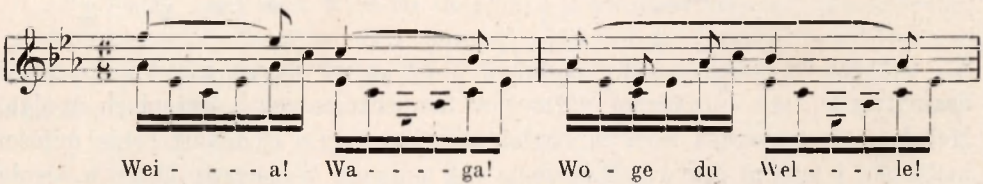
dzieć ogólnie, że wszystkie one mają odrębne fizyognomie, przy niesłychanej lapidarności i prostocie melodyjnej i harmonicznnej; są one pranaturalne i silne. Równocześnie jednak, przy znaczeniu dramatycznym motywów przewodnich, zyskał w nich genialny kompozytor obfity materiał do symfonicznego rozwijania myśli muzycznych w granicach dramatu. Przez to samo kojarzą się dwa odrębne rodzaje w idealną całość; dzieła Wagnera stają się w partyi instrumentalnej symfoniami dramatycznymi, lub dramatami symfonicznymi.

Gigantyczne dzieło Wagnera ma w sobie tyle potęgi, tyle czaru piękna, że wniknąć w to wszystko, co przerasta wartością swoją całe epoki historii muzyki, możliwem byłoby chyba w kilkutomowym dziele. Wystarczyć nam więc muszą zaledwie najzwięźlejsze zdania o muzyce »Pierścienia«.

Długą, przez 136 taktów wytrzymałą harmonią w akordzie *es-dur* zaczyna Wagner »Złoto Renu«; użyty w niej motyw »stawania się« płynie z jakąś niewzruszoną siłą natury, niesiony szmerem Renu.



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

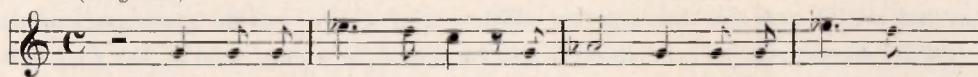


Dopiero pojawienie się Alberyka mąci pogodę i piękno muzyczne tej sceny. Postać karla, jego ruchy i cały charakter odmalował Wagner tonami z nieporównaną prawdą realistyczną. W chwili, kiedy złoto zaczyna jaśnieć, a Alberyk kieruje ku niemu wzrok pożądlivy, rozbrzmiewa motyw, jeden z najważniejszych w całej trylogii:



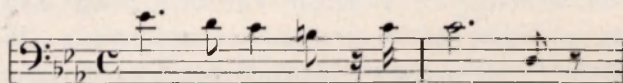
Wnet i ponury warunek, pod jakim może ktoś osiąść ze złotem władzę, rozbrzmiewa w motywie:

(Woglinda)



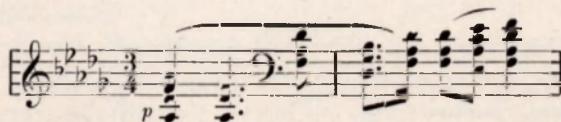
Nur wer der Min - ne Macht ent - sagt, nur wer der Lie - be

a na końcu sceny straszne przekleństwo Alberyka:

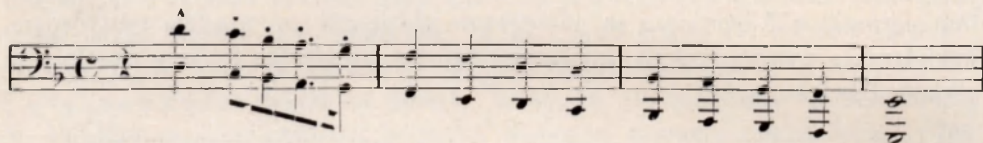


Tak prze - kli - ham ja mi - - łość

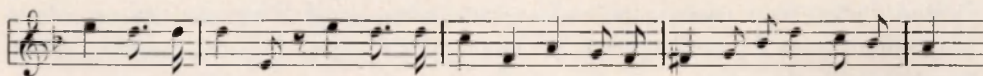
Scenę drugą otwiera motyw Walhalli, bogów, w swym majestacie nie-zrównanie piękny:



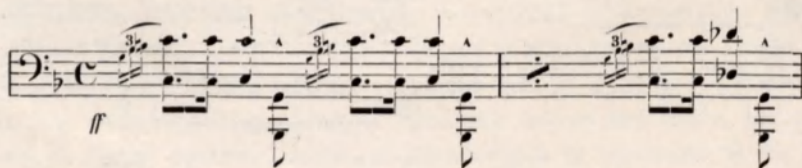
Wotana, jego włócznie i układy, wypisane na niej runami, symbolizuje motyw:



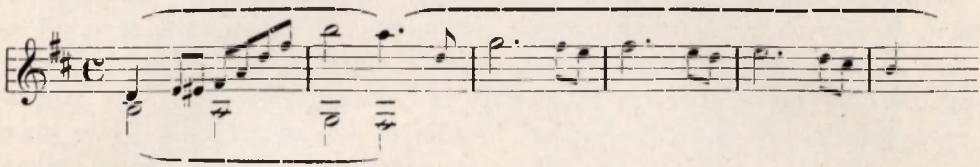
Pierwszy dyalog między Wotanem i Fryką uwydatnia zarówno w części dramatycznej jak muzycznej różnicę w temperamentach i dążeniach obojga. Melodya, towarzysząca słowom bogini, starającej się o zjednanie sobie miłości małżonka i wierne przywiązanie, staje się tematem kobiecości, który w scenie spotkania się Zygryda z Brunhildą nabiera głębokiego znaczenia:



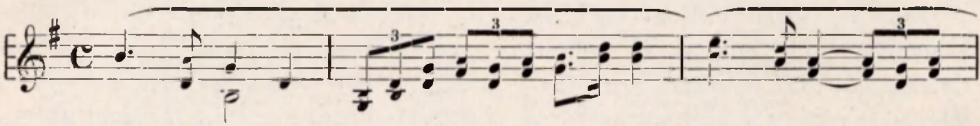
Ciężkim, jak kroki olbrzymów, jest motyw, zwiastujący ich przyjście:



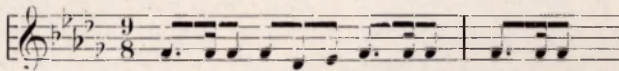
Do Freii, jako bogini piękna i miłości, hodującej jabłka wiecznej młodości, odnoszą się następujące motywy:



Zło - te jabł - ka



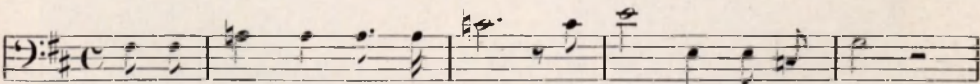
W podziemiach Nibelungów rozlegają się rytmy ich młotów:



Motyw pierścienia Alberyka kryje w sobie jakby zarodek tragizmu:

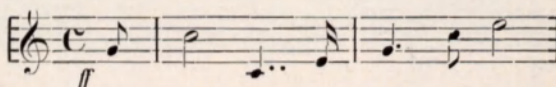


Pomiędzy motywem Walhalli (bogów) i pierścienia zachodzi wewnętrzne i melodyjne pokrewieństwo; oba bowiem są symbolami potęgi i władzy. — Pozbawiony wszystkiego, rzuca Alberyk drugie, straszniejsze w skutkach od pierwszego, przekleństwo:



Jak w przekleństwie zy - skał go, prze - klę - ty pier - ścień ten...

W chwili, kiedy bogowie idą ku Walhalli po moście, który tęcza stanowi, rozbrzmiewa w orkiestrze po raz pierwszy motyw miecza, którym Zygmund i Zygfryd mają walczyć o odzyskanie Złota Renu; jest on tak prosty i naturalny, jak motyw złota, dotyka tylko toniki, kwinty i tereyi, więc tonów zasadniczego akordu tonacyi:

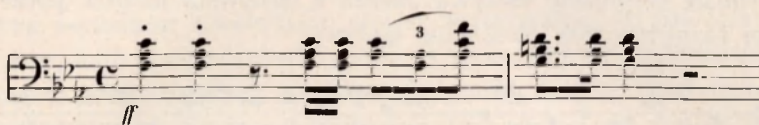




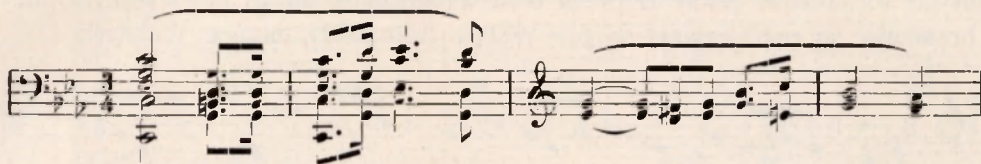
H. MAKART: CÓRKI RENU ODZYSKUJĄ ZŁOTO RENU. (»ZMIERZCH BOGÓW«, SCENA OSTATNIA.)

Spuka Ojenniska part: opary.

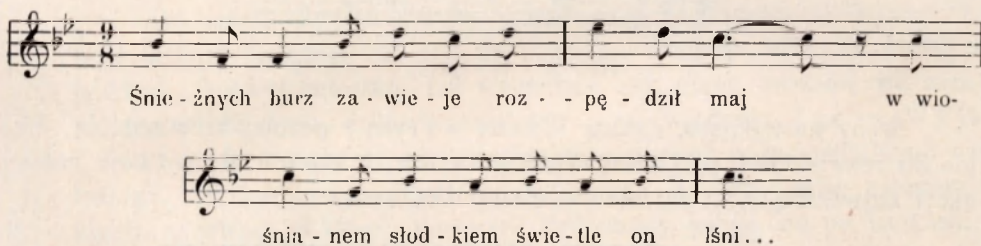
Z motywu Hundinga przebija się surowa siła, jakaś germańska ponurość:



Właściwy motyw Zygmunda, w którym wypowiada się równocześnie bohatersko-smutny los Wälsów, brzmi serdecznym smutkiem:

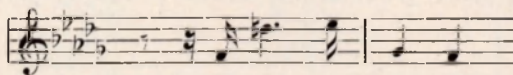


W scenie miłosnej, ostatniej pierwszego aktu, dla której określenia brak zaiste słów, drga na »lekkich wiewów wonnej fali« upojna pieśń Zygmunda o miłości i maju:



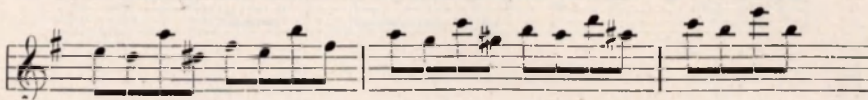
Zapał podnosi się aż do szału, muzyka bucha płomieniami namiętności, dochodzi do zenitu wyrazu po okrzyku Zygmunda »Niech kwitnie więc Wälsów krew!«

Genialnem jest w scenie tej wyzyskanie materiału tematów przewodnich, które użyte były w poprzednich ustępach. Temat miłości dominuje tu w całym swym blasku i potędze nad wszystkimi pomysłami, rozciągając się wstęgą porywającej melodyi. Pośród śmiało rwących się figur różnych instrumentów rozbłyskują na chwilę motywy Freii. Namiętność, ogarniająca Zygmunda i Zyglinde, ma nieporównanie prawdziwy wyraz w motywie:

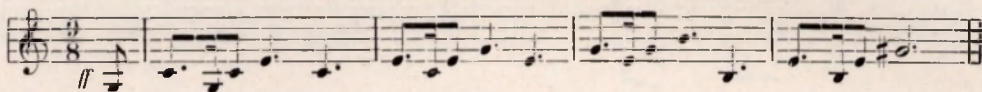


który na dłuższej przestrzeni muzycznej jest zasadniczym elementem. Prawdziwie bohaterską, wielką jest inwokacja Zygmunda do odnalezionego miecza-

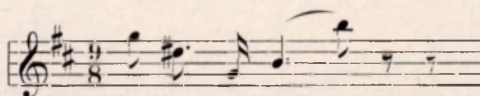
Ustęp ten ma gigantyczne kontury muzyczne. Instrumentalne zakończenie aktu stanowi śmiałe zespolenie motywu miecza z motywem miłości, poczem w żywiołowym rozpędzie lecą płomienne motywy:



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



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

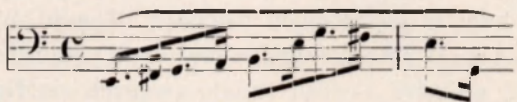


Ho - jo - to - ho ...

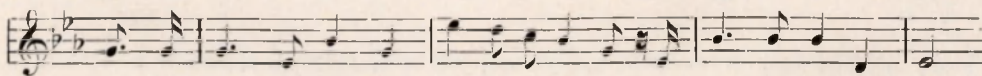
Sceny następujące, dyalog Wotana z Fryką i później z Brünnhildą, długie do rozwlekłości, przynoszą wiele motywów, z których dla rozwoju dalszej akcji najważniejszymi są: motyw troski Wotana:



i motyw niedoli bogów:



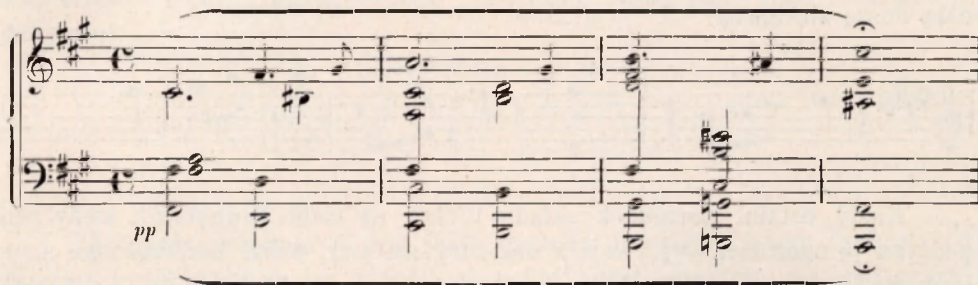
Do pięknego *ariosa* rozszerza się śpiew Fryki, kiedy, upokorzona w pożyciu małżeńskim, prosi Wotana, aby bronił praw jej, jako opiekunki związków małżeńskich:



Twej mał-żon - ki wiecz-nej czci i ho-no-ru tyś wi-nien bro-nić dziś!

Oba te dyalogi, zbudowane ze spiżową siłą konsekwencyi tematów przewodnich, świetne w kierunku instrumentalnym, nie mieszczą w sobie tego bogactwa czynników absolutnego piękna muzycznego, co akt pierwszy. Po raz pierwszy natomiast osiągnął w nich Wagner wyżynę tragicznego patosu w recytatywie dramatycznym. Kulminacyjny punkt drugiej sceny stanowi fraza Wotana, pragnącego swojego końca.

Z dyalogu, który prowadzi Zygmund z Brünnhildą, najgłębszym, najtragiczniejszym jest motyw zwiastowania śmierci:



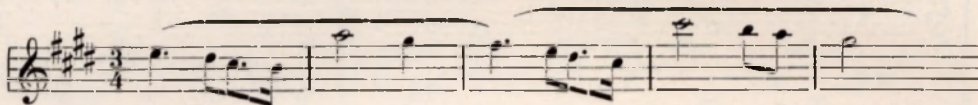
Akt trzeci otwiera dłuższa przygrywka, tzw. »jazda Walkiryi«. Tematy tego wstępu znajdują się już na początku drugiego aktu; co wyżej w nim podnosić, koloryt orkiestry tak wspaniały, jak obraz srożącej się burzy, czy kipiące w nim życie, dzikie, niespełane — nie wiadomo. Jazda Walkiryi i Czar ognia stały się przysłowiowymi ustępami instrumentalnymi całej tetralogii. W tym samym tonie, co przygrywka do tego aktu, utrzymana jest i scena pierwsza, w której siostrzyce Brünnhildy witają się po walkach, przed udaniem się do Walhalli.

W proroctwie Brünnhildy, wypowiedzianem do Zygliny, rozbrzmiewa po raz pierwszy motyw Zygryda:

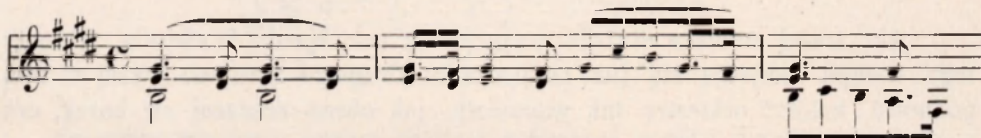


Zyglinda, dziękując Brünnhildzie za jej pomoc ofiarną i szczęsne pro-
roctwo, śpiewa melodyę, która brzmi, jak hejnał, i jaśniej, jak promień sło-
neczny w tragicznych mrokach losu obojga tych kobiet. Zyglinda przeczuwa
spotkanie się Brünnhildy i Zygryda w słowach: »mej wdzięczności dar — ra-
dosc ci da!«

Scena pożegnania Wotana z Brünnhildą, zwłaszcza od słów: »czyż po-
dłym tak występek mój był«, jest jednym ciągiem najgłębszych pomysłów me-
lodyjnych, harmoniczných i instrumentalnych. W chwili, kiedy córka Wotana
dzięki mu składa za wyrok łaskawy, melodya jej dziecięcej miłości porywa
całą duszę słuchacza:

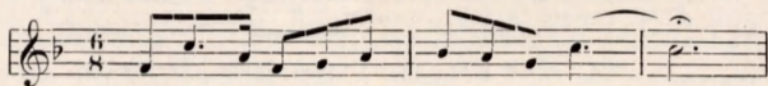


Kiedy ostatni pocałunek składa Wotan na czole Brünnhildy, kiedy sen
poczyna ją ogarniać, wypływają z orkiestry motywy, pełne bezbrzeżnego żalu,
słodczy, rozmarzenia i spokoju:

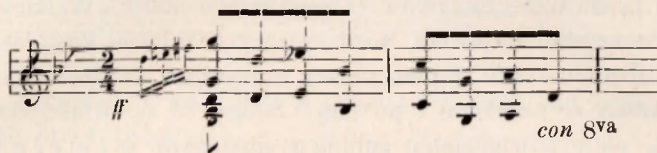


Chromatyka akordów snu spływa tak dziwnie, nieuchwytnie, jak sen sam;
nareszcie czar ognia rozlewa takie bogactwo blasku instrumentalnego, że
zdaje się, jakby figuracya skrzypiec i wszystkich innych instrumentów była
przetopieniem ognia w dźwięk. Morze tonów rozlewa się, jak morze ognia;
blask ten nigdy nie zblednie, chociażby się środki malarstwa muzycznego tak
jeszcze spotęgowały, jak od czasów Glucka do Wagnera.

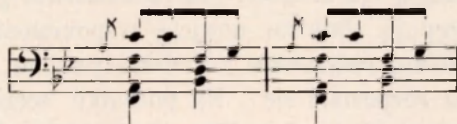
W przeciwieństwie do wstępów orkiestralnych pierwszych dwóch części
tetralogii, które przy całym realizmie nie przestawały mieć nigdy cech »abso-
lutnego« piękna muzycznego, przygrywka do Zygryda zatracą tę cechę na
bezwzględną korzyść dramatu. Na tle tremolanda nizko strojnego kotła wystę-
pują tercye fagotów tak odstręczające, tak nie mile dla ucha, jak jest sam Mime
dla Zygryda; maluje się w nich bezsilność karla, pocącego się nadarmo nad
ukuciem silnego miecza dla wspaniałego swego wychowanka. Rytm młotów
Nibelungów, znane nam ze »Złota Renu«, w scenie pierwszej stale się po-
jawiają. Wnet rozlega się dziarska melodya rogu Zygryda:



będąca jednym z najważniejszych i najprostszych tematów obu ostatnich części »Pierścienia«. Nadludzkiej siły Zygryda obrazem jest motyw:



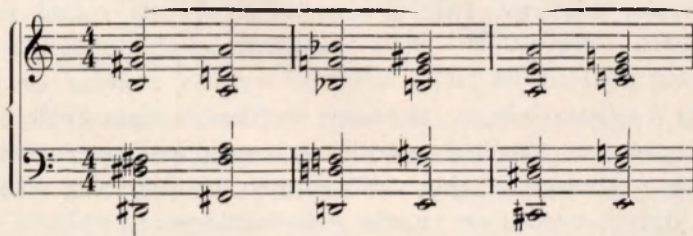
Każde niemal poruszenie się osób, znajdujących się na scenie, ilustrował Wagner muzyką nieporównanie plastyczną. Niezgrabny chód Mimego np. motywem:



Uderzająco odmiennym jest także rysunek melodyjny mowy Zygryda od Mimego, każde zagięcie się melodyi słów karła jest odbiciem się jego charakteru, całej niskiej natury, podczas gdy każda fraza melodyjna, towarzysząca słowom Zygryda, pełna piękna, siły, życia. W czasie rozmowy Zygryda z Mitem o rodzinie, miłości dzieci ku rodzicom, wyłania się miękki, rzewny motyw miłości rodzinnej, w który wplotła się nitka żalu Zygryda, że nie zna ni ojca, ni matki:

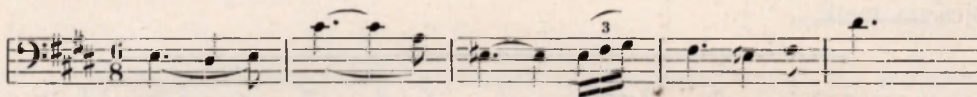


Ilećroć mowa była o Wotanie w »Złocie Renu« lub »Walkiryi«, pojawiał się zawsze motyw jego włóchni lub motyw Walhalli; teraz zbliża się Wotan-pielgrzym, nie Wotan-władca, lecz obserwator. Jego motyw obecny tak jest skonstruowany muzycznie, że mógłby wlec się w nieskończoność; w każdym z akordów odrębnych tonacji, obok siebie ułożonych, słychać jakby powolne kroczenie boskiego pielgrzyma w głębokim zamyśleniu:

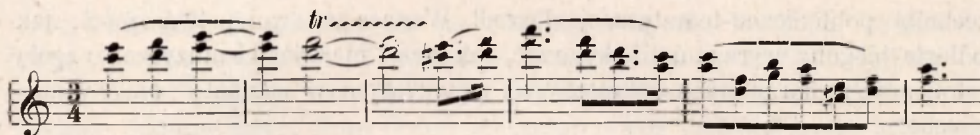


Akt pierwszy kończy się wspaniałymi pieśniami Zygryda przy kuciu miecza *Nothunga*, w których część orkiestralna jest mistrzowskimi połączeniem znanych przeważnie motywów (z pierwszego aktu »Walkiryi«) w realistyczny obraz wszystkich zjawisk, towarzyszących robocie kowalskiej.

W akcie drugim część najważniejszą muzycznie stanowią monolog Zygryda przed walką ze smokiem i po niej. Sceny te są właściwie poematem symfonicznym, niewypowiedziane subtelną ilustracją »szmeru lasu«, tak nastrajającą, jak sam ten objaw w przyrodzie. Ten pejzaż muzyczny, godny stać obok najdelikatniejszych płócien Corota, przesiąknięty powietrzem, światłem, życiem, jest w rodzaju swoim niedoścignionem arcydziełem, dowodzi, w jak bliskim kontakcie z naturą żył Wagner, jak ją odczuwał głęboko i kochał. Na tle życia natury występują osobiste uczucia, wspomnienia Zygryda, melancholia jego i nas przenika, rozrzewnia... Nad wszystkim tem już nie piękno, ale chyba ideał piękna rozpostarł się... Na początku sceny tej pyta Zygryd Mimego, który go przyprowadził pod jaskinię Fafnera, czy tu właśnie ma się nauczyć lęku? Wspaniałemu chłopcu odpowiada nie Nibelung, lecz, zmieniony cokolwiek, motyw snu Brünnhildy, pojawiający się w orkiestrze: nie Fafner, lecz pierwsza w życiu spotkana kobieta napelni go lękiem. Owiany szmerem lasu pojawia się motyw niedoli Wälsungów i, jak w duszy Zygryda, tak i w naszej występują nieszczęśliwi rodzice młodego bohatera, otuleni w motyw ten, niby w kir żałobny.



Inne motywy są naśladowaniem śpiewu ptaków. Końcowe sceny drugiego aktu i oba dyalogi w akcie trzecim (Wotan-Erda, Wotan-Zygryd) są niejako symfoniczno-dramatycznymi przeróbkami tematów przewodnich poprzednich ustępów — o ile ze scenami temi mają związek przyczynowy; zresztą ogranicza się w nich muzyka (w części orkiestralnej) do realistycznego podkreślenia akcji w sposób dość obojętny dla dalszego rozwoju koncepcji muzycznej. — Po scenach tych, tonących w mrokach, przenosi nas Wagner na górę Brünnhildy. Najwspanialszy blask słońca okraślił ostatnią scenę »Zygryda«, przebudzenie się Brünnhildy. Cały czar płomiennej inwencji Wagnera zawarł się w tem spotkaniu, w którym twórca usymbolizował cały rodzaj ludzki; modyfikacja wiecznych praw natury, hymn rozbudzającej się miłości, zenit jaźni... Materyalistyczny podkład, na jakim scena ta wyrasta, zmienia się przez muzykę Wagnera w najszczytniejszy, słoneczny idealizm; uczucia Zygryda i Brünnhildy, skojarzonych we wspólnej szczęśliwości, maluje Wagner nieporównaną, długą melodią równoległych tercji; słonecznym ich blaskiem olśniewa tych dwoje ludzi, których uważał za szczyty rodu ludzkiego:



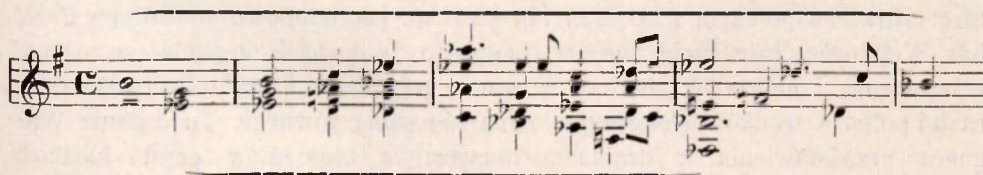
Okrzyk, zwrócony ku matce w podzięcie, że dała mu życie, wylata z piersi Zygryda jak błysk światła:



Do okrzyków niespełanej radości, wśród uniesienia, które ogarnia oboje, miesza się straszny dyssonans: dziewicza Brünnhilda wzdyga się przed pożądliwością Zygryda; szczęście, opłacone stratą najdroższego skarbu, przepelnia ją żalem za dawną jej boskością. Dopiero rojenia o przyszłym szczęściu, rodzinie, zmieniają tok jej myśli. Krótki epizod muzyczny, który Wagner rozszerzył później do cudownego poemaciku symfonicznego p. t.: »Idylla Zygryda«, streszcza tę zmianę w duszy Brünnhildy — oto jego motyw:



Kiedy Brünnhilda zwraca się do Zygryda ze słowami: »Zygrydzie, wspa-
niały skarbie świata«, już jakies dziwnie miękkie uczucie pierś jej przepelnia:



Samo *finale* tego duetu jest spontanicznym wybuchem radości; w muzycznej fakturze spotykamy kombinację trzech różnych motywów, złączonych teraz w jeden harmoniczny organizm. To wielogłosowe połączenie, niewypowiedzianie śmiałe i kunsztowne, jest jednym z typowych przykładów, do jakiej

techniki polifoniczno-tematycznej doszedł Wagner w swojej twórczości, jak odległe bieguny wyrazu umiał kojarzyć, jak łączył pierwiastki muzyczne o zgoła odmiennych charakterach rytmicznych i melodyjnych w jednolite pomysły muzyczne:

M. radości

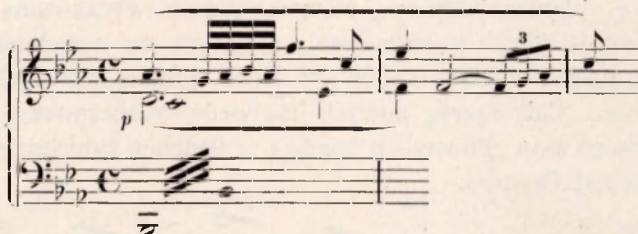
M. oddania się

M. Zygryda

Tam, na pograniczu natury i Stwórcy — nie, jak miłość Zygmunta i Zygliny, która przy blasku księżyca się zaczęła, lecz w jasnych promieniach słońca, pod sklepieniem niebios — zawarło się małżeństwo Zygryda i Brünnhildy, małżeństwo, w wolnej zrodzone miłości. Tą sceną wypowiedział Wagner ówczesne swe poglądy na miłość. Były one diametralnie odmienne od poglądów Schopenhauera, który w miłości widział najgroźniejszy podstęp natury. Wagner uważał miłość za cudowny sposób połączenia się mężczyzny i kobiety w pełną istotność ludzką, gdyż każde z nich z osobna jest tylko połową jej. Zapatrywania tego nie zmienił także w »Trystanie i Izoldzie«, jakkolwiek konflikt dramatyczny ma tam zakończenie tragiczne, w listach zaś (np. do Röckla) szerzej je komentował. Jedynie w »Parsifalu« głosił Wagner wyrzeczenie się miłości, dzieło to jednak nie było ostatecznym wyrazem jego własnego przekonania.

Więcej jeszcze, niż słowami tekstu, powiedział Wagner muzyką całej tej sceny. Jest ona najgłębszym tworem artystycznym, którego treścią jest przedstawienie budzącego się uczucia miłosnego i jego zenit. Jedynie muzyka jest tym środkiem artystycznym, który ma w sobie dość siły do słabego bodaj oddania stanów natury ludzkiej, poruszonej miłością. Wagner, znający naturę człowieka pod tym względem tak głęboko, jak naukowo analizujący Forel lub Weininger, całe życie snujący przedziwo miłosnych zapałów o różnem zabarwieniu i natężeniu, stworzył w scenie tej obraz, który w prawdzie wyrazu i potędze środków ekspresji nie ma nic sobie równego. Tu dążenie Wagnera przedstawienia w dramacie muzycznym momentów czysto-ludzkich święci swój najwspanialszy tryumf. Wielka ta scena jest owocem najszczerzego, w znaczeniu czysto-ludzkim, natchnienia, jakie kiedykolwiek poczęło się w geniuszu Wagnera; żaden atom przymusu lub nieszczerości wobec najgłębszych podstaw swojej jaźni nie przyćmiewał umysłu twórcy, który przeniósł misteryum to w sposób najbardziej bezpośredni z natury ludzkiej do sztuki.

Dwa motywy składają się na budowę muzyczną krótkiego wstępu do »Zmierzchu bogów«. Zaczynają go akordy te same, którymi Brünnhilda witała świat i słońce; wnet jednak z fali dźwięków występuje motyw Erdy. Ponure, żałosne pieśni Norn (Park) otwierają prolog ostatniej części tetralogii; pieśni to nieskończenie różne od śpiewów cór Renu. Zadanie Norn skończone, nie życia Zygryda, którą przedły, przerwała się. — Z nastaniem brzasku przynoszą miękkie instrumenty dęte motyw miłości małżeńskiej Zygryda i Brünnhildy, pełen pieszczotliwego charakteru, obejmujący słuch, jak ramię kochającej i kochanej istoty:



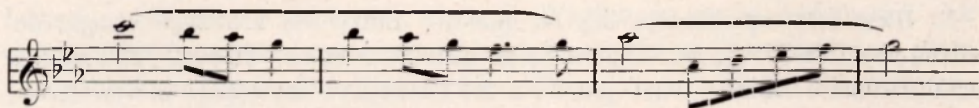
Na tle tego motywu wyprawia Brünnhilda Zygryda »do nowych czynów«, osładzając mu chwilę rozstania przyrzeczeniem trwałej miłości. Głębokie uczucia jej ku młodemu bohaterowi, ich słodycz i tklivość wyraża nieporównanie wiotki motyw:



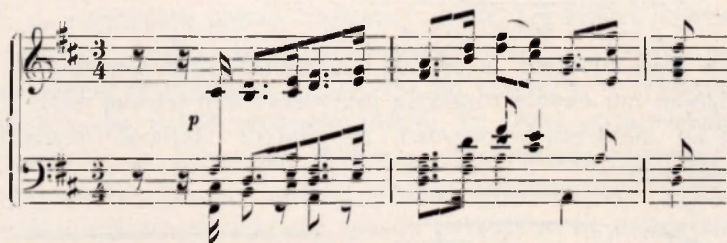
W scenie rozstania się Zygryda z Brünnhildą osiąga akcja punkt kulminacyjny, wewnętrzna zaś idea »Pierścienia« dochodzi do tragicznego szczytu, gdyż przeklęty symbol władzy stał się zakładnikiem i symbolem miłości. Uniesieni swem szczęściem, czują się wspaniali małżonkowie nierozdzielnie jedną; rozłąka nie zmieni — jak myślą — niczego w tym związku, w którym nastąpiła jakby wymiana dusz:

- Z. Zygrydem więcej nie mogę się zwać,
Brünnhildy ręką jam jest!
B. Brünnhilda chce być twoją duszą!
Z. Jam przez nią żądny jest walk.
B. Więc byłbyś także Brünnhildą?...

W ustępie tym ma muzyka wyraz heroiczny, choć przenika ją serdeczny żar. Jak wyniosłym jest pomysł melodyjny, stanowiący naczelny temat tej sceny:

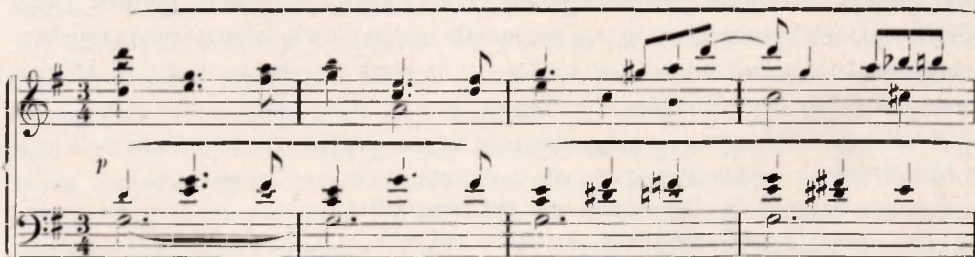


Wśród dźwięków bohaterskiego swojego motywu, urobionego z melodyi, którą zawsze gra na rogu, wyrusza Zygfyrd w świat, po nowe zwycięstwa, po swą klęskę. — Dłuższe interludium ilustruje przeprawę Zygfylda Renem; różne tematy dają nam poznać stan jego duszy, z ich pomocą również oryentujemy się, gdzie się Zygfyrd w danej chwili znajduje. Może złośliwy ktoś nazwie muzykę tę »planem podróży«, niemniej jednak wyczuwamy z niej wiele różnych momentów akcji wcześniejszej, mających tu zasadnicze znaczenie. Tu czar ognia, ówdzie żałosny śpiew cór Renu, pragnących odebrania zrabowanego im złota... Cały szereg nowych motywów rozbrzmiewa w pierwszej odsłonie pierwszego aktu »Zmierzchu bogów« w siedzibie Gibichungów; najpierw pompatyczny temat Guntera:



W scenie powitania Zygfylda w domu Gibichungów pojawia się po temacie bohaterskim Zygfylda i motywach podstępnej gościnności Hagena i Guntera motyw przekleństwa Alberyka, rzuconego na pierścień. Zygfyrd znalazł się pośród wrogów, wiedziony do nich potęgą przekleństwa. Błdy syn Alberyka, Hagen, będzie mścicielem potwornego swego ojca.

Kiedy pierwszy raz spojrział Zygfyrd oko w oko Gudrunie, rozbrzmiewa kilkakrotnie powabny jej motyw, jakby delikatną przędzą omotać miał umysł bohatera, który pod wpływem jej uroku zapomni o Brünnhildzie:



Dyalog między Brünnhildą a Waltrautą w scenie następnej, jest w części muzycznej (jakkolwiek przychodzą w nim przeważnie same daw-

niejsze motywy) porywająco piękny, wstrząsająco silny w dramatycznym wyrazie. Brünnhilda, strzegąca pierścienia jako największego swego skarbu, przeżywa nas dreszczem współczucia, kiedy wybucha radością w określeniu swego miłosnego szczęścia, o którym wiemy, że już się skończyło. Całe jej uniesienie w scenie tej opiera się na motywach ostatniej sceny z »Zygfrйда«; rozdzźwięk pomiędzy znaczeniem ich dla Brünnhildy a faktycznym stanem akcji nadaje muzyce tej grozę tragiczną. Niemniej opowiadanie Waltrauty o Wotan nie wśród dźwięków grobowo ponurej muzyki i dopiero przy jej pomocy wywołuje tę sumę współczucia dla jednookiego boga, na którą zasługuje w istocie. To zaś, co stwarzają znane motywy w scenie, w której Zygfryd jako Gunter przychodzi po Brünnhildę, przechodzi możność opowiedzenia; jękiem najwyższej rozpaczki jest muzyka tej sceny; motyw miłości małżeńskiej, rozbrzmiewający na jej końcu, rozdziera serce... Nie można nie nadmienić, że scena ta w czysto ludzkim odczuciu jest odrażająco przykra, co już z naciskiem podniósł Guido Adler w swojej cennej książce o Wagnerze.

Pierwsza scena drugiego aktu, rozmowa Alberyka z Hagenem, beznadziejnie ciemna w kolorycie, w nerwowych rytmach niecierpliwego oczekiwania, w melodyce, drastycznie łamiącej się, dostrojona do stanu umysłu potwornego króla i jego blade go, wcześniej postarzałego syna. — Pełną surowej tężyzny jest scena Hagena, zwołującego wasalów Gibichungów na gody podwójne; chóry drużyny grzmia siłą ludzi zamierzczącej przeszłości. — Od wejścia Brünnhildy do pałacu Guntera aż do końca aktu w ślad za akcją utrzymana jest muzyka w najwyższym napięciu dramatycznym; punkt kulminacyjny stanowi scena przysięgi Zygfryda i Brünnhildy, która w przekonaniu o świadomym wiarołomstwie bohatera błogosławi, jako narzędzie jego śmierci za krzywoprzysięstwo, włóczęgę Hagena. W tem ogólnem podnieceniu umysłów padają słowa, związane jakąś gorączkową melodyką; wystarczą te dwa przykłady:

Brünnhilda:

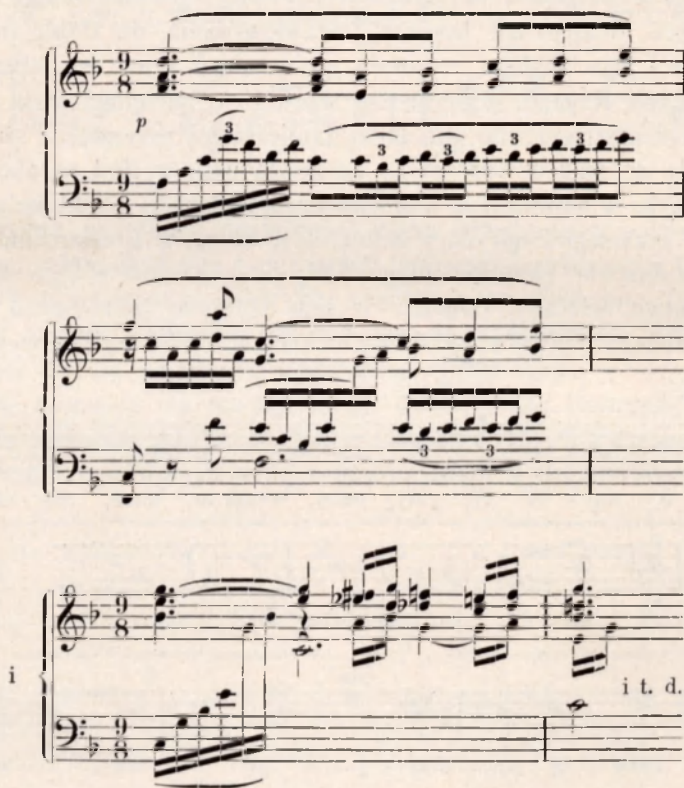
O mę - żu ty zły, patrz, wszak to kłam, mie - czem się
two - im ty świad - czysz źle!

Zygfryd:

Praw - dą gdy skar - gi jej bra - - - tu zła -
ma - - - łem ja ślub!

Brünnhilda z kobiety kochającej zmienia się w okrutną; teraz pragnie tylko zemsty. Śmierć Zygryda jedynie zmaże winę wszystkich, którzy ją oszukali niegodnie. Muzyka tej sceny, w której Brünnhilda i Hagen postanawiają śmierć bohatera, ziele ogromem strasznej nienawiści; wspólna przysięga Brünnhildy, Guntera i Hageny zlewa się przepotężny hejnał zemsty.

Dwie pierwsze sceny 3. aktu stanowią śpiewy cór Renu i rozmowa Zygryda z nimi. Wokalnie jest temat ten arcydziełem w kierunku pełni i piękna dźwięku, powab zaś muzyki tej da się porównać chyba z chórem dziewcząt-kwiatów w II. akcie »Parsifala«. Mistrzowstwo, z jakim operował Wagner głosami ludzkimi, ile umiał z nich wydobyć efektów, widoczne jest w tych scenach. Podczas kiedy Beethoven, pisząc dla głosów ludzkich, nie przestawał być instrumentalistą i wymagał od nich rzeczy, orkiestralnie jedynie dających się spełnić, Wagner w technice wokalne, przede wszystkim zaś w głosach kobiecych, umiał być podobnym w wymaganiach swoich do Mozarta. Zasadnicze melodie tej sceny zarówno w głosach cór Renu, jak orkiestry, stają się naturalną mową uczuć i obrazowania muzycznego.



Szemerzą motywy te w harmoniach sekt i jasno dzwiczących tercji lub kwart, jak lekkie fale, rozpryskujące się o nadbrzeżne kamyki; dlatego,

skoro melodyę tę przejmują córy Renu, jest ona w ustach ich tak naturalną, tak dla nich jedyną, a przytem tak dziwnie piękną.

Polowanie, na którem ma się dokonać morderstwo na Zygfyrdzie, nie przynosi żadnych nowych motywów. Opowiadanie Zygfyryda, w czasie którego wraca mu pamięć, jest poetyckiem i muzycznym streszczeniem poprzedniej części tetralogii, streszczeniem wspaniałem. Kiedy trupa słonecznego bohatera niosą na tarczy do pałacu Gibichungów, z orkiestry wypływa marsz żałobny, ze wszystkich, jakie kiedykolwiek napisano, nie wyłączając marszów Beethovena i Chopina, najrozpaczliwszy, najtragiczniejszy, najgłębszy w wyrazie. Właś się weń jakby płacz całej przyrody, wśród której żył Zygfyrd, jęk kniei, które upajały go swym szmerem, lament skał, pod którymi dumne nosił czoło, żałosny mruk fal Renu, które niosły go w świat... Z promieniami księżyca przyszły witać duchy rodziców... Niosą mężowie bohatera, którego lśniący miecz, osierocony już, jakby wołał do ręki, co go ukuła i w zwycięstwach używała... Ale z pośród tego nawału żalu i rozpaczyny wstaje dumny duch Zygfyryda-bohatera, olbrzymi, wspaniały, smutny i ze wspomnieniem miłości ku Brünnhildzie ulata w zaświat...

Muzyka wypowiada zbawczą tendencję tetralogii motywem »wszechpotęgi miłości«, rozbrzmiewającym najsilniej pośród fali innych na końcu »Zmierzchu bogów«.

Muzyka »Pierścienia Nibelunga« ma swój odrębny styl, nawet pośród dzieł Wagnera. Przy zastosowaniu tej samej metody kompozycji, co później w »Trystanie« i »Śpiewakach norymberskich«, których utworzenie przerwało Wagnerowi pracę nad »Pierścieniem« w drugim akcie »Zygfyryda«, odznacza się muzyka trylogii swoim właściwym charakterem zarówno w kierunku tonalności, jak rodzaju harmonizacji, zarówno w wewnętrznej istocie pomysłów, jak instrumentacji (skład orkiestry w »Pierścieniu« jest znacznie bogatszy niż w innych dziełach Wagnera) i to tak pod względem kolorystyki, jak sposobów technicznych. W obrazie partytury widać rozwój twórczej potęgi Wagnera; w miarę posuwania się pracy nad »Pierścieniem« rośnie bogactwo środków modulacyjnych i pomysłów harmoniczych, zwiększa się technika w kombinowaniu polifonicznem tematów i w tym kierunku jest część ostatnia trylogii wyższa od »Złota Renu«. Ale nie zmienia się w »Pierścieniu« to, co stanowi samo jądro pojęcia stylu, jego zupełnie idealne znaczenie. Olbrzymie dzieło Wagnera było owocem jednej warstwy ducha swego twórcy, której formacja nie uległa zmianie w ciągu dwudziestu przeszło lat powstawania »Pierścienia«.

VII.

Pesymizm jest, zdaniem Nietzschego, »dowodem przebytej choroby duchowej«. Nie trudno nam w życiu Wagnera, w okresie szwajcarskim, chorobę

taką skonstatować, będziemy więc mogli wytłómaczyć sobie zwrot mistrza ku pesymistycznemu kierunkowi filozoficznemu. Natura Wagnera nie łatwo znajdowała zadowolenie w życiu na zewnątrz, łatwo natomiast, bardzo łatwo, ulegała rozgoryczeniu, na niepowodzenia nie była odporną. Wagner był właściwie epikurejczykiem, chorobliwie kapryśnym; hartu i odporności nie znał genialny umysł. W listach, pisanych do Uhliga lub Liszta, znajdujemy kilkanaście razy wiadomości o zamiarach samobójczych z powodu nadmiaru nieszczęść, walących się na niego. Te nieszczęścia były jedynie natury pieniężnej, wyegzaltowanych bowiem wymagań Wagnera nie mogli zaspokajać najofiarniejsi nawet przyjaciele. Jak często łudził się Wagner, utrzymując, że mu wystarczy skromny kącik przy jakiejś oddanej mu zupełnie rodzinie, jemu, który znowuż otwarcie twierdził, że 60.000 franków powinny mu wystarczać tylko na kilka tygodni. Ten wewnętrzny ból, który go trawił, rychło przerodził się w nim w »*Weltschmerz*«; pogarda dla świata, jego urządzeń, pogarda dla rozwielnionego zła, oto co czytamy w każdym prawie liście, pisanym w epoce »*Nibelungów*«. Do ujęcia tych pesymistycznych — powiedzmy — uczuć w system nie kwapił się Wagner; dopiero poeta Herwegh, przyjaciel Wagnera w Zurychu, po zapoznaniu się z poezją tetralogii, zwrócił uwagę jego, że »zasadnicza myśl »*Pierścienia*« podobną jest do nauki, którą głosił autor dzieła »*Świat jako wola i wyobrażenie*«, Artur Schopenhauer«. I kiedy zachęcony tem Wagner zabrał się do lektury dzieł filozofa, odczytał je jednym tchem niemal, stał się ich wiernym już do śmierci wyznawcą i apostołował, że »przyjdzie czas, kiedy dla kultury ducha niemieckiego jedynym prawem będzie Schopenhauer«. Wszystko niemal, o czym go dzieło Schopenhauera nauczyło, wyłożył Wagner dość obszernie Lisztowi w liście z dnia 7 czerwca 1855. Panteistycznie materyalistyczne poglądy Wagnera, zrozumienie całej nędzy bytu, prowadzą go do wzniosłego uczucia: w społeczeństwie dla wszystkiego, co żyje, staje się przewodnią ideą w całym jego życiu. Przytoczywszy jeden ustęp wspomnianego listu, będziemy mieli dokładny obraz poglądów Wagnera: »Geniusze i prawdziwi święci poznali normalny ustrój wszystkiego, co żyje, i okropną, samej sobie wiecznie się sprzeciwiającą, samą siebie zawsze rozszarpującą i ślepo samej siebie tylko pragnącą naturę woli do życia; wspólną wszystkiemu, co żyje; rozpaczliwa okropność tej woli, która nawet w miłości płciowej żąda jedynie odtworzenia siebie... doprowadziła w nienormalnym, sympatycznym stanie do starania się o stopniowe, a wreszcie zupełne wyzwolenie się z tej poniżającej zależności, co na koniec da się osiągnąć jedynie w zupełnym zaprzeczeniu woli do życia«. W ślad za tem poszedł podziw dla buddyzmu; ten nie-byt, nirwana, w którą chcą przejść Trystan i Izolda, jemu uśmiecha się całym swym cza-rem. Ale ta sama niekonsekwencja, jaka zachodzi w systemie Schopenhauera, gdzie »radikalny idealizm (świat rzeczywisty wytworem wyobraźni) przechodzi w gwałtownym zwrocie w krańcowy materyalizm (myślenie funkcją mózgu)«,

cehuje życie Wagnera w stosunku do wyznawanego kierunku. Jest on tylko poetycką okrasą życia, które, będąc »morzem sprzeczności«, zaprzeczało sobie samemu, równocześnie zaś w znaczeniu zmysłowym jak najszerzej rozpościerało się i radowało z używania. I tak, jak Schopenhauer, który »jako człowiek jest złożeniem surowego popędu naturalnego i nad-czułej duchowości, a równa się w swojej bezbronności nie tylko na zewnątrz, ale i w stosunku do siebie przykutemu Prometeuszowi« (R. Eucken: »*Lebensanschauungen grosser Denker*« 470), tak samo Wagner przy nieopisanym fanatyzmie w pracy twórczej, bezbronny był na każdy najłżejszy podmuch losu i zaraz całą duszą płał się w morzu rozpacz.

Stosunek Wagnera do filozofa frankfurckiego nigdy nie doszedł do osobistej znajomości; po wydaniu poezji »Pierścienia« przesłał Wagner jeden egzemplarz Schopenhauerowi z serdeczną dedykacją. Filozof, gorący wielbiciel antypody muzyki wagnerowskiej, Rossiniego, twierdził, że Wagner ma talent wyłącznie tylko poetycki. Wpływ Schopenhauera na dzieła Wagnera był w istocie mały, dziwna więc rzecz, że tyle mu zwykło

się przypisywać znaczenia. Jak wiemy już, »Pierścień« wyprzedził poznanie »Świata jako woli i wyobrażenia«, beznadziejny zaś tragizm »Trystana i Izoldy« wypłynął nie z filozofii Schopenhauera, lecz, jak zobaczymy, z przyczyn zgoła innych; w »Śpiewakach« natomiast zamknęła się szczypta zaledwie pesymizmu. Jeśli Chamberlain twierdzi, że poznanie Schopenhauera jest najważniejszym zdarzeniem w całym życiu Wagnera, to myli się bardzo i bardzo niedocenia genialności Wagnera, choć przytacza zdanie Tołstoja, mianujące Schopenhauera najgenialniejszym z ludzi. Wszakże powinniśmy pamiętać, co tak słusznie podnosi Robert Hamerling w przedmowie do tłómaczonych przez siebie poezji J. Leopardiego, że pesymizm istniał i przed filozofią Schopenhauera, a sam wielki filozof przyznaje genialnemu poecie, że to, co jest przedmiotem jego dociekań w rozdziale »o nicości życia« (*d. W. als W. u. V.*) przez nikogo nie było tak gruntownie i wyczerpująco omówione, jak właśnie przez poetę włoskiego. Wszelkie zatem, choćby najsumienniejsze prze-



44. WAGNER JAKO ORFEUSZ. KARYKATURA WSPÓŁCZESNA.

prowadzane porównania między sztuką Wagnera a systemem filozoficznym Schopenhauera, czy to Fr. v. Hauseggera (*R. W. und Schop.*), *Pierre Jaya* (*Le pessimisme Wagnérien*) lub Marcel Heberta (*Trois moments de la pensée de R. W.*) nie zmieniają faktu, że pesymizm Wagnera nie wynikał z abstrakcyjnego teoretyzowania, lecz zrodził się w intuicji poetyckiej pod wpływem przeżyć życiowych. Ale, jak słusznie zauważa Lichtenberger, dopiero »w świetle teorii Schopenhauera zrozumiał Wagner prawdziwą myśl dzieł swoich«, które i w pierwszym okresie jego twórczości miały pesymistyczne założenie. Nie zmieniła również istoty »Pierścienia« zmiana zapatrywań na jego zasadniczą tendencję, dokonana w samym Wagnerze.

Pośród pracy nad »Pierścieniem«, już w r. 1854 zaczyna Wagner myśleć o nowym dramacie muzycznym; ze świata starych legend całym duchem jego zawładnęła powieść, pojawiająca się w wielu językach i wersjach, o miłości Trystana i Izoldy. Do niedawna nie umiano wytłómaczyć sobie przyczyny, dla której Wagner przerwał pracę nad »Pierścieniem«, by z całym zapałem oddać się temu tematowi; sądzono, że podyktowała to jedynie chęć stworzenia »praktycznego (łatwiej wykonanego) dzieła« (*ein praktisches Opus*), któreby, łatwo dostępne dla wszystkich scen niemieckich, mogło być dla Wagnera źródłem pewniejszych dochodów. Tymczasem »Trystan i Izolda« jest najtrudniejszym do wykonania dziełem, jakie zna cała literatura muzyki dramatycznej, o czym wystarczająco przekonają nas późniejsze losy tego dramatu muzycznego... Niedawno więc, bo w roku 1904, dowiedział się świat o istotnej genezie Trystana, a wyjawiała ją wydana w tym roku korespondencya Wagnera z panią Matyldą Wesendonck. Przekonywamy się z niej, że Trystan to sam Wagner, jak Mickiewiczem był Gustaw w »Dziadach«. Chcąc zrozumieć, jakie znaczenie ma dla życia Wagnera to najpotężniejsze, najgłębsze z jego dzieł, jego arcydzieło, cofnąć się musimy w zacisze jego domu w Zurychu, dokładniej wglądnąć w ówczesne jego życie, właśnie na podstawie listów do pani Wesendonck.

W dziele Fr. Glasenappa: »*Das Leben Richard Wagners*« znajdujemy bardzo skromne notatki, odnoszące się do znajomości Wagnera z domem bogatego kupca, Ottona Wesendoncka. Poznanie miało miejsce w r. 1852; Wagner bywał częstym gościem w wspaniałej willi pp. W. W roku 1857 zbudował mu pan Wesendonck niedaleko swej willi ładny domek, który Wagner, z bliżej nieznanych powodów na zawsze opuścił już w r. 1858. W listach, pisanych w tych czasach do przyjaciół, niema o stosunku tym żadnej wzmianki. Musimy przypuścić, że Glasenapp umyślnie, na życzenie rodziny Wagnera, nie dotykał tego przedmiotu. W każdym razie nie mógł o stosunku Wagnera do pani Wesendonck nie wiedzieć. Publikacyi listów do pani Wesendonck pragnęła rodzina Wagnera przeszkodzić. Byli jednak już dawniej ludzie, dla których miłość ta nie była tajemnicą. Świadczy o tem bodaj karykatura *Leipziger Flugblatt* z r. 1869: *Sinnige Bilderbogen für grosse Kinder*, na której obok stosownych

rysunków widnieją napisy: *Richard Juan Lohentrist, Ludwik Parsifal II., Donna Elvira Wesendonck, Hans Leporello* (Bülów), *Donna Cosima B.* i t. d. W wielkiej autobiografii podał Wagner o stosunku swoim do państwa Wesendoncków wiadomości tendencyjnie niejasne i usiłujące przedstawić stosunek ten w świetle poniekąd ujemnem dla ofiarnych i wielodusznych swoich przyjaciół i jakby chcąc z historyi swego życia wymazać podniosłą poetycznie genezę »Trystana i Izoldy«. Pani Matylda Wesendonck wywarła na Wagnerze od pierwszej niemal chwili głębokie wrażenie. Mistrz »patrzył na nią, jak na tablicę czystą, którą pragnął zapisać«. Była to kobieta niepośledniej piękności, o usposobieniu bardzo poetyckiem; po roku 1865 wydała sporą liczbę dramatów i poezyi. Nie ulega wątpliwości, że do ukształtowania się jej umysłu najwięcej

przyczynił się wpływ Wagnera. Przy boku Minny nie czuł się Wagner szczęśliwym; dusza jego potrzebowała zatem jakiegoś silnego oparcia się na drugiej, rozumiejącej go zupełnie. W dodatku Wagner pragnął ciepła rodzinnego, czuł zawsze »gorącą tęsknotę za przywiązaniem do córki«, a i w tym kierunku Minna nie odpowiedziała jego pragnieniu. I oto skołatany, jak bohater jego Zygmun, przeciwnościami losu, wchodzi Wagner w dom pp. Wesendoncków; czy hundingowskie przykazanie: »Świątym niech będzie dom ten, świętem jego ognisko«, dzwięczało mu w duszy? — O niem może zapomniał, ale rychło przekonał się, że w pani Matyldzie biło to serce, o które płomiennie wołał w liście jednym do Liszta: »O, daj mi serce kobiece, w które cały mógłbym wnikać, któreby mnie zupełnie ogarnęło; jak mało będę wówczas od ludzi potrzebował!« Ze sporego tomu korespondencyi pomiędzy Wagnerem a panią Matyldą poznaliśmy najdelikatniejszą przedzę uczuć, którą natura jego wogóle potrafiła z siebie wysnuć. Niezawodnie cel, do którego w wyobraźni swojej zdążył Wagner, był odmiennym od tego, jaki widziała pani Wesendonck; stosunek ich, przy całym uroku poetyczności, który dziś go okrasza, polegał na pewnem nieporozumieniu. Pani Matylda w roku 1896 ogłosiła wspomnienia swoje z tych czasów (*Allgemeine Musikzeitung*); wyczuć z nich można było, że rozraniłaby się napowrót blizna



45. MATYLDA WESENDONCK. WEDŁUG
PORTRETU DORNERA.

w sercu, gdyby ciekawość ludzka starała się więcej jeszcze dowiedzieć. W ukończeniu przed geniuszem mistrza zakończyła je p. Wesendonek słowami: »Mamy z tych czasów dzieło: »Trystan i Izolda!« Zresztą zostaje milczenie i hołd!« Innego zdania byli wydawcy tej dyskretniej korespondencji, jako motto bowiem książki położyli zdanie Goethe'go: »*Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen aufhassen, um sie einigermaßen zu begreifen*«. Tymczasem, kto znał i rozumiał »Trystana« przed wydaniem tej korespondencji, tego uczucia bynajmniej nie pogłębiły się po przeczytaniu jej, odsłoniła się tylko tajemnica serca Wagnera, sama dla siebie niesłychanie zajmująca, której jednak piękno, wzniosłość i urok niejednokrotnie zmienia się lub zmniejsza, jeśli z innej strony na ten szmat życia jego padnie promień światła.

Pani Matylda zapoznawała się za pośrednictwem Wagnera z jego dramata, nie przenosiła jednak z nich jakichś idei przewodnich na drogę swego życia. W jednym z pierwszych liścików, na zaproszeniu wysłanem do pp. W., dodał Wagner na końcu motyw Zygliny z »Walkirii« ze znakiem pytania, jakby tem samem mówił o rodzaju uczuć swoich i o tem, czego od pani Matyldy oczekiwał. Powoli węzły przyjaźni zacieśniały się; od genialnego gościa, który każdego wieczoru prawie zjawiał się w domu, gdzie wykwinny smak i dzieła sztuki uprzyjemniały spędzany czas, biła łuna jego płomiennego ducha. *Der Dämmermann* stał się pupilem pana Wesendoneka, który o żywym uczuciu, powiedzmy o czystej miłości swojej żony ku mistrzowi dobrze był poinformowany; pani Matylda bowiem nie tała się z niezem przed mężem. Minna natomiast, jak Wagner sam o tem do siostry swej Klary w r. 1858 pisał, chyba instynktem kobiecym wiedzioną, musiała się domyśleć istnienia tego stosunku, ale istoty jego nie rozumiała; wyobrażała go sobie raczej zupełnie przeciwnym, niż był naprawdę. Jeśli więc Wagner nie łudził się sam w swoich uczuciach, mógł wtajemniczyć w nie Minnę, która jedynie w ten sposób, zamiast być niespokojną o swój los i zazdrościć pani Wesendonek, mogłaby na stosunek ten patrzeć, jak należało; że raz w zapamiętaniu przejęła list męża do pani Matyldy, list, utrzymany w tonie najbardziej poufałym, i wybuchła, w tem nie możemy dopatrzeć się niezrozumienia jego potrzeb duchowych, tylko niemocy dłuższego życia w takiej niepewności. Nietaktowne postępowanie Wagnera było przyczyną tego nieporozumienia, które przerwało mu pasmo najpiękniejszych dni, spędzonych w »Azylu« na zielonem wzgórzu pod Zurychem. Mieszkać tam dłużej było niemożliwem; Wesendonekowie nie okazywali ochoty do ponownego nawiązania stosunków i chociaż po pewnym czasie, ale już po wyjeździe Wagnera do Wenecyi w sierpniu 1858 r., dawna przyjaźń odżyła, Wagner do azylu nie wrócił nigdy. Na samem odjeździe jeszcze, do ostatnich słów pożegnania, do pani Matyldy dodał Wagner: »Staraj się dla mnie zachować azyl!« Że się Wagner z losem swym nie pogodził rychło, o tem czytamy dokładnie w pamiętniku, pisanym w Wenecyi dla p. Matyldy; z niego także przekonywamy się, jaki

obraz rysował się Wagnerowi od początku miłości ku pani Wesendonck. Wyrzucał jej, że nie zapomniała o mężu, dzieciach, o różnych innych obowiązkach względem tych, którzy, choć bliżej jej, nie »rozumieli« jej zupełnie, że miłości jego nie przeniosła nad wszystko inne... W zdaniach tego pamiętnika (szczególnie z dnia 30 września 1858) widać, jak silny wpływ w kierunku stylistycznym wywarł na Wagnerze Schopenhauer, mianowicie rozdział p. t.: »Metafizyka miłości płciowej« z dzieła: »Świat jako wola i wyobrażenie«. W listach późniejszych spotykamy uwagi bardzo słuszne, jak n. p. ta: »Dobrze to czuję, że niczego nowego już nie stworzę; ten czas najwyższej produktywności zostawił po sobie tyle zarodków, że muszę tylko sięgnąć do tych zapasów, aby w łatwy sposób wychodować kwiat«. »Pierścien Nibelunga«, »Trystan«, pomysł do »Parsifala«, wszystko to w tym czasie powstało. Niestusne było jednak, na szczęście, twierdzenie: »Z tobą mogłem wszystko, bez ciebie nie!« W niektórych listach spotkamy bardzo niepoetyczne narzekania, np. na brudną koldrę, w innych zaś (n. p. z 1 stycznia 1859) słowa pełne serdecznego ciepła, poezyi: »Nie! nie żałuj ich nigdy, tych pieśczot, któremi okraszałaś moje puste życie! Ja ich nie znałem, tych wonnych kwiatów, wyrosłych na najczystszej ziemi najwznioslejszej miłości! To, o czem jako poeta marzyłem, miało mi się tak cudownie sprawdzić; na twardy padoł mojego ziemskiego życia musiała spaść ta, do życia pobudzająca, zbawiająca rosa rozkoszy... Nie dwoje ludzi żyjących: boska pramaterya wieczności! — Nie, nie żałuj ich! Te płomienie płonęły światłaniem i czysto! — Twoje pieśczoty — one są koroną mojego życia, różami, które mi zakwitły z cierniowego wienca, co jedynie skroń mi zdołał. Teraz jestem dumny i szczęśliwy! Żadnego życzenia, żadnego pragnienia! Najwyższa jaźń, siła i zdolność do wszystkiego, do każdej burzy życiowej!« — Samopoczucie potęgi swojego geniuszu nie opuszczało Wagnera nigdy, to więc, co pisał do pani Matyldy, było tylko poetycznym hołdem, hymnem wdzięczności; Wagner bez miłości ku pani W. nie stworzyłby jedynie »Trystana«, wszystkie inne dzieła nie jej zawdzięczamy. W każdym razie w całym okresie lat 1853—1859 cała jaźń Wagnera znajdowała się w stanie najwyższego naprężenia, podniecenia, czego ślady widoczne bardzo nawet na fotografii, pochodzącej z r. 1856. W takim więc napięciu poczęte i wykonane dzieło osiągnęło najwyższy stopień wyrazu z pomiędzy dzieł Wagnera, otworzyło najgłębsze tajnie jego duszy, któreby może i nie otwarły się, gdyby nie ta miłość właśnie.

W jesieni roku 1854 pisze Wagner do przyjaciela w Weimarze: »Ponieważ nigdy w życiu nie zaznałem szczęścia miłości, chcę temu najpiękniejszemu ze wszystkich marzeń wznieść jeszcze pomnik, w którym od początku do końca ma się ta miłość raz przynajmniej nasycić: mam w głowie »Trystana i Izoldę«, najprostszą — ale najprawdziwszą koncepcję muzyczną; czarną flagą, która na końcu jej powiewa, chcę się okryć potem i umrzeć!« Nad »Pierścieniem« pracował Wagner ciągle, Zygfryd zwyciężał jeszcze nad Trysta-



46. WAGNER JAKO WOTAN. KARYKATURA WSPÓŁCZESNA.

nem, nadzieja zupełnego szczęścia oddalała tragedię »wyrzeczenia« się go; ale równocześnie z pojawieniem się planu »Trystana« zaprzęta umysł Wagnera i drugi dramat, »Zwycięzcy«, wysnuty z zasad buddystycznych. W grudniu r. 1856, pisał Wagner do pana Wesendoncka: »Nie mogę nastrajać się dłużej do »Zygfrйда«, moja wyobraźnia muzyczna bardzo się już oddaliła od tego przedmiotu i tam buja, gdzie usposobieniu mojemu najstosowniej: w państwie rozpaczy«. W wymienionym już liście do siostry Klary pisał Wagner między innymi: »To, co mnie od sześciu lat podtrzymywało, radowało i doda-

wało sił do wytrzymania przy boku Minny pomimo nadzwyczajnych różnic naszego charakteru i natury, to tylko miłość tej młodej kobiety, która się do mnie zbliżyła, z początku i długo trwożliwie, powątpiewając, ociągając się, później jednak coraz pewniej i śmielej... A miłość ta, która zawsze niewypowiedziana trwała między nami, musiała się na koniec odsłonić, kiedym przed rokiem utworzył poezję »Trystana« i jej wręczył. Wtedy po raz pierwszy opuściły ją siły i powiedziała mi, że musi umrzeć«. Tymczasem wypowiedzenie musiało nastąpić znacznie wcześniej, kiedy na szkicach partytury »Walkiryi«, ofiarowanych pani Matyldzie w roku 1854 w grudniu mógł napisać: G[esegnet] S[ei] M[athilde], a na przerobionej w styczniu 1855 partyturze uwertury do »Fausta«, również pani Wesendonck ofiarowanej: »R. W. Zürich, 17. Jan. 55. Zum Andenken S[einer] L[ieben] F[räulein]«. Jeśli napotykanne w listach, pochodzących z tego czasu, ustawiczne pragnienie śmierci odnosić się zwykło do lektury Schopenhauera, to do jakich wpływów odnieść niemniej prawie częste odwoływanie się do opieki Boga, do łaski Boga? Oto pragnienia śmierci pochodziły nie od filozofii Schopenhauera, lecz z niezaspokojonych erotycznych uczuć Wagnera,

a Boga wypłenić w sercu Wagnera filozofia Feuerbacha nie zdołała, ani go żadna inna nie zaszczepiła. Znajdziemy, jeśli za niemi szukać chcemy, w korespondencji tej mnóstwo niekonsekwencji, mnóstwo przesadnych zdań, pisanych w chwilowym i bardzo szybko zacierającym się uniesieniu; uderzą nas niektóre myśli o »Trystanie«, z których bije jakaś boska duma i zadowolenie, że dzieło takie powstaje, lecz na nie w ukorzeniu godzimy się. A kiedy mówi Wagner: »Ten trzeci akt, ...nie, chyba nie pozwolą go wykonywać, bo ludzie będą musieli waryować; jedynie niezupełnie doskonale przedstawienia wyratują mnie!« — nie myli się co do siły, zamkniętej w scenach na smutnym Kareolu. Nieraz wciela się Wagner myślą w bohaterów swoich dramatów, w czym najżywiej przedstawia stan swojej duszy. Wspomina w pamiętniku z 6 października 1858, że w maju tegoż roku przysłano mu upragniony fortepian Erarda; otworzył okno swojej pracowni w azylu w chwili, kiedy pani Matylda była na terasie swojej willi; wtedy już czuł, że rozłaka musi nastąpić; — słodko-melancholijny głos fortepianu wabił go napowrót do muzyki; ten fortepian, to łabędź Lohengrina, który go odwiózł w państwo Graala-muzyki, złamanego, samego... i ten odwrót, niemniej jak tamten był dla niego nieporównanie tragicznym. Jak długo »Trystan« na warsztacie, płyną łzy z oczu genialnego twórcy, ustawiczne uniesienie towarzyszy każdemu prawie taktowi; po ukończeniu nie natychmiast opada zapal, ale czuć, że zajdzie zmiana, co nawet sam Wagner raz w przenośni zapowiada. Po kilku latach ponownej tułaczki w Paryżu, Wiedniu i Biebrich nad Renem, w czasie której częstokroć zarzekał się Wagner, że nigdy już w życiu nie osiadzie nigdzie na stałe, zmiana nastąpić musiała, musiała dla dobra geniuszu. Ciągłe jeszcze zdawało się Wagnerowi, że ostatniem zadaniem jego życia jest doczekać wykonania »Trystana«, a potem już śmierć może nastąpić; ale w r. 1861 w grudniu (a nawet już raz wcześniej) z Paryża prosi o przebaczenie, że go »Śpiewacy norymbercy« bardzo zajmują. Na załagodzenie, że na »Trystanie« nie poprzestał, dodaje na końcu listu słowa, już trochę sucho brzmiące w porównaniu do wcześniej używanych: »Żem napisał »Trystana«, dziękuję Pani z głębi duszy na wieki!« Ale później coraz mniej ciepła, coraz więcej usprawiedliwień, że jakoś to inaczej wypadło, niż zapowiadał. Dyssonansem rażącym jest ostatni, zamieszczony w wydaniu tej korespondencji list Wagnera do pani Matyldy, w którym przesyła pozdrowienia już nie tylko od samego siebie, ale i... swojej drugiej żony, pani Cosimy. Wprawdzie czas kilkunastu lat od powstania »Trystana i Izoldy« mógł być znakomitym lekarzem na wszystkie rany, mógł najzupełniej przekształcić duszę Wagnera, niemniej jednak ostatni ten list jest jakby przedrzeźnianiem się z własnych górnych uczuć.

Weześniejsze książki o Wagnerze nie mogły mówić o stosunku tym; te jednak, biograficznego przedewszystkiem znaczenia, szczegóły, nie zmieniają w niczem ich wartości. Korespondencya z panią Wesendonck dała lepiej poznać Wagnera jako człowieka, odstawiając wiele bardzo poetycznych momen-

tów z jego życia; mimochodem odłoniła i niejedną słabość charakteru i usposobienia, których jednak sędziami nie mamy prawa się mianować. Czujemy wdzięczność dla tej wyższej woli, która ochroniła stosunek Wagnera do pani Matyldy od skazy i hańby, tak, że sam Wagner mógł, jakkolwiek odrobinę przesadnie, napisać z Wenecyi w r. 1859: »Dzieci, że jest nas troje, jest w tem coś cudownie wielkiego! To jest nieporównany, mój i wasz największy tryumf! Stoimy niezmiernie wysoko ponad ludzkością, wysoko nie do pojęcia!« Wiele dopowiedzeń i odpowiedzi na pytania, jakie można w tej kwestyi postawić, dadzą nam dwa dzieła Wagnera, przedewszystkiem »Trystan i Izolda«, w pewnym względzie także »Śpiewacy norymberscy«. Do pierwszego z nich zwracamy się obecnie.

»Poeta »Trystana i Izoldy« znajduje przedmiot swej opowieści w przedstawieniu męki miłosnej, której podpada dwoje miłujących się istot, świadomych swego stosunku wzajemnego, aż do samej śmierci«, pisze Wagner w VI. tomie swoich pism. Miłość Trystana i Izoldy jest kontrastem do miłości Zygryfryda i Brínnhildy i to nie tylko z powodu tragizmu, który zawisł nad nią od pierwszej chwili. W dramacie tym zawarły się, wypowiedziane lub zaznaczone przebiegiem akcji, niektóre poglądy Wagnera na miłość; okoliczność ta nie zmienia poezyi dramatu w traktat o metafizyce miłości, jak wielu krytyków twierdziło i twierdzi. Poglądy te dadzą się wysnuć z dramatu tak, jak pesymizm z poezyi Leopardiego, bez uszczerbku dla nich, jako czystej sztuki. — Poemat Gottfryda ze Strassburga p. t: *Tristan und Isolde, ein höfisches Epos*, poznał Wagner jeszcze w czasie pobytu w Dreźnie. »Musiał jednak coś przeżyć, aby mózdz zapłodnić wrażenia, odniesione z poznania średniowiecznych źródeł; musiał w temacie jakimś najpierw siebie samego odnaleźć, swoje położenie życiowe, usposobienie i pogląd na świat, zanim potrafił go stworzyć«. (Wolfgang Golther: *Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit*, 1907, str. 423). Proces podobny, jak przy innych dziełach Wagnera, poprzedził także »Trystana«. Wagner znał opracowanie eposu, dokonane przez Hermana Kurza, i już w zakończeniu »Zmierzchu bogów« ugrupował obraz sceniczny pod wpływem jednego opisu Gottfryda ze Strassburga (scena nad zwłokami Trystana). Czy znał gruntownie i inne poematy średniowieczne o tej parze kochanków, o których istnieniu sam wspomina (*stary, w nieprzerwanym ciągu przyjmujący nowe kształty, we wszystkich językach średniowiecznej Europy przetwarzany pra-poemat miłości opowiada nam o Trystanie i Izoldzie*), nie wiadomo napewne. Warto jednak przy tej sposobności choć w zarysie podać, jakie koleje miał poemat ten w wiekach średnich i nowszych czasach. Źródła podania o Trystanie i Izoldzie sięgają VI wieku po Chr., ojczyzną ich były wyspy Brytanii i Irlandyi; sam Trystan, mający imiona Drostana lub Cristana, miał być z pochodzenia Szkotem. Legendowe losy jego dziwnym sposobem połączyły się z przygodami Morholta; właściwym pniem podań były tylko walki bohaterów bretońskich z irlandzkimi.

Występuje w nich także król Marke, o którym wspominają rękopisy klasztorne z VIII. wieku. W rycerskie-rapsody wplotła się wcześniej nić erotyczna, która zmieniła podania bohaterskie w romans miłosny. Głównym motywem tego romansu — jak podaje prof. Golther — jest podanie o złotowłosej dziewczynie, której włos jeden przeniosła jaskółka w dalekie kraje za morzem; włos padł przed tronem jakiegoś króla, ten zaś postanawia jedynie właścicielkę tych włosów poślubić. Młody, odważny rycerz wybiera się w świat za poszukiwaniem dziewczyny tej, wreszcie znajduje ją po wielu przygodach. Wiedzie ją królowi, ale na końcu sam się z nią żeni, a król stary... zostaje na koszu. Król nazywał się Marke, rycerz Tristan, złotowłosa dziewczyna Izolda. Romans miał dwójką ośnoję: zabawną i tragiczną. Francuskiemu upodobaniu odpowiadały najwyszukańsze pomysły, do których uciekali się kochankowie, aby wywieść w pole starego króla. Nagły zwrot ku tragizmowi kazał obojętne w nieszczęściu dnie pędzić, aż ich śmierć wybawiła z niego; w dodatku nieszczęście Trystana ożenił się z drugą — również Izoldą, ta zaś miała białe ręce. Ranny, oczekuje pierwszej kochanki, która znała się na lekach uzdrawiających; przybycie jej miała oznajmiał biała flaga, wywieszona na maszcie okrętu. Tymczasem żona okłamuje go, mówiąc, że czarna flaga powiewa na zbliżającym się okręcie; bez tej ostatniej pociechy — umiera Tristan. Biała i czarna flaga pojawia się w najstarszych mytach greckich, np. w podaniu o Tezeuszu; stąd więc Gaston Paris wywodzi pokrewieństwo Morolty z Minotaurem. Inne postacie romansu, jak Brangain, pojawiają się w różnych opowieściach, których zebranie nie tu należy. Romans sam stał się po r. 1000 ulubionym źródłem opracowań przez różnych poetów, nadających opracowaniom swoim wiele z swojej indywidualności. Wymieniamy tu kilku: *Eilhart von Oberge* napisał około r. 1190 poemat p. t.: *Der Tristrant*; *Bérout* również w wieku XII; *Chrétien de Troyes*, *laisy Thomasa* i *Marie de France*, żyjącej na dworze angielskim. Pośród cudownych nowel lirycznych i *laisów* Maryi francuskiej, zajmuje poemat o Tristramie poczesne miejsce. *Cet amour - là était trop fort, trop sérieux, trop profond*, jak mówi *G. Lanson* (*Histoire de la littérature française*). Wreszcie Gottfryd ze Strassburga napisał swojego Trystana około r. 1210. W olbrzymim poemacie, liczącym przeszło 18 tysięcy wierszy, poszedł Gottfryd śladem poety francuskiego Thomasa; prócz opisów zdarzeń zewnętrznych, kreśli Gottfryd przejścia duchowe kochanków i ta właśnie strona poematu stanowi jego wyższość nad innymi. »Mistrzowskiem jest przedstawienie wzmaganie się, uświadamianie i lęklivego zwierzenia miłości, również jak niepewność, u Trystana obowiązek i prawo honoru, u Izoldy wstydlivość dziewczęca, powoli zostają znużone«. Nie brak było podań tej treści w Skandynawii i opracowań ich; także w Danii krążyły pieśni o Trystanie. W Czechach nawet zażądał jeden możny rycerz około r. 1290 od Henryka z Freiberg poematu o Trystanie. Z nastaniem druku rozpowszechniał się poemat jeszcze bardziej. W XVI. stuleciu użył Hans Sachs tematu tego do pięciu

pieśni dla szkoły śpiewackiej w Norymberdze (*Tristrant der liebhabent; Herr Tristrant mit der künigin; Herr Tristrantskampf mit Morhold; Herr Tristrant mit dem trachen; Herr Tristrant im narrenkleid*). W Niemczech na początku XIX w. na pierwszym planie znajdował się poemat Gottfryda ze Strassburga. Niejeden z poetów niemieckich końca XVIII. i początku XIX. w. myślał o Trystanie; Wieland, August Schlegel, (Brentano w r. 1804, nazywa poemat: »*die schönste, rührendste, aller Liebes- und Heldengeschichten der Minnesänger, Tristrand und Isolde*«) Rückert, Immermann, Tieck, Wackernagel, F. W. Weber i w. i. nakoniec Wagner. Dla Wagnera to tylko mogło mieć znaczenie z tych podań, co dla dwojga kochanków było tragicznem; tragedią miłości Trystana i Izoldy przedstawił stosunek swój do pani Wesendonck, a chociaż śmierć, która na końcu dramatu roztacza nad tamtymi swe skrzydła, nie powołała go do siebie po napisaniu arcydzieła, to jednak całą mocą wyobraźni pieścił się na kolanach jej anioła. Zasadnicza różnica pomiędzy eposem Gottfryda a dramatem Wagnera jest ta, że w poemacie walczą kochankowie o życie przeciwko śmierci, w dramacie zaś Wagnera walczą o śmierć przeciwko życiu. Niemniej i główny motyw akcyi, napój miłosny, który Trystan i Izolda piją zamiast napoju, przynoszącego śmierć, ma w dramacie Wagnera znaczenie zupełnie powierzchowne tylko, podczas gdy w eposie jest właściwym sprawcą wszystkich następstw. Ponieważ dla nieznających dobrze treści poczyi Trystana jest napój ten jądrem akcyi, prowadzi więc u nich do nieporozumienia; w ślad za niem zaś mogły pojawić się niezliczone krytyki, że dramat zbudowany jest wbrew wszelkim postulatam prawdy psychologicznej, a w założeniu wadliwy; tymczasem napój ten nie jest nawet — jak napoje w »Pierścieniu«, symbolem, co zaraz zobaczymy.

Akcyja dramatu Wagnera zaczyna się następującym obrazem: Na okręcie wiedzie Trystan Izoldę stryjowi swojemu, królowi Markemu, jako przyszłą żonę, do Kornwalii. Zdała od załogi, skąd jedynie żalosna pieśń młodego żeglarza dolatuje, w przedniej części okrętu, w namiocie, utworzonym z żagli, (myślę tu o artystycznej inscenizacyi prof. Rollera w wiedeńskiej operze) spoczywa Izolda na łożu, kryjąc twarz w poduszkach. Atmosfera tragedyi zalewa ten obraz; czujemy po pierwszym spojrzeniu, że ochotnie podróży tej nie odbywa królewna irlandzka. Kiedy na pytanie, gdzie się okręt znajduje, odpowiada jej wierna służebna, Brangäna, że brzegi Kornwalii błękitnieją już w dali, wybucha Izolda. Nigdy noga jej w kraju tym nie postanie; wzywa morze do walki z hańbiącym ją przeznaczeniem; oddaje mu na pastwę okręt z wszystkimi, co na nim jadą, ich oddech wiatrom przeznacza. Zaraz w pierwszym tym okrzyku przebija się tragiczna groza Izoldy. Brangäna uspokaja ją, dziwi się jej smutkowi, przypomina Izoldzie z wyrzutem, że ani jedna łza nie zabłysła w jej oku, kiedy rozstawała się z rodzicami. Izolda wzywa ją, by podniosła zasłony namiotu, gdyż duszno jej w zamknięciu. Wzrok jej pada natychmiast na Try-

stana, który, stojąc w zamyśleniu, nieruchomo trzyma linę steru; u stóp jego leży wierny sługa, stary Kurwenal. Izolda szeptła:

»Mój wybrany, utracony, wielki, święty, mężny, tchórz!
Śmierć już czyha nań! Śmierć pochłonie go!

Z dalszych jej słów, wypowiedzianych do Brangüny, dowiadujemy się, że jej Trystan w bojaźni unika; każe więc służebnie wezwać go, by stawił się przed nią. Wezwanie to zbywa Trystan ironią; na każdym miejscu, gdzie stoi, służy jej przecie, kieruje sterem okrętu, a gdy do brzegu przybiją, zejdzie, by ją królowi powieść. Odpowiedź bezlitośnie złośliwą daje jej Kurwenal: ten, kto Izoldę sam ofiarowuje stryjowi, ten nie musi słuchać jej rozkazów. Ponadto śpiewa jeszcze Kurwenal piosnkę, wyśmiewającą los Izoldy, której narzeczonego, Morolda, zabił Trystan, a głowę jego do Irlandyi odesłał. Bezlitosną tę pieśń słyszy Izolda. Brangünie, teraz już świadkowi swej sromoty, opowiada Izolda, co ją z Trystanem łączy. Ranny rycerz zawinął do brzegów Irlandyi; Tantrysem się nazywał. Szukał u Izoldy, która słynęła z przyrządzania balsamów i lekarstw, ratunku na ranę srogą. Jakże okropne odkrycie zrobiła jednak rychło litościwa lekarka: oto do miecza Tantrysa przystawał okruczeństwo, który ona sama znalazła w ranie śmiertelnej dumnego rycerza irlandzkiego, Morolda. Teraz ten sam Trystan, pod przekreconem imieniem, szukał u niej ratunku. Izolda zapragnęła zemsty:

»Rozpaczy okrzyk rozdarł pierś!
Stałam przy nim, w rękach tkwił miecz,
By dumną jego głową śmierć pomścić Moroldową.
Od łoża swego podniósł wzrok,
Nie na rękę i nie na miecz,
On spojrzał mi w głąb oczu.
Widok nędzy tej całą mną wstrząsł, a miecz wypadł mi z ręki!
Zadaną przez Morolda, leczyła ranę Izolda...

A kiedy już ozdrowiał i odjechał, wrócił dumnie jako Trystan do Irlandyi i zażądał Izoldy za żonę dla starego króla Kornwalii, Markego, swego stryja. Ona sama nieszczęście to na głowę swą ściągnęła, bo:

»mściwy ten miecz, zamiast śmierć zadać,
wypadł z rąk zemdlonych!«

Zdaje się jej, że ten Trystan, któremu ona życie ocaliła, którego osłoniła przed zemstą wrogów, zadurzył sobie z niej tak okropnie; przekleństwo mu więc, zemsta... śmierć, śmierć im obojgu! Jedynie śmierć skończy jej katuszę. I gdy oto Brangünie przypomina jej, że matka dała jej szkatułkę z tajemnymi napojami, wśród których jest napój, co miłość wzbudza, Izolda szybko wybiera napój śmierci i ten każe nalać później Brangünie do pułhara. Kurwenal przychodzi uwiadomić, że niedługo okręt do brzegu przybije; jemu poleca

teraz Izolda oznajmić Trystanowi, że nie prędzej pójdzie przy boku bohatera do króla Markego, zanim nie wyrówna się dług między nią a Trystanem. I teraz stają naprzeciw siebie, oko w oko, jedno przed drugim ukrywając to, co na dnie duszy im pała, męcząc się wzajemnie, szydząc z siebie, uciekając się do wykrętów i usprawiedliwień nieszczerych. Kiedy już Izolda oznajmiła Trystanowi, że śmierć ich czeka, mówi ponuro rycerz:

»Milczenia pani milczeć każe:
wiem ja, co zmilczała — zmilczę, co ona nie wie«.

i w słowach tych otwiera nie tylko swą duszę, lecz odsłania tajemnicę serca Izoldy. Bierze puhar z rąk Izoldy:

»ten puhar biorę ja, bym całkiem dziś ozdrowiał!«

I zaraz potem odsłania, co było przyczyną, że nie mógł zbliżyć się z miłością do Izoldy:

»Cześć Trystana — wierność to!
Jego nędzą — śmiały bunt!
Złuda serca! Sen przeczucia!«

Życie z swojemi prawami honoru i obyczaju moralnego nielitościwie oddała ich od siebie, jedynie śmierć może ich połączyć. W tem też przekonaniu, że umrą zaraz, piją podany im przez Brangänę napój. Ale padli ofiarą nierozsądnego współczucia służebnej, która zamiast napoju śmierci, nalała inny. Z chwilą, kiedy, wypiwszy napój, stanęli — w swoim mniemaniu — na progu śmierci, wszelkie prawa świata przestają dla nich istnieć; teraz okupili to najdroższe dla nich prawo, wzajemnego wyjawienia swoich uczuć. Padając sobie w ramiona, myślą, że padają w objęcia śmierci, że razem, na wieki już skojarzeni, przeniosą się w świat nocy... Brangäna nie wierzy oczom... Okręt przybił do brzegu, orszak króla nadechodzi, a Trystan i Izolda, jak bez życia, trwają w długim uścisku; teraz i ona widzi, że jej współczucie i chęć ulżenia cierpieniom obojga była czcza: »*thör'ger Treue truğvolles Werk blüht nun jammernd empor!*« (»wierności częściej ułudny czyn wśród biadań spełnił się tu«). — I oto przekonywa się Trystan, że żyje wbrew własnej woli, przekonywa się o tem Izolda. Dla niego jest teraz świadomość bytu zdeptaniem najwyższego obowiązku rycerza: »cóż śniłem ja o czci Trystana?« Dla niej znów urojenie sromotnej hanby, w którym żyła przedtem, znika: »o hanbie mej miałamże sny?« Żyją, cierpienie dalej będzie się ciągnęło... »Pobliże śmierci, w którym zdaje im się, że się znajdują, uwalnia ich dusze i wprowadza w krainę okropnego szczęścia, jakby naprawdę uchylili się z pod władzy dnia, złudzenia, nawet samego życia« — pisał pięknie Nietzsche. Jak w »Pierścieniu« Zygfyrd Gunterowi, tak Trystan przyprowadza Markiemu żonę, niewiastę, sobie tylko przeznaczoną, którą od pierwszego wejrzenia kochał...

Akt pierwszy sytuacji nie wzięty jest z poematu Gottfryda ze Strassburga. W znanym Wagnerowi tłumaczeniu eposu, dokonanem przez Simrocka, znajdujemy na końcu usprawiedliwienie miłości Trystana i Izoldy w stosunku Hery i Leandra. W podaniu tem odgrywa pochodnia jako znak kochanków rolę zasadniczą, jej też użył Wagner jako ważnego motywu scenicznego do drugiego aktu swego dramatu. Terasa zamczyska średniowiecznego, którego mury surowo wyrastają z ziemi, schodzi w park, obłany fioletem nocy lipcowej. Na granatowo-czarnem niebie skrzą się gwiazdy; nad wejściem do zamku pali się migotliwie pochodnia. Głosy rogów myśliwskich, zrazu blisko,



47. F. LEEKE: TRYSTAN I IZOLDA. (AKT I.).

później coraz dalej brzmiące, przesysają powietrze romantycznym nastrojem. W taką noc, kiedy Marke z drużyną udał się na łowy, oczekuje Izolda Trystana. Zgaszona pochodnia ma być znakiem dla niego; odłączy się od drużyny i pokryjomu przybędzie do Izoldy. I ten akt sytuacyjnie przypomina liczne schadzki nocne w eposie, ale znów wewnętrzna jego budowa jest najsilniejszym kontrastem do tamtych. Projekt schadzki podał i przeprowadził Melot, najlepszy przyjaciel Trystana. Kochająca Izolda ma oczy zamknięte na wszystko, co naokół niej się dzieje, ale Brangüna, która zawsze jeszcze jest przekonana, że jej to winą jest miłość Trystana i Izoldy, ze zdwojoną ostrożnością śledzi wszystko na dworze Markego, a śledzi już od samej chwili wylądowania w Kornwalii.

»Gdy na pokładzie tam, z Trystana drżących rąk,
Izolę swą, prawie bez życia, stary odebrał król,
a wszyscy wzruszeni zwracali k' niej wzrok, — król dobrotliwy

z miłą trwogą, że podróż znużyła cię, wobec wszystkich biadał w głos:
tam jeden był, widziałam go ja, jak z Trystana ócz nie spuszczał;
złośliwie. jak kot, skrycie, jak lis, śledził on w druha twarzy,
by znaleźć zdrady znaki.
Jak was śledzi, spotykam go: już ściąga sieci swe,
Melota strzeżcie się!

Przypuszczenie Brangäny okaże się słusznem, ale głosu przestrogi nie słucha teraz Izolda i każe jej zgasić pochodnię. Powiernica ociąga się ze zgaszeniem, lęka się złego końca, nie chce więcej już winy zwać na siebie; ciągle zdaje się jej, że, gdyby nie ten napój nieszczęsny, który sama nalała, nie byłoby tej sromoty, gorszej od śmierci. Ale upojona pragnieniem miłości Izolda — odpiera:

»Twój czyn? O głupia ty!
Miłości obcy ci głos?
Obcą jej czaru moc?«

W pierwszym akcie widzieliśmy Izoldę, buntującą się przeciw swojemu losowi; teraz jest mu posłuszną.

(*Miłość*): Dokąd mnie zwróci, czy życie skróci,
co mi pokaże, co mi rozkaże,
oddalam jej duszę: dziś jej posłuszną być muszę!

Akcy Izoldy ogranicza się w dalszym ciągu dramatu do jednego tylko czynu, w którym ukazuje się ona »wielką i wspaniałą, jak bogini śmierci«. W potężny hymn splatają się słowa Izoldy, idącej ująć pochodnię, by zgaszeniem jej dać znak przyjścia ukochanemu:

»Ta, co w piersi mej wznieciła żar,
co w serce wlała szczęścia czar,
co w duszy jest, jak słońca moc —
dziś miłość chce, by zeszła noc,
by tam świeciła jasno,
gdzieienne światła gasną...
Pochodnię, choć życia mego w niej światło,
śmiejąc się, zgasić nie waham się.

I z tym samym momentem, kiedy ostatni błysk pochodni zagaś, zaczyna się wielka scena, majestatyczny hymn na cześć nocy i miłości, jakiemu nie ma równego na świecie. Możliwe, że długość tej sceny, w której nic się nie dzieje, tylko przedzie się cudowna tkanina uczuć, ubranych w słowa przedziwne, głębokie, jak toń nieba w noc pogodną, może wywołać zarzut zmęczenia słuchacza-widza; zarzut ten, słuszny poniekąd, o ile odnosi się do zupełnego utknięcia akcji w tej scenie, znika najzupełniej pod całym gmachem zawartego w niej piękna, które roztoczył cały majestat geniuszu Wagnera.

Po zgaszeniu pochodni wybiega Izolda na schody, prowadzące na szczyt baszty i stamtąd, powiewając długim welonem, przyzywa kochanka, który też niedługo nadbiega. Po burzy powitania poczynają się uczucia ich uspokajać, płynąć lekką falą, aż układają się, jak tafla przejrzystego jeziora, której nie porusza najslabszy wietrzyk. A kiedy w tem obopólnem przeniknięciu się dusz oboje popłyną w zaświaty, zatapiają się w ekstazie, przechodzą uczuciem w nirwanę; przeżywają śmierć jaźni, upragnioną ideę śmierci. Rozmowa kochanków dotyka z początku



48. H. L. BRAUNE: TRYSTAN I IZOLDA. (AKT II.).

najzwyklejszych prawie rzeczy; Izolda z lubą naiwnością mówi, że ona to zgasila pochodnię, Tristan wspomina, że tak długo czekał na zachód słońca, tak długo na zgaśnięcie pochodni... Dzień, jasność; przy słońca blasku spotykały ich srogie nieszczęścia, więc ku nocy się zwracają, w niej ich całe szczęście. Oni czują to szczęście, więc: »cześć niech będzie napojowi! cześć jego sile czarownej!«... błogosławi teraz Tristan. Po słowach, skierowanych do dnia:

»Podstępny zaś dzień, co zazdrość wzbudza — dzielił nas jego kłam,
lecz nie mylił swą złudą!
Jego próżny blask, jego przepych i czczość wyśmiej,
komu noc uświęci wzrok:
jego światła, co razi, lotne pobłyski już nie łudzą nas.
Kogo śmierci raz tknęła się dłoń,
kto poznał już tajemnic jej toń,
ten dzienne złudy, sławę, cześć,
władzę i zysk, co ślepi wzrok —
jak słońca pył na niebie —
odrzuci w dal od siebie!
Gdy go mamia blaski złote,
jedną zna on tęsknotę,
tęsknotę tam, gdzie w świętą noc,
prawiecznie, prawdziwie doń miłość uśmiecha się!

zaczyna się właściwy hymn do nocy:

»O, zstap ku nam, miłości nocy,
daj zapomnieć, że to życie;
przyjmij mnie na łono swe,
z więzów świata uwolń mnie!
Ostatnie zgasły już promienie;
wsze wspomnienia, marzeń cienie:
wszystkie myśli, pamięć całą,
świętych zmierzchów moc przecucia,
gaszą strachy złud —
światło-zbawczy cud.
W piersiach nam dziś słońce się skryło,
szczęście śmieje się gwiazdką miłą.
Twój czar mnie błogą siecią spowinał,
przed okiem twojem słodkom się rozplynał.
Dwoje serc i dwoje ust,
w jednym tchnieniu dwoje tchnień; —
wzrok oslepia szczęście błogie,
już błędnie świat z swojemi blaski:
co w złudzie częściej złoci nam dzień,
mamiącym widziadłem myląc nasz wzrok;
jam jest wtedy ten świat:
życie szczytnej rozkoszy, świętej życie miłości,
w wiecznie niezbudzonym,
błogim,
lecz świadomym śnie!

Trystan i Izolda zapadają w marzenie, zdają się zapominać o życiu, o otoczeniu; z oddali dochodzi śpiew Brangäny, która na blanku muru strzeże, by ktoś ciekawy nie psuł harmonii tych dusz dwojga. Długo ciągnące się sylaby jej pieśni cudownej, której melancholia zlewa się z woniami parku, nie wiążą się w uchu słuchacza w zrozumiałe słowa; przeciąga ona nad kochankami, jak chmurka, zakrywająca na chwilę tarczę księżyca, brzmi, aby powiedzieć za Chamberlainem, »jak nieartykułowany głos żalu«. Pieśni takie znajdujemy u minnesängerów średniowiecznych. Kiedy pieśń Brangäny przebrzmiała, ciągną kochankowie dalej swą rozmowę. Radują się wymienianiem swych imion, które tylko jedna literka łączy, to słodkie »i;« zdają się zazdrościć mu, że jest między nimi. Zaczynają »wżywać się w uczucie śmierci«, pragnienie jej jest dla nich niejako fizyologicznem uświadomieniem śmierci:

Już śmierć nas skrywa skrzydłem swem
wiecznym nas obdarza snem,
już bez lęku,
niezbudzeni,
w błogim związku połączeni,
jedną my istnością,
będziemy żyć miłością.

W tem jednak miejscu, kiedy uniesienie obojga osiągnęło punkt najwyższy, kiedy pragnienie śmierci prawie w spełnienie zaczyna się dla nich zamieniać, wpada w przerażeniu Kurwenal z okrzykiem: »ratuj się, Trystanie!« Noc upojeń, w której stopiły się dwie ludzkie świadomości w jedną, skończyła się; »ponury dzień« bezlitośnie niszczy dzieło tej nocy. Marke z drużyną staje się sędzią ich uczuć. Izolda bezwiednie pada na ławkę kamienną, instynkt wstydlivosti złamał ją; Trystan zasłania ją swym płaszczem przed oczyma przybyłych. Melot zdradził przyjaciela z pozorem wierności dla króla. Trystan zgaduje jednak, co było motywem tego postępuku. Ku samemu końcowi aktu powiada:

»Twój wzrok, Izoldo, oślepił go,
niegodnie zdradził mnie druh,
królowi, com zdradził go ja!«

Genialnej ręki było potrzeba, aby postać Markego stworzyć godną istoty dramatu Trystana i Izoldy. Stary król nie mógł być ani Otellem, ani tuzinkowym mężem z komedyi francuskiej, a jakże łatwo można było w jedną z tych dwóch ostateczności popaść! Uchronił Wagner postać tę nawet od pozy, sztywności, w jaką zmienić mogłaby ją wyniosłość jego umysłu. Marke, taki, jaki jest w dramacie, wzbudza gorącą sympatyę, nie parafiańskie współczucie. Marke boleje nad przyjacielem:

»Gdzież wierność dzisiaj, gdy Trystan zdradził mnie?!«

Wszakże sam Trystan nalegał na Markego, aby się powtórnie ożenił; jego to męstwo, mimo niebezpieczeństw wrogów, zjednało mu:

»kobietę pełną kras,
co tak błoga i wspaniała
moją duszę pieścić miała«.

I to, co zdało mu się niebem, dziś mu męki piekielne zadaje:

»dlaczegóż hańba mi ta?«

Trystan musi w milczeniu wysłuchać rozzwierającej duszę skargi Markego, ale nie może dać mu żadnej odpowiedzi; po nią zwraca się do Izoldy. Tu w oczach króla pyta ją, czy zechce pójść za nim; ale nie do życia ją wzywa:

»Ten kraj, gdzie wieść cię mam,
nie świeci słońce tam:
to kraj, gdzie wiecznej nocy chłód,
skąd matka swój wydała płód,
gdy mnie poczęła z ojca zgonem,
by życie martwem już dać mi łonem,

co, gdym ja zaczął żyć,
 jej schronem jęło być:
 cudowny nocy mrok,
 gdzie zwracam dziś swój krok —
 to daję ci Trystan,
 w tym kraju jest on pan:
 czy za nim wiernie pójdziesz tam,
 Izoldo, powiedz mu!»

Izolda sama wyciąga ręce do tego kraju, »co cały świat ogarnia«; niech tylko Trystan drogę jej tam wskaże. Na miecz Melota rzuca się Trystan; ale i teraz śmierć stroni jeszcze od niego...

Słońce skwarnymi promieniami południa zalewa scenę w akcie trzecim; pustka na zamku Trystana w Kareolu. Pod cienistą lipą leży na posłaniu ranny rycerz, w śnie nieprzytomnym. Za murem rozciąga się morze. Przy ranym, śledząc za jego oddechem, siedzi wierny Kurwenal, z za muru dochodzi łąza melodya pastuszej fujarki... Jej dźwięki, znane dobrze Trystanowi, budzą go; majacząc, pyta, gdzie jest, poznaje nareszcie i głos Kurwenala, który wznosi radosne okrzyki, widząc, że pan jego zdaje się wracać do życia. Lecz dla Trystana powrót ten nie jest upragniony:

»Jam był, gdzie zdawna jam przebywał,
 gdzie znów odejdę wnet:
 w rozległych światów wieczną noc.
 A tam jedno tylko wiemy:
 boskie, wieczne zapomnienie«...

Izolda jeszcze w państwie słońca; więc przekleństwo dniu, przekleństwo światłu; kiedyż zgaśnię nieszczęсна pochodnia ich życia. Trystan widzi w gorącznie zbliżający się już okręt Izoldy, ale smutna pieśń pastusza przyprowadza go do opamiętania; nie widać jeszcze żadnego masztu na morzu. Nienawisć do życia, które przynosi mu świadomość cierpienia, potęguje się, zwraca się nawet przeciw temu, co w nocy szczęścia błogosławił; Trystan przeklina napój, który podała mu Izolda, co zamiast śmierci dał mu życie. Po tych przekleństwach pada nieprzytomny na łożę. Wnet jednak wraca myślą do Izoldy, która właśnie musi zdążać do niego:

»Jakże miło, pięknie, błogo,
 płynie ku mnie morską drogą?
 po słodkich kwiatów jasnej fali
 lekko mknę jej okręt w dali«.

I prawie zaraz zaczyna pastuch grać umówioną melodię radosną. To okręt zbliża się do brzegu, na nim biała flaga radości, Izolda przyjeżdża.

Przywitać ją chce Trystan
nie na progu nowego ży-
cia, lecz na progu śmierci.
Zrywa bandaż z ciężkiej
rany; teraz już pochodnia
jego wypala się, zagasa.
Jeszcze ma siłę biedz na
jej spotkanie, jeszcze pada
w jej ramiona, ale wita-
jące ją słowo, wymówione
jej imię, jest już ostatniem.
Umiera, zsuwając się u jej
stóp... W Izoldzie nie wy-
gasła jeszcze zupełnie
»wola do życia«; chcia-
łaby jeszcze patrzeć w jego
oczy, słyszeć jego mowę:

»godzinę jedną,
godzinę tylko,
chciej dla mnie żyć!«

Przyszła umrzeć
z nim, ale chciała mieć
jedną godziną jego życia
wynagrodzone dnie oczeki-
wania:



49. F. LEEKE: TRYSTAN I IZOLDA. (AKT III.)

»Izoldę zdradził,
więc zdradził Trystan.
w ten ostatni,
wiecznie krótki,
szczęścia w świecie błysk?...
Ale nie z rany,
lecz nie przez ranę umrzej mi:
obojgu niech razem
zgaśnie dziś życia blask!«

W tem pastuch oznajmia, że drugi okręt się zbliża. Kurwenal, myśląc, że to pościg za Izoldą, zatarasowuje bramę, wiodącą do zamku. Mimo ostrzegającego krzyku Brangäny, broni Kurwenal dostępu i pierwszego Melota kładzie trupem; naciera potem na Markego, którego przyjazne przestrogi nie mogą go uwolnić od szału. »Tu szaleje śmierć!« woła nieprzytomny, i raniony, pada u nóg Trystana; po chwili umiera wierny sługa. Śmierć roztoczyła swe

skrzydła. Marke przybył na Kareol nie dla dokonania zemsty; Brangäna wyjawiała mu, że wbrew życzeniu Izoldy podała obojgu napój miłosny, zamiast napoju śmierci. To usprawiedliwienie wystarczyło Markemu, który też uniewinnia nieszczęsną parę kochanków. Największą radością dla niego, najlepszym uspokojeniem jego zboląłego serca, jest:

»Gdy jasne mi to,
czego przedtem nie znałem ja,
jak błogo mi, że wolnym druh mój
jest od win!«

Tu jest Marke personifikacją idei Wagnera, mianowicie współczucia i wyrzeczenia się, które Wagner wypowiedział w dwóch innych jeszcze postaciach, Hansie Sachsie i Parsifalu. »Markemu brakuje siły do czynu, inicjatywy; dlatego jest on niejako przygotowaniem Hansa Sachsa«. — Zakończenie dramatu, miłosna śmierć Izoldy, znalazła w słowach Wagnera następujące określenie: »Co los w życiu rozdzielił, żyje teraz wybawione w śmierci: wrota połączenia się są otwarte. Nad trupem Trystana doznaje Izolda błgiego spełnienia gorącego pragnienia, wiecznego połączenia się w niezmiierzonych przestrzeniach; bez granic, bez więzów, nierozłączeni!...«

»Uczucie wewnętrznej jedności z umarłym kochankiem napęłnia ją przejmującym szczęściem; w jej sercu zapala się świadomość najwyższej rozkoszy«. Zanikające życie objawia się w ostatnich jej, wyszeptanych słowach:

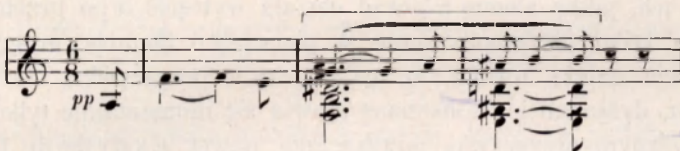
»W morza szczęśliwości
rozplynną błoń,
w śpiewnej dźwięczności
upojną woń,
w tchnieniu wszechświatów
wiejącą toń —
zaplynać —
zaginać —
w śnie bez miar —
rozkosz — czar!« ¹⁰⁾

Taka jest poetycka treść »Trystana i Izoldy«.

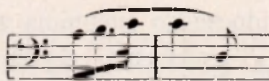
Sam Wagner twierdził, że najdalej idące żądania jego, jego najśmielsze teorie zostały w dziele tem nie tylko wypełnione, ale przewyższone; od niewolniczego trzymania się ich był dalekim, przeciwnie, poruszał się przy tworzeniu »Trystana« z zupełną swobodą. »Trystan zawarł w sobie więcej muzyki, niż wszystko, co przedtem napisałem« mawiał mistrz; niema też pośród dzieł Wagnera drugiego, w któremby akcja tak mało się uzewnętrzniała, w któremby tyle fal ducha skryło się pod powierzchnię ruchu, nawet wyrazu twarzy; właściwa akcja ogranicza się zaledwie do kilku motywów, tylko każdy z nich rozpiera się tak szeroko w czasie. »Cała przejmująca akcja prze-

jawia się tylko przez to, że żądają jej głębie duszy, i występuje na światło dzienne tak, jak się zarysowała poprzednio wewnątrz», pisał Wagner w liście do Villota. Dlatego zajęła tu muzyka miejsce naczelne i ona jest kluczem do rozwiązania zagadek dramatu, ona jest samą duszą Trystana i Izoldy, przetopioną w dźwięki. Kiedy się »Trystana« słyszy ze sceny (niezapomniane nigdy przedstawienia w operze wiedeńskiej, pod kierunkiem G. Mahlera, z E. Schmedesem i panną Mildenburg w rolach tytułowych), zdaje się, że jakaś wyższa potęga wywołuje w nas nieznane dotąd wrażenia, z których prawie sprawy sobie zdać nie możemy, których moc gnie nam kolana. Stoimy wobec nich, jak przed zagadką bytu... Słuszność miał Nietzsche, nazywając arcydzieło to *opus metaphysicum* sztuki.

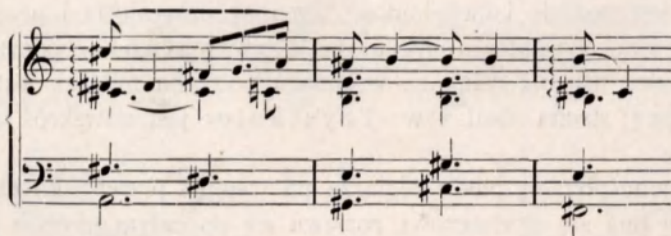
Samym materyałem tonalnym różni się Trystan znacznie od innych dzieł Wagnera. Chromatyka jedynie mogła być dość delikatnym środkiem do odmalowania subtelnych stanów duchowych bohaterów dramatu. Najgłówniejszy motyw Trystana: pragnienie miłości, jest połączeniem czterech po sobie następujących półtonów; rozbrzmiewa on zaraz na samym początku przygrywki instrumentalnej:



To »westchnienie, zakłócające przejrzystość nieboskłonu« słusznie może być nazwanem alfą i omegą całego dramatu, rozbrzmiewa bowiem także na samym końcu. Przygrywka utrzymana jest w tej samej formie, co wstęp do »Lohengrina«. Obok wymienionego tematu samodzielnie lub w kombinacjach melodyjnych z nim występują tematy:



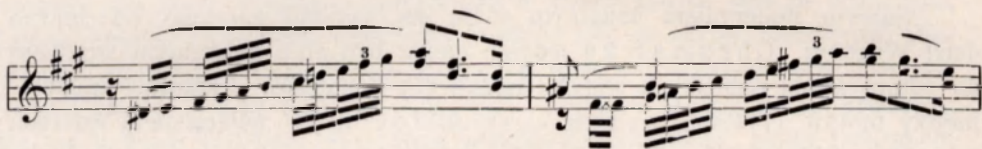
którego charakterystyczna septyma kojarzy się z pierwszym w cudowną grupę melodyjno-harmoniczną:



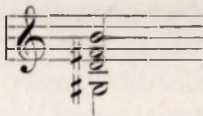
Pośród przędzy tych tematów, jakby w uczucia dwojga bohaterów dramatu, miesza się motyw tragicznego przeznaczenia, wychodzący, jak z pod ziemi, ze strun kontrabasów:



Tematy wcześniejsze powtarzają się na różnych stopniach, rozbrzmiewają w różnych instrumentach, wznoszą się coraz wyżej, aż doprowadzają konsekwentnie do nowego, jasnego tematu uniesienia, zachwyty:



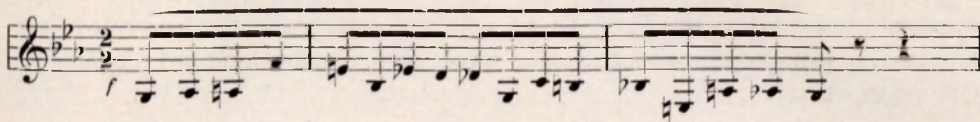
Od tego momentu zaczyna się piętrzyć gmach wzruszeń serdecznych; wzbiera siła ich, jakby ziemię z posad chciała wytrącić, a po przełomie wraca jedno z nich tylko, usymbolizowane w pierwszym temacie: pragnienie miłości. — Zwrócić należy uwagę, że cała prawie przygrywka utrzymana jest w rozdźwięku, dyssonansie; konsonans zjawia się momentalnie tylko. Akordem charakterystycznym przygrywki, powszechnie nawet akordem trystanowym nazywanym, jest rozdźwięk:



Pomimo jednak tego widocznego zdeptania starych praw piękna muzycznego, jest przygrywka do »Trystana« chyba arką piękną dźwiękowego, które mieni się wszystkimi barwami orkiestry. Zbyteczne może dodawać, że po takiej przygrywce najdokładniej przygotowani jesteśmy na ton akcji dramatu. W dzienniku swoim pisał Wagner 28 listopada 1874 r. »...Trystan dąży do celu (*dem Zustand absoluter Seligkeit*), którego nie może osiągnąć; związane z tem jest uczucie i świadomość niemocy osiągnięcia i przez to otrzymuje przygrywka charakter rezygnacji. W »Trystanie« odczuwamy, jak ta błogość, którą pragnie osiągnąć wrodzona potrzeba miłości, jest w świecie tym niedostępną; strona idealna w »Trystanie« jest nawskróś transcendentalnej natury«.

Melancholia płynie z pieśni żeglarza na wstępie pierwszego aktu; natychmiast udziela ona się słuchaczowi, rozlewa się po całym obrazie scenicznym.

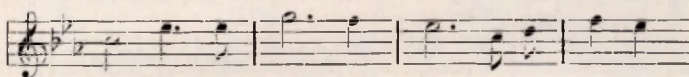
Po pierwszych słowach Izoldy podnosi się w unisonie instrumentów smyczkowych krótka burza; to szarpiający duszę Izoldy gniew:



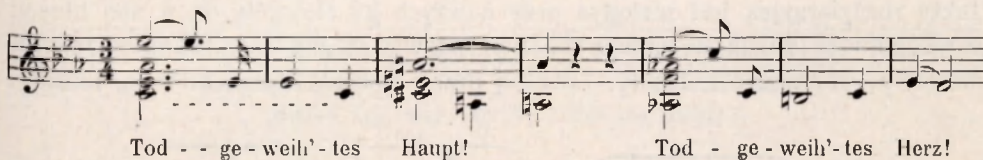
Każde słowo demonicznej w tej scenie Izoldy wypływa z elementarną siłą wyrazu muzycznego; towarzyszą im figury pełne siły, rozdąsane, jak fale morza:



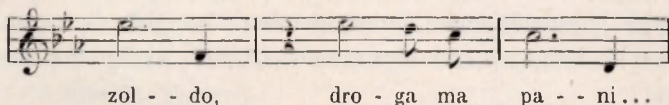
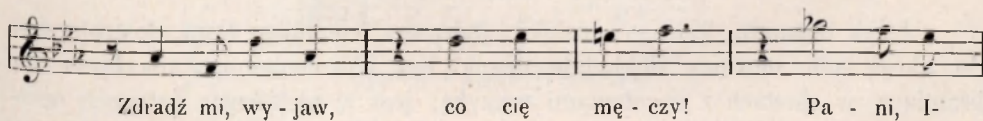
Linia melodyi w miejscu: »mą wolę słyszcie, wiatry trwożliwe«, wielka, majestatyczna, jak orkan.



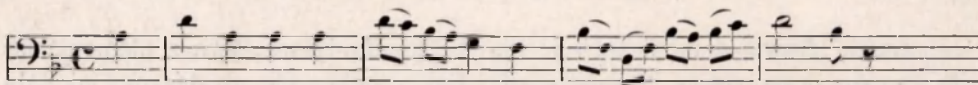
Inne nastroje wywołuje muzyka z chwilą, kiedy po podciągnięciu żaglu ukazał się Trystan; motyw śmierci przy słowach Izoldy:



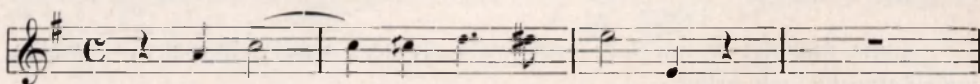
w swym niesłychanym przeskoku harmonicznym brzmi, jak stąpanie anioła śmierci... Temat ten jest jakby transcendentalną konsekwencją motywów pragnienia miłości, które, kilkakrotnie użyte, poprzedzają go tu przy słowach Izoldy. Ale nie tylko decydujące dramatycznie momenty mają całą głębię wyrazu muzycznego; każde słowo Brangäny, np. te:



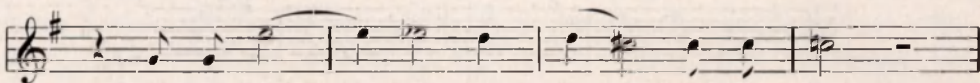
zawarły w sobie całą rzewną słodycz oddanego Izoldzie serca służebnej. Rozmowa jej z Trystanem, jego ironiczne usprawiedliwienia, jakże żywo odbijają od pieśni Kurwenala. Ludowa nuta tej pieśni, jej ostry kontur melodyjny z akcentowaniem imienia Trystana na ostatniej zgłosce (Tristàn), czerstwa harmonizacja, jest niejako streszczeniem wyobrażenia, jakie miał lud o bohaterze. Oto początek jej:



Opowiadanie Izoldy przynosi w każdym rysie coś, co nam stosunek wzajemny serc kochających się bohaterów dramatu wyjaśnia; w melodyę motywu pragnienia miłości wchodzi słowa jej:

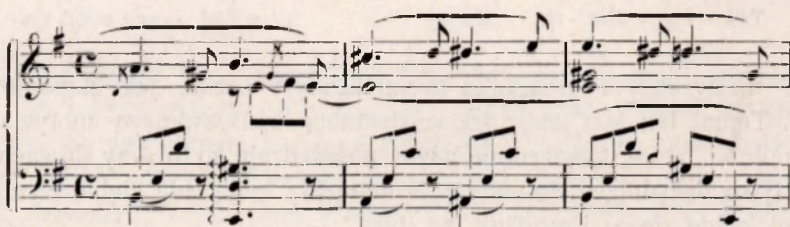


On spoj - - - rzał mi w głąb o - czu.

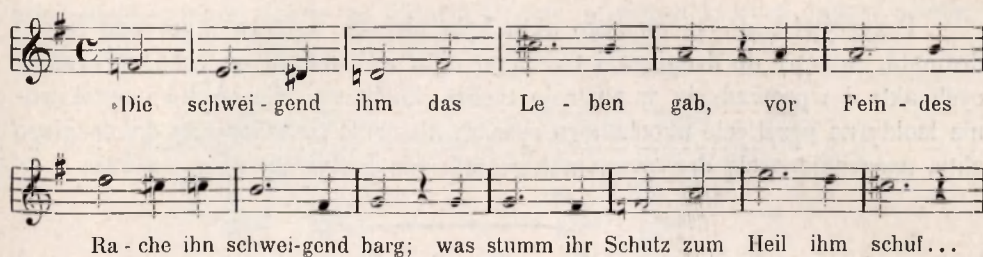


Wi - dok nę - - - - - dzy tej ca - - - - - łą mną wstrząsł...

Po tonach tych wiemy już, że łączy ich jedno silne uczucie: miłość. Jakże rozdzierającą jest melodia przy dalszych jej słowach, ile w niej litości, gorącego współczucia! Balsamem zaś chyba nazwać można frazę akompaniamentu orkiestry przy słowach Izoldy: »zadaną przez Morolda leczyłam ranę, Izolda«.



Język dramatu, którego wdzięku i jedności, ciemnego tonu, dostrojonego do akcji, nie możemy dokładnie ocenić bez równoczesnego uważania na brzmiającą w słowach i ze słowami muzykę, jest w niektórych ustępach opowiadania Izoldy poprostu osłepiająco piękny. Np. miejsce następujące, w którym przeważają jednosylabowe słowa, trudne do oddania w polskim, jest klasycznym przykładem, jak melodia wagnerowska wypływa z rysunku melodyjnego mowy:



Die schwei - gend ihm das Le - ben gab, vor Fein - des
Ra - che ihn schwei-gend barg; was stumm ihr Schutz zum Heil ihm schuf...

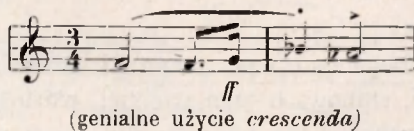
Oto przykład genialnej deklamacji i prozody w Trystanie.

Nieporównanie miękka, słodką jest melodia słów Brangäny, starającej się uspokoić Izoldę:



dolce p
(Gdzież żyje mąż, któryby ciebie nie kochał?)

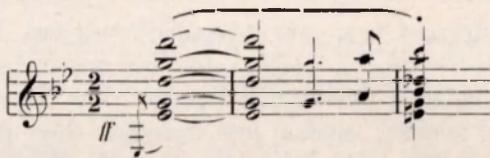
Realizm niektórych momentów muzycznych, samych w sobie pięknych, jest dziwnie prawdziwy. Tak np. kiedy Kurwenal mówi: »radości flaga z marsztu ochoczo niech wieje«, lotny pasaż fletu i trylery obojów ilustrują do złudzenia drganie flagi na wietrze. Wejście Trystana w scenie V. poprzedza motyw jego bohaterski, grzmiący, jak żałobna fanfara:



ff
(genialne użycie *crescenda*)

Odwrocenie jego, trochę zmienione melodyjnie krokiem jednego półtonu, stanowić będzie w drugim akcie smutny temat Markego. Grozą przejmują rytmy dolnych głosów w temacie Trystana; przebija w nich surowa powaga, niezłomność charakteru rycerza.

Przygrywka do pierwszego aktu była niejako syntezą muzyczną całego dramatu, wstępy do drugiego i trzeciego aktu zaś należą do scen zaczynających akty i wprowadzają w nastroje tychże słuchacza. Niecierpliwe oczekiwanie Izoldy na przybycie ukochanego rycerza ilustruje *praeludium* do drugiego aktu, zaczynające się drastycznym harmonicznym motywem dnia, światła:



Po kilku taktach pojawia się motyw oczekiwania Izoldy, opleciony figurami trójkowymi:

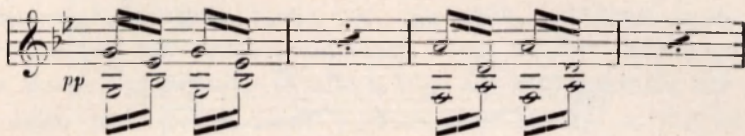


który wnet rozszerza się jeszcze i występuje niedługo razem z tematem radośnej nadziei; przynosi go po raz pierwszy delikatny głos fletu:

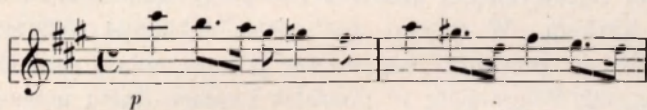


Samo rytmiczne bogactwo tego tematu i skombinowanie wielogłosowe z tematem oczekiwania, stanowi o jego wielkiej wartości i pięknie. Za podniesieniem się zasłony zaczyna się romantyczny obraz muzyczny: odgłosy polowania. Naturalny czar bije z tych taktów, w których harmonie układają się jakby same przez się, ze skojarzonych w akordy głosów rogów myśliwskich, dudniących po lasach w dzikiej swobodzie. Jakiś magiczny urok rozlewają — jak mówi H. Porges — cztery takty tremola smyczków, niby ostatnie

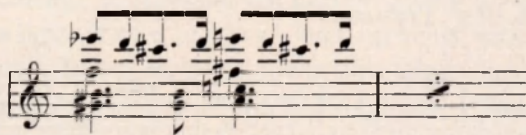
drgnienia promieni słońca na liściach drzew, w czasie których Izolda nadsluchuje, czy król i otoczenie znacznie się już oddalili:



Uduchowionem pasmem melodyi prowadzi gama chromatyczna do przekształconego nieco tematu radosnej nadziei. Dolatują nas szmery bijącego opodal źródła, w które przeszły niespostrzeżone przez Brangienę głosy dalekich już rogów; ten bełkot cudowny, jak w najpiękniejszym śnie lub baśni, wywołuje Wagner tryolkami klarnetów i tremolando stłumionych skrzypiec. Ku końcowi tego dialogu rozbrzmiewa jeszcze jeden nowy motyw, szczęśliwości, równie subtelny, jak inne:



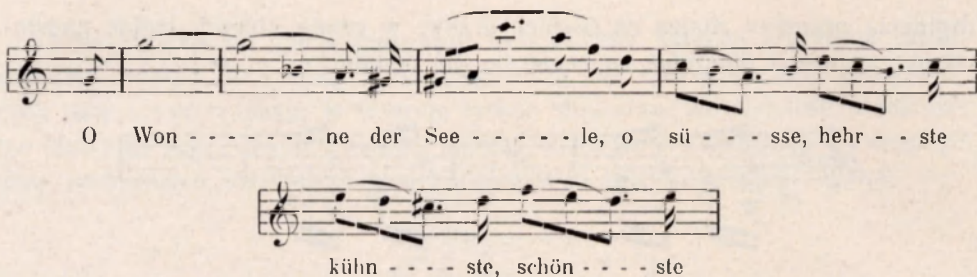
Pomostem tematycznym, łączącym scenę pierwszą z drugą, jest motyw powitania, wylatujący z rozplomienionej orkiestry, jak rakietą za rakieta, tak jasny, że pruje ciemności swietlaną swą smugą:



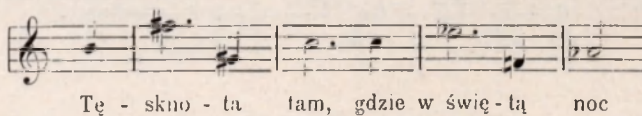
Po nim w huragan dźwięków splatają się tematy radości; tak witała dusza Wagnera ukochaną istotę:



Motywami tymi posiłkuje się fraza melodyi Izoldy w chwili powitania Trystana, jeden z najpiękniejszych pomysłów Wagnera:



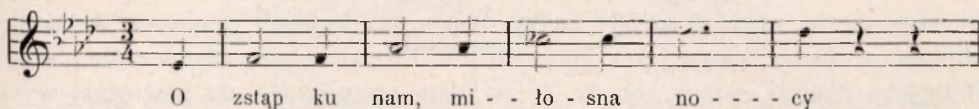
Cała pierwsza część wielkiego dyalogu opiera się muzycznie na tych kilku tematach i na motywie dnia, które w najbogatszych, najróżnorodniejszych przekształceniach melodyjnych, rytmicznych i harmonicznym wypełniają ustęp ten, jakby pierwszą część samoistnej symfonii. Jeśli chodzi nam o formalne wytlómaczenie gigantycznego duetu tego, to możemy prawie dokładnie dopatrzeć się formy symfonii, naturalnie symfonii o wielkich dymensjach; w każdym razie nie możemy przeoczyć zupełnej symetrii w budowie tego aktu. Pierwszej scenie, między Izoldą a Brangäną, odpowiada ostatnia między Trystanem a Markem. W samym zaś duecie dokładnie widzimy trzy części, z których środkowa, powolna, rozpina się, jak wspaniały, śmiało rzucony łuk na dwóch równych kolumnach; tu początek i koniec duetu utrzymany w szybkim tempie. Wagner wyprowadza najdalej idące konsekwencje z muzyki symfonicznej i utrzymuje swój styl dramatyczny na tym punkcie polifonicznego i ornamentacyjnego rozwielenia, do jakiego zdąża symfonista w tej części pierwszego ustępu symfonii, którą nazywamy przeróbką tematów. Najcudowniejszym ustępem tej sceny, prawdziwym misteryum muzyki, jest część, poczynająca się od słów Trystana:



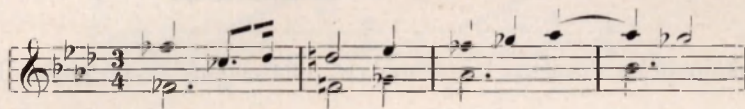
Zarodków tej sceny szukać można, a nawet należy, w *adagiu* jednego z ostatnich genialnych kwartetów smyczkowych Beethovena, mianowicie kwartetu *es dur*, op. 127. Treść muzyczną wszakże tego ustępu (*as dur*) zasiłiła przede wszystkim jedna z pięciu pieśni, do poezji pani Matyldy Wesendonck, które Wagner w r. 1857 i 1858 w Zurychu utworzył. Pieśń »*Träume*« dała podstawę tej części dyalogu, pieśń »*Im Treibhaus*« była zarodkiem przygrywki do aktu trzeciego (w zupełności) i do wielu epizodów muzycznych tego aktu. Wagner sam twierdził, że mu się »pieśń ta (*Träume*) podoba więcej, niż cała dumna scena w dramacie; nieba, ona jest piękniejszą niż wszystko, co napisałem!« zwierzał się Wagner pani Matyldzie. Ale ta dumna scena jest niebotycznym szczytem, najwyższym, do jakiego muzyka dramatyczna wogóle doszła; do sfer tych nie

doleciał żaden umysł twórczy przed Wagnerem. Nie wiedzieć, co w niej więcej podziwiać: czy linię melodyjną, czy głębię harmonicznego brzmienia, czy zachwycać się miękkim, jak barwy tęczy, blaskiem orkiestry, czy delikatnem przedziwem wielogłosowem. Suma tych czynników, z których każdy osiąga tu najwyższy stopień doskonałości, daje jakiś świat idealny, jakiś nigdzie niepowtworzony *kosmos* muzyczny. Wymiaru jego ani istoty określić nie potrafimy, czujemy tylko jego potęgę, czar jego zmienia chwile, w których się nam udziela, w najwyższą szczęśliwość estetycznego odczuwania.

Hymn do nocy zaczyna się mieszanym dwójśpiewem Trystana i Izoldy:

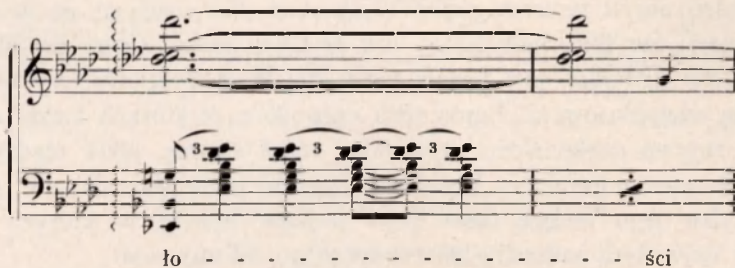


Przy słowach: »Ostatnie zgasły już promienie«... odzywa się, oparty na miękkich akordach instrumentów drewnianych, przekształcony melodyjnie motyw dnia, śpiewany przez idylliczny obój:

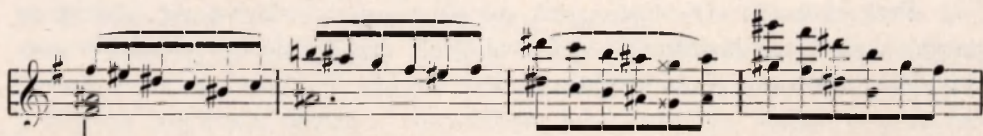


Na określenie tych stanów duchowych, w jakich znajdują się bohaterowie dramatu, określenie, zrozumiałe dla innych, niema innego środka, jak tylko muzyka. Ten nawskróś dyonizyjski stan upojenia najdokładniej przejawia się w tej tu muzyce, której melodye, transcendentalnie piękne, są, niestety, dla niektórych zbyt zawile, harmonie, nie wytlómaczone elementarnym zasobem wiedzy, modulacje rażą ich słuch pierwotny; bardziej tajemniczą i głębszą, bardziej piękną i dostojniejszą nie mogła być muzyka w tem miejscu dramatu:

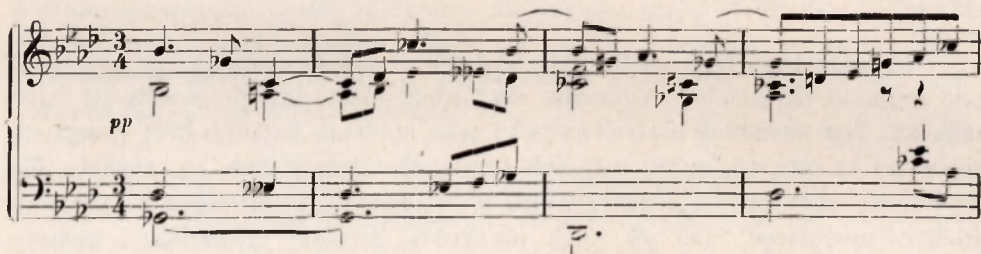




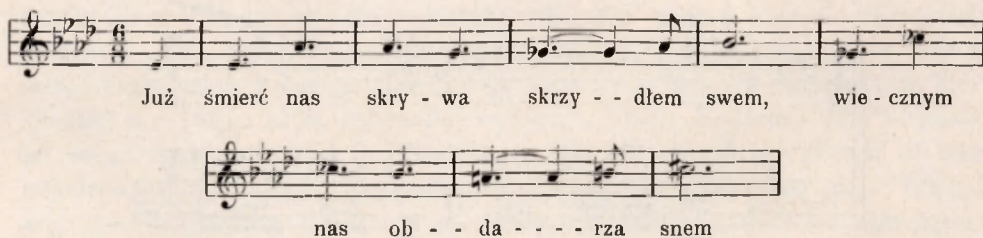
Pieśń Brangäny płynie na tak cudownym podkładzie instrumentalnym, że zdaje się on otaczać zmysły, jakby dymem wschodnich wonności; w takiej atmosferze ducha trwają teraz kochankowie. Instrumentalne zakończenie pieśni Brangäny stanowi motyw, pnący się w kilku progresjach do zawrotnej wysokości nastroju muzycznego:



»Spokojnem szczęściem« tchnie motyw, pojawiający się po pieśni Brangäny:

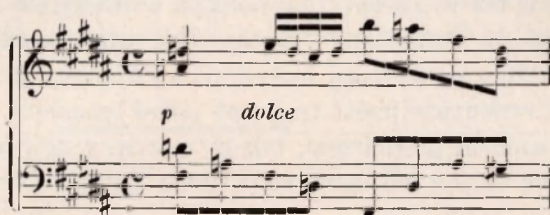


Melodyę »śmierci miłosnej« przynoszą słowa:

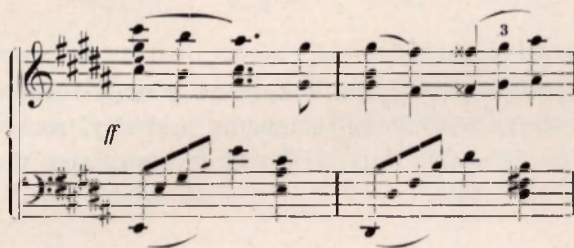


I jeszcze raz śpiewa Brangäna swoje przeciągłe ostrzeżenie; po niem muzyka zaczyna nabierać ekstatycznego wyrazu. »Z rozkosznego upojenia

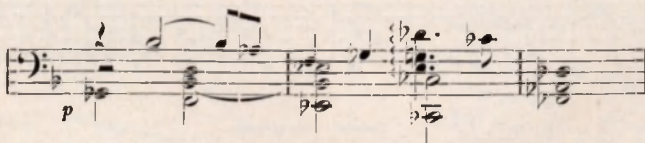
wznosi się potęgą uczucia do takiej wyżyny, że zdaje się nam, jakby miała prze-rwać się zasłona, która okrywa tajemnicę świata» — pisze o zakończeniu tej sceny H. Porges. Tematy, składające się na istotę muzyczną tego ustępu, to melodyja śmierci miłosnej, następnie w melodyjnym skojarzeniu z nią wy-stępująca fraza ozdobna:



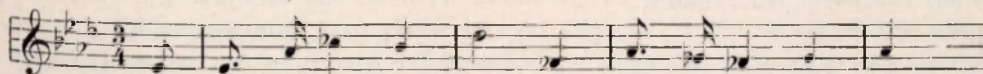
Sam szczyt gigantycznego finału tej sceny stanowi konwulsyjnie prawie namiętna, nieopisanie silna melodyja:



Kiedy temat ten osiągnął kulminacyjny stopień wyrazu, następuje kata-strofa. I teraz szybko jedne po drugich przelatują główne motywy tego aktu; naprzód słyszymy głos rogów z polowania, potem, jak lekki opar, jak sen, schodzący z powiek, przechodzą tematy śmierci miłosnej, w innej rozpacznej harmonizacji. Złowrogi temat dnia, przy słowach Melota, rozlega się w po-nurym głosie rogu. Z długiej przemowy Markego płynie cała wielkość jego serca, jego poważna dobroć. Żal mu Izoldy; jego wyrzuty, czynione Trystanowi, mają w sobie tylko ból serdeczny, ale wolne są od nienawiści. Czujemy to w każdym motywie, pojawiającym się tu:



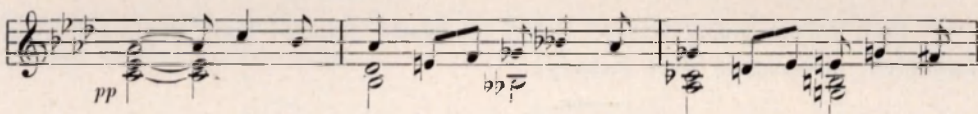
Zimna żałoba bije z pytania, które Trystan zwraca do Izoldy:



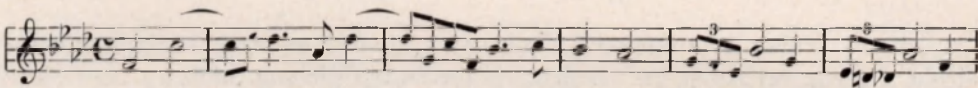
Ten kraj, gdzie wieść cię mam, nie świe - ci słoń - ce tam.

Akt drugi kończy się motywem Markego, wyrzuconym z całą forszą przez trąby i rogi; to jakby duszę Trystana rozpierał straszny wyrzut, przygłuszający fizyczne jego cierpienie po ciosie Melota.

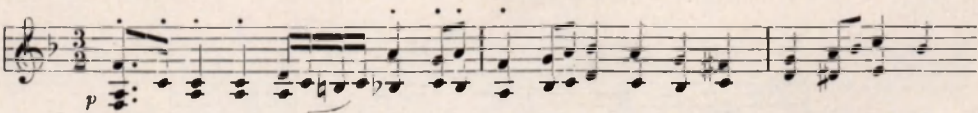
Przygrywka do trzeciego aktu ilustruje pustkę i cierpienie na zamku Kareol. Długa linia tercyi skrzypcowych na początku, przy końcu zaś kwart nadmiernych, brzmi tak rozpacznie, jak radośnie i uroczyście brzmiały one, kiedy Zygfryd zbliża się do Brünnhildy (*»selige Öde auf sonniger Höh'«*). Poprzedził je kilkakrotnie powtórzony motyw pragnienia miłości, któremu zmieniony kontur melodyjny nadał tragiczne jakieś brzmienie. Jak kwiat w cieplarni tęskni za wolnem powietrzem, tak tu motyw, wzięty z pieśni »w cieplarni«, zdaje się mówić, co trawi serce umierającego Trystana:



co je utrzymuje jeszcze przy życiu. Jak np. na początku pierwszego aktu melodyja żeglarza, sama, bez akompaniamentu orkiestry, rozbrzmiewa w akcie tym również sama melodyja fujarki pastuszej, zestrajając się całkiem z półmartwym życiem na scenie:

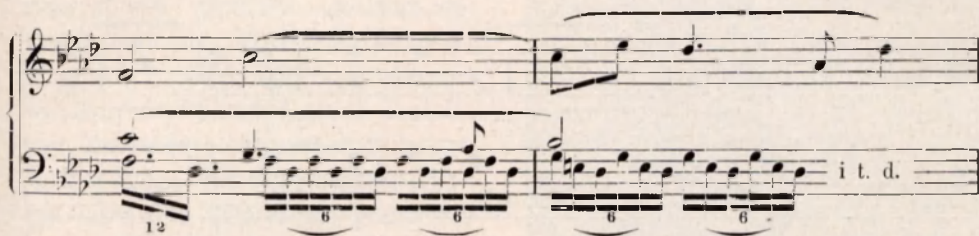


Melodyę śpiewa matowym, żałosliwym głosem rógzek angielski. Rozpaczliwy nastrój sceny tej ustępuje, kiedy Kurwenal usłyszał pierwsze słowa przychodzącego do przytomności Trystana; po radosnych okrzykach wiernego sługi, wybuchających nagle jak z pod ziemi, pojawia się temat, utrzymany w konturach dyatonicznych, mający ton czerstwy, balladowy, prawie ludowy:

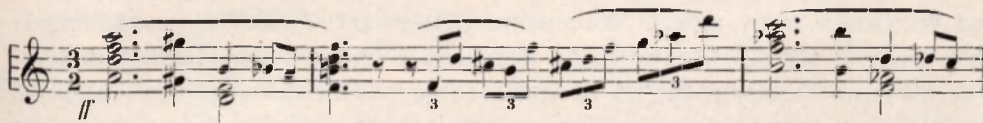


Jak tam Brangäna tak piękne i serdeczne miała zwroty muzyczne, tak tu Kurwenal wierną swą duszę w porywających tematach daje nam poznać. Nie mylił się Wagner co do efektu tego epizodu muzycznego; z Lucerny pisał do pani Matyldy: *»właśnie łyzy mi płyną przy komponowaniu miejsca darin von Tod und Wunden du selig sollst gesunden!«* — O! te łyzy były szczere; i nam ustęp ten wyciska je z oczu i nie żal nam ich... A, jak sam

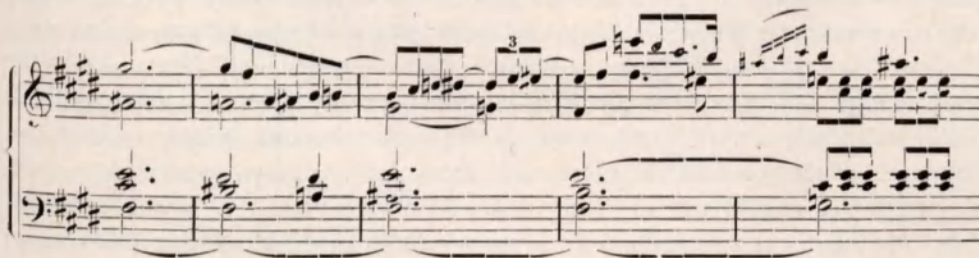
Wagner podnosi, tragiczność tego momentu potęguje się tem, że cały ten wylew głębokiego uczucia przechodzi na ledwie żywym Trystanie bez śladu wrażenia. Zatopiony w swą noc, nie myśli o »kraju własnym i ziemiach«, które nawet przedtem po to miał tylko, by je rozdarować między ludzi. (Przebijają się tu komunistyczne ideały Wagnera). Cała scena, długi z wyglądu dyalog, w istocie zaś monolog Trystana, przerabia motywy dawniejsze w genialnych miejscami kombinacjach kontrapunktycznych z motywem melodyj pastuszej.

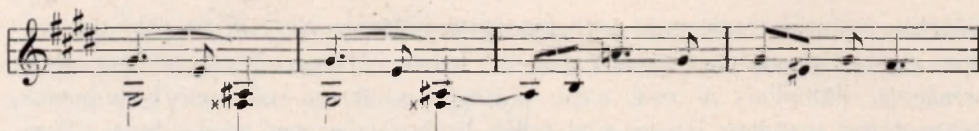


Utrzymać muzykę na tym stopniu zewnętrznego i wewnętrznego wzburzenia, nie powtórzyć żadnego środka, nie być powierzchownie hałaśliwym ani pustym w wyrazie, mógł tylko Wagner. Scena ta miażdży słuchacza, jak duet z drugiego aktu przenosił w zaświat. Melodyjnie najszerszym i najbardziej patetycznym jest temat następujący, stanowiący punkt kulminacyjny całej tej sceny:

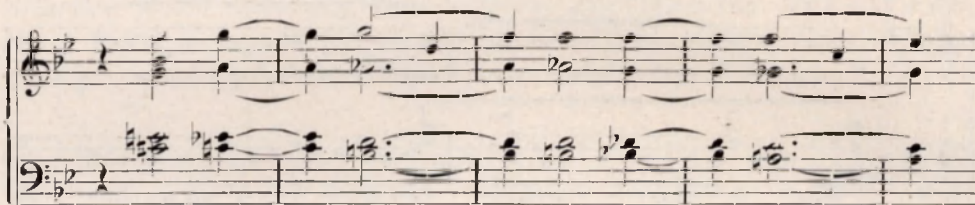


Ale nawet w tej scenie każde wspomniane słowo oddane z tą samą plastyką i wiernością, z takim samym realizmem, jak jej cel główny, straszna walka w duszy Trystana. Kiedy bohater nasz popadł w nieprzytomność, śledzi Kurwenal jego oddech, który w nieregularnych, synkopowych, »trystanowych akordach« wypływa z orkiestry, jakby z zamierającej piersi. Widzenie Trystana zbliżającej się na okręcie Izoldy przesuwa się przed nami lekko, jak łódź po falach wody; muzyka tego epizodu, wzięta ze sceny miłosnej, tu ma inny, jakiś konkretniejszy, pełen delikatnego ruchu charakter:





Potem już sam wulkan rozpaczy i radości; wszystko pieni się, chaos rytmów (takty $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ ustawicznie mieszają się) zalewa orkiestrę, nareszcie surowy majestat śmierci i przejmujący do szpiku żal Izoldy:



Samo zakończenie dramatu »śmierć miłosna Izoldy« jest brylantem, jaśniejącym na szczycie tej korony muzyki dramatycznej.

Inne uwagi, bardziej zawodowego rodzaju, których zadaniem będzie omówienie techniki i metody kompozycji Wagnera, znajdzie czytelnik w ostatnim rozdziale książki.

Dzieło, które Wagner, jak sam mówił, utworzył w zupełnej niezależności od wszystkich praw muzyki dramatycznej, które zrywało istotą swoją wszystkie węzły z przeszłością, które na firmamencie muzyki było nieznanem jeszcze słońcem, zastało grunt na przyjęcie swoje tak dalece nieprzygotowany, że mimo najusilniejszych starań Wagnera przez szereg lat nie mogło dostać się na żadną scenę niemiecką. Koleje »Trystana« w Wiedniu, w r. 1863, gdzie w operze nadwornej sześćdziesiąt prawie prób na wystudyowanie go poświęcono, a siły okazały się za małe, aby mózgi go wykonać, dowiodły, że »Trystan« jest dziełem zgoła »niepraktycznem«, nie, jak Wagner myślał: *ein praktikables opus*. Aby go do życia powołać, potrzeba było jakiejś nadzwyczajnej pomocy, ręki, która by wszystkie materialne przeszkody mogła usunąć. Pomoc taka znalazła się w roku 1864, a był nią młodziutki król bawarski, Ludwik II.

Kilka lat ponownej tułaczki następuje po tym okresie, któremu dajemy imię trystanowego; po latach względnego spokoju do pracy twórczej, sywały się rozczarowania na Wagnera jedno za drugimi. Pierwsze przyniósł Paryż. Koncerty, które tam Wagner urządził z końcem stycznia r. 1860, przyniosły materialny deficyt, sztuce zaś Wagnera nie zdołały zjednać całej opinii lub osób, mających wpływ najznaczącej. Pomimo wszystko jednak zwróciły na Wagnera uwagę cesarza Napoleona III, który (za protekcją księżny Metternichowej), polecił wystawić (na razie) »Tannhäusera« w wielkiej operze. Męczące przygotowania do premiery (160 prób) kłopoty z przekładem

libretta na język francuski, nadzieja, jaką Wagner, stale zgnębiony w duży wielkiem powodzeniem dzieł Mayerbeera i żarliwie pragnący odniesienia nad nim trwałego zwycięstwa, pokładał we wprowadzeniu opery na repertuar świetnego przybytku sztuki, wszystko to miało mieć niestety przykre zakończenie. Przedstawienia »Tannhäusera« w marcu r. 1861, skończyły się niewidzianym w historii sztuki skandalem. Zainaugurowana przez członków Jockey-klubu opozycyjna demonstracja zwrócona była raczej przeciwko osobie Napoleona, niż Wagnera; »Tannhäuser« atoli musiał po trzykrotnem ukazaniu się zejść z repertuaru. W każdym razie kultura muzyczna Paryża, więc Francji, pokazała się tu z najbrzydszej strony, a żądania przeniesienia baletu z aktu pierwszego do drugiego wydają się

dziś śmieszne i irytujące. W niektórych najprzedniejszych umysłach zjednał Wagner oddanych dla sztuki swej przyjaciół, żeby wymienić bodaj K. Baudelaire'a. Nie łudził się Wagner, jak wielkie trudności czekają go na drodze życia; zadanie swojego geniuszu chciał wypełnić, ale wypełnienie to było na razie walką, wyczerpującą wszystkie siły.

Z Paryża udał się Wagner do Wiednia, gdzie miał po raz pierwszy, w czternaście lat po napisaniu słyszeć swojego »Lohengrina«. Nadmienię wypada, że niespokojny o całość państwa rząd związkowy nie lękał się już dłużej Wagnera i w czasie tym cofnął edykt banicyi; jedynie na terytorium saskiem nie było mu jeszcze wolno przebywać. Generalna próba »Lohengrina«, wystawianego już w Wiedniu wcześniej, była owacyą dla Wagnera. Pisał też zaraz po niej do pani Matyldy (11 maja 1861): »Nie mogę zamknąć w sobie nie do uwierzenia porywającego wrażenia, jakie wywołuje we mnie pierwsze wysłuchanie dzieła mojego wśród najmilszych okoliczności natury ludzkiej i artystycznej, aby natychmiast nie podzielić się niem z panią«. Po uroczystościach, w jakie zmieniły się przedstawienia »Lohengrina« i »Hollandra« w Wiedniu, udał się Wagner znowu do Paryża; tu następuje śmiałe postanowienie: »resztę mojego życia przewędruję«. Najbliższą konsekwencyą jego było zupełne już rozłączenie się z żoną Minną, która, jak twierdzi Gla-



50. G. GAUL: DYRYGUJĄCY WAGNER.
KARYKATURA Z R. 1863.

senapp, nie mogła towarzyszyć mu w niespokojnych wędrówkach i wyjechała na stały pobyt do miasta, gdzie dawniej razem mieszkali, do Drezna.

I znowu pośród troski o byt, pośród codziennie zmieniających się stosunków zewnętrznej natury, w czasie, kiedy wszystkie siły umysłu Wagnera wyteżone były w kierunku wystawienia »Trystana«, przygotowuje się w duszy mistrza nowe dzieło, którego korzenie tkwią jeszcze w czasie, następującym zaraz po ukończeniu »Tannhäusera«; powstają mianowicie »Śpiewacy norymbercy« (*Die Meistersinger von Nürnberg*).

VIII.

Nie wiadomo na pewne, jaka okoliczność przypomniła Wagnerowi dawny plan wesołej opery; czy jeden dzień, spędzony w r. 1860, w Norymberdze ożywił obrazy, wysnute niegdyś w fantazyi, czy pani Wesendonck zwróciła uwagę mistrza na szkic, będący w jej posiadaniu? Z Wiednia w listopadzie r. 1861, zażądał Wagner od przyjaciółki w Zurychu przesłania mu szkicu, z którego do roku miała, wedle przypuszczenia Wagnera, powstać »najbardziej niemiecka pomiędzy niemieckimi« opera komiczna. Tymczasem praca nad »Śpiewakami« zajęła prawie siedem lat czasu, w ciągu których tyle zmian miało nastąpić. Zapał, z jakim Wagner zabrał się do nowego swego dzieła, był równie wielki, jak ten, z którym witał »Trystana«. W postaciach nowej opery, głównie w Hansie Sachsie, był Wagner *a priori* zakochany, zaślepiony; czasami prowadzi go to do sprzeczności, dziwnie po »Trystanie« wyglądających. Ale ten Hans Sachs jest także kawałkiem (*»ein Stück«*) duszy Wagnera; w jego to postaci chciał Wagner do reszty wypowiedzieć swoją rezygnację życiową, w pieśni zaś jego z II. aktu chciał »światu pokazać wesołe i pełne energii oblicze«.

Sięgnijmy do zdań Nietzschego: »kogo sąsiedztwo »Trystana« i »Śpiewaków« razi, ten nie rozumiał życia i natury wszystkich prawdziwie wielkich Niemców, ten nie wie, na jakiej podstawie jedynie mogła wyrósć ta właściwa i specyalnie niemiecka pogoda Lutra, Beethovena i Wagnera, której inne narody zdają się nie rozumieć, a nawet sami Niemcy dżisiejsi nie cieszą się jej posiadaniem — ta jasna, złota mieszanina prostoty, głęboko sięgającej miłości, zmysłu obserwacyjnego i trzpiotowości, którą Wagner jako najlepszy napój podał tym wszystkim, co w życiu bardzo cierpieli i zwrócili się do niego napowrót z uśmiechem uzdrowionego człowieka«. Po »Trystanie« dzieło tryskające humorem samo przez się musi zastanowić; ale monolog Sachsa w trzecim akcie jest tem ogniwem, które nam wszystko dokładnie tłumaczy.

Tekst »Śpiewaków norymberskich« powstał w Biebrich nad Renem, niedaleko Moguncyi, gdzie Wagner słynnej firmie nakładowej Schotta sprzedał »Pierścień Nibelunga« i dzieło, nad którym właśnie pracował. Po niedługim pobycie w pięknej okolicy nadreńskiej wyjechał Wagner do Wiednia. Termin premiery »Trystana« zbliżał się, próby były w pełnym toku; jak już wiemy, nie miało to doprowadzić do żadnego rezultatu. Wstrętna poprostu, już nie polityka, ale z oszukańczym systemem granicząca taktyka dyrekcyi opery wiedeńskiej wobec genialnego kompozytora jest prawdziwą plamą w historii tego instytutu. Jedynie ta część ludności Wiednia, której o zdanie nie pytano, a między nią była i cesarzowa Elżbieta, przyjmowała mistrza entuzjastycznie na koncercie dnia 26 grudnia 1862 r., na którym wy-



51. A. MENZEL: WAGNER PODCZAS PRÓBY.

konano uwerturę do »Śpiewaków norymberskich« (arcydzieło to muzyki instrumentalnej zostało napisane na samym początku komponowania opery) i kilka ustępów z opery, również wiele ustępów z »Pierścienia«. Wkrótce po koncertach wiedeńskich widzimy Wagnera w Pradze, Petersburgu i Moskwie, gdzie jako dyrygent zapoznawał publiczność z swojemi dziełami. Niechętnie musiał jednak uciekać się Wagner do tego sposobu zbierania pieniędzy. Koncerty w Rosyi uwieńczone zostały tak znacznym sukcesem materyalnym, że mistrz mógł bez obawy patrzeć w tę przyszłość, w której dla ukończenia »Śpiewaków« tyle mu było potrzeba spokoju. Osiadł w Wiedniu, na dalekiem przedmieściu w Penzing; piękny domek z miłym ogrodem, wygoda, przechodząca w wyrafinowany komfort, konieczny mu do pracy, zdawały się na razie wystarczać. Ale znowu nie długo miał trwać ten spokój. Niespełna rok zacisznego życia w Penzing smutnie się zakończył. Z korespondencyi, jaką prowadził kapelmistrz opery wiedeńskiej Esser z nakładką Schottem, możemy sobie przedstawić sposób życia Wagnera w Penzing. Nic dziwnego, że po luksusowych przyjęciach, jakie nierzadko miały miejsce w domu Wagnera, po kosztownych stosunkach z kobietami, których nigdy w towarzystwie Wagnera nie mogło brakować, spore fundusze z koncertów rosyjskich rychło musiały się rozpuścić. Ale i potem kapryśna natura Wagnera nie myślała zmienić trybu życia i używania — nic dziwnego więc, że wiedeńskie długi Wagnera doszły wkrótce do

bardzo poważnej sumy, przeszło 30.000 talarów; wskutek niemożności spłacenia ich musiał Wagner uciec z Wiednia. Pytanie, dokąd się udać, by znaleźć kąt spokojny, nie trapi go długo. Za pośrednictwem przyjaciółki domu państwa Wesendoncków, pani Wille, zwraca się do nich, aby mu jego dawne azylum powtórnie urządzili: tam chce wykończyć »Śpiewaków«. Ale tym razem, chociaż przedtem niejednokrotnie bywał gościem na zielonem wzgórzu pod Zurychem, drzwi azylum nie miały się już dla niego więcej otworzyć. — Tymczasem przyszłość, która nagle bardzo ponuro przedstawiła się Wagnerowi, miała się w najbliższych już po tych zdarzeniach tygodniach tak ukształtować, jak tego pragnęła bujna fantazyja Mistrza.

Wydanie poezyi »Pierścienia Nibelunga« (w roku 1862) poprzedził Wagner przedmową, w której na końcu zaznacza, że urzeczywistnienie jego planów może nastąpić w takim tylko razie, jeśli naród niemiecki sam z własnej inicjatywy przyjdzie mu z potrzebną do tego pomocą. Ale małoduszność mieszczaństwa niemieckiego nie może natchnąć go nadzieją spełnienia tych pragnień. Pozostaje druga ewentualność: pomoc jakiegoś monarchy; kończy więc Wagner przedmowę silnymi zdaniem: *»(ein Fürst) wird somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluss auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünnkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müsste«*.

Dwór wiedeński nie dosłyszał tego okrzyku. Wielki książę badeński, któremu Wagner czytał tekst »Śpiewaków« na własne jego żądanie z Karlsruhe, poklepał go łaskawie po ramieniu, ale nie tylko nie przyszedł z pomocą mistrzowi, lecz nawet nie wrócił mu kosztów podróży... był zbyt biedny. Po niedługim pobycie w Mariafeld (w Szwajcaryi) u państwa Wille wyjechał Wagner do Stuttgartu, gdzie jednego wieczoru zameldował się u niego w hotelu hofrat Pfistermeister, sekretarz króla bawarskiego, Ludwika II. Przyszedł w jego imieniu, przyniósł wspaniały pierścień z brylantem i fotografię młodego, pięknego monarchy. Łatwo przedstawić można sobie wzruszenie Wagnera, kiedy go doszła misya królewska; wysłanie jej było jednym z pierwszych czynów Ludwika. Sekretarz królewski szukał Wagnera całych czterech dni.

Dnia 4 maja 1864 roku nastąpiło pierwsze spotkanie się króla-fantasty i geniusza. Tego samego wieczoru pisał Wagner do pani Wille: »On (król) jest, niestety, tak piękny i mądry, wielkoduszny i wspaniały, iż boję się, że życie musi mu przejść jak uludny sen boski na tym nędznym świecie. Kocha mnie z głębokością i żarliwością pierwszej miłości: zna mnie i wie o mnie wszystko i rozumie mnie, jak moja własna dusza. Chce, abym na stałe przy nim pozostał, pracował, wypoczął, wykończył moje dzieła; chce mi dać wszystko, co do tego potrzebuję; mam skończyć »Nibelungów«, a on je tak każe wystawić, jak ja tego zechcę. Mam być nieograniczonym panem swojej woli,

nie kapelmistrzem, niczem, jak tylko samym sobą i jego przyjacielem... Moje szczęście tak jest wielkie, że jestem niem zdruzgotany!» Ludwik, będąc jeszcze następcą tronu, młodzieniaszkiem zaledwie, został porwany przedstawieniem »Lohengrina« tak dalece, że z rzadkiem w tych sferach ludzkości zainteresowaniem się zaczął śledzić działalność Wagnera, czytywać jego pisma i nie krył się z postanowieniem, że natychmiast po objęciu władzy zajmie się Wagnerem. Po poznaniu się z królem wyjechał Wagner do Wiednia, celem uregulowania zobowiązań; nareszcie przyszło mu to łatwo. Że w ostatnich tych czasach położenie jego musiało go strasznie przygniać, widać to i z odmawiania przyjęcia różnym osobistościom, chcącym go odwiedzać, dla jednego zawsze powodu: »*der gibt mir nichts*«.

Przez lato zamieszkał Wagner nad jeziorem Starnberg, na którego drugim brzegu wznosił się zamek Berg, letnia rezydencya Ludwika. Codzienne, często kilkakrotne widywania się z królem zapełniały się lekturą dzieł Wagnera, rozmowami, w których Wagner był nauczycielem, król coraz bardziej zaciekawionym i spragnionym wiedzy uczniem. Dawny rewolucjonista, uczestnik w stawianiu barykad drezdeńskich, przyjacielem króla! — Trochę to może dziwne, dla sztuki jednak przyjaźń ta opłaciła się sownie. Wagner, któremu w każdym razie niepomierne schlebiała zażyłość z królem, rychło zaczął odczuwać ujemne strony tej przyjaźni; był osamotniony, dom, w którym mieszkał, był dla niego za wielki: »jedynie jak na najwyższym szczycie górskim mogę się utrzymać dla tego młodego króla«. Zaprasza więc przyjaciół, zdumionych tą zmianą; Piotr Cornelius, Karol Klindworth, przedewszystkiem Hans v. Bülow z żoną dostali wezwanie odwiedzenia mistrza. Coraz więcej zaczyna Wagnera ogarniać pustka, brak rodzinnego ciepła. Gdyby jednak oprócz wpatrujących się w niego oczu króla miał obok siebie »wilgotnie błyszczące oczy kobiece«, byłby szczęśliwy. Jesień tego roku przyniosła już widome dla świata skutki opieki królewskiej; »Holender tułacz« ukazał się na scenie opery monachijskiej w świetnej wystawie. Znakomity Bülow został powołany do Monachium dla niedalekich już celów sztuki Wagnera; projektowana przez Wagnera szkoła operowa zaczęła się zawiązywać; znany architekt S e m p e r (twórca teatru dworskiego w Wiedniu i Dreźnie) wygotowywał plany nowego, wspaniałego teatru wagnerowskiego w Monachium.

Wyjątkowe zupełnie stanowisko Wagnera poczęło jednak niedługo być solą w oku różnym osobistościom w stolicy Bawaryi. Dygnitarze dworscy rozsnuwali powoli delikatne nitki intryg, opłatujących mistrza, który miał niemały, a mógł mieć zupełny, wpływ na króla. Obawy ich były płonne, sam Wagner bowiem wspomina, że, jeśli kiedy zaczął mówić o sprawach politycznych, król, patrząc w sufit, gwizdał. Ale partya klerykalna nie mogła znieść przyjaźni katolickiego króla z protestanckim geniuszem. Powagi muzyczne Monachium, jak Franciszek Lachner, znikwały wobec Wagnera — czyż mogły mu to z lekkim sercem darować? Nawet w świecie artystycznym, nie pomiędzy bracią mu-

zyczną, ale wśród literatów i malarzy nie miał Wagner przyjaciół. Nie dziwimy się Pawłowi Heysemu, krewnemu Mendelssohna, który do antypody sztuki twórcy »Pieśni bez słów« nie mógł tak łatwo sympatją zapłonąć, ale nawet pokrewny duchem Wagnerowi, słynny malarz Schwind, ani tem mniej klasycyści Kaulbach i Cornelius nie znaleźli dla Wagnera uznania — nie rozumieli go zupełnie. Spokój życia, osamotnienie w Monachium,

gdzie na stałe zamieszkał w pięknym pałacyku, дарowanym mu przez króla, miały się jednak rychło skończyć.

Z końcem lutego r. 1865 rozpoczęła się walka przeciw Wagnerowi na dobre. W intrygi wciągnięte zostały całe hufce arystokracji, biurokracyi, plutokracji, małomieszczaństwa i dziennikarstwa. Jeden z wydanych przeciw Wagnerowi paszkwilów kończył się słowami: »Zresztą chwilibyśmy dzień, w którym Ryszard Wagner razem ze swymi przyjaciółmi na prawdę — obalony — obróci się plecami do naszego dobrego, kochanego miasta Monachium i całej Bawaryi«. — Rozsiać ziarno nienawiści między pocziwymi Monachijczykami nie było trudno,



52. WSPÓŁCZESNA KARYKATURA NA WAGNERA

a najcięższym zarzutem przeciw Wagnerowi były sumy, wydawane dla niego z kasy królewskiej. Prawda, że w ciągu roku pobrał z niej Wagner blisko 100.000 guldenów, ale suma ta (rosnąc w plotkach do podwójnej wysokości) nie groziła chyba skarbowi państwa bankructwem. Pozycja Wagnera wszakże była tak dalece silna, że nie potrzebował opuszczać wrogo mu usposobionego miasta. Tymczasem wystawiono w operze »Tannhäusera« ze znakomitym śpiewakiem Schnorr von Carolsfeldem jako interpretatorem głównej partyi. Jak niegdyś w tenorzyście Tichatscheku, zyskał Wagner

w Schnorze idealnego odtwórcę swoich bohaterów. Niedługo też (w marcu 1865 r.) rozpoczęto próby »Trystana i Izoldy«. Partye tytułowe mieli śpiewać Schnorr v. Carolsfeld i jego żona. Przed samą próbą generalną dał się znany z swej krewkości Hans v. Bülow, który dziełem dyrygował, unieść temperamentowi i nazwał publiczność, która zajmowała pierwsze rzędy w parkiecie, nieparlamentarnem imieniem: *Schweinehunde*; atak więc przeciwko Wagnerowi, ze strony prasy, natychmiast się ponowił. Pierwsze właściwe przedstawienie odbyło się w dzień od 10 rano do 3 pop. przed zaproszoną publicznością, samymi przyjaciółmi Wagnera i królem; była to — dla innych — próba generalna. W dzień jednak pierwszego dostępnego dla wszystkich przedstawienia pani Schnorr zachorowała, wskutek czego naznaczone przedstawienie musiało zostać odwołanem. Ranek dnia 15 maja był jednak i z innego powodu przykrym dla Wagnera. Oto nieznany bliżej antagonistą Wagnera zdołał wcześniej już nabyć weksle mistrza, opiewające na znaczną sumę, które do natychmiastowego spłacenia przedłożył właśnie w dzień premiery »Trystana«; chodziło tu naturalnie o wywołanie skandalu, jakim byłoby odprowadzenie twórcy oczekiwanego z zaciekawieniem dzieła do więzienia za długi. Ci, którzy wszystko to tak niesłychanie złośliwie zainscenizowali, nie przeczuwali, aby Wagner mógł się z tej matni wykreść. Ale bilecik do króla wystarczył; Ludwik II. wyrównał znowu długi Wagnera. Nareszcie doczekał się świat dnia 10 czerwca, w którym został »Trystan« po raz pierwszy wykonany. Na trzech przedstawieniach zebrała się wyborowa publiczność z całych Niemiec, Anglii i Francji nawet. Zadowolenie Wagnera było zupełne; w kilka dni jednak później doszła go wstrząsająca wiadomość: przyjaciel Schnorr von Carolsfeld umarł. Wiedząc, czem dla sztuki Wagnera był ten wielki artysta, pojmiemy zarazem, ile nadziei mistrza poszło z nim do grobu, jak wielki żal za nim ogarnął Wagnera.

Po pięknie spędzonym lecie, w którym Wagner przez kilka dni był gościem króla na zamku Hohenschwangau, nastąpiła bardzo smutna jesień. Ruch anti-wagnerowski przybrał przerażająco wielkie rozmiary; między innymi donosił »*Bayrischer Courier*«, że Wagner: »płatny muzykus, człowiek z barykad drezdeńskich, który niegdyś na czele bandy morderców i podpalaczy chciał wysadzić pałac królewski w powietrze« prowadzi państwo do upadku, izolując króla od zdrowych rad oddanych mu doradców i przygotowując grunt dla planów Bismarcka. — Sam Ludwik II. uznał za wskazane skłonić Wagnera do opuszczenia Monachium. 10 grudnia 1865 r. wyjechał Wagner na wyraźne i nieodwołalne żądanie króla, wyrażone w dwóch listach, pisanych do »drogiego, najgłębiej kochanego przyjaciela«, — którego młody monarcha chciał »być godnym«. Inaczej nie mógł postąpić Ludwik II; rozpędzając bowiem — jak radził Wagner — całe ministeryum i swoich sekretarzy, wywołałby temsamem niesłychane oburzenie w kraju. Wagner udał się do Vevey w Szwajcarii, skąd miał wynaleźć sobie odpowiednie mieszkanie nad jeziorem Genewskim.

Trudno przedstawić sobie życie bardziej niespokojne od tego, które los Wagnerowi zgotował. Gdzie tylko zawinął do spokojnego portu, tam niedługo woda występowała ponad brzegi, jakby nie mogąc utrzymać na sobie olbrzymiego statku jego bujnej osobistości. W Szwajcaryi miał zostać lat kilka, stąd zaś w r. 1872, przeniósł się do Mekki swojej sztuki, do Bayreuth, miasteczka, położonego o kilka mil na północ od Norymbergi. — W styczniu r. 1866 doszła Wagnera nagle wiadomość o śmierci Minny; telegram pono późno został mu doręczony, tak, że nie mógł na pogrzebie jej być obecnym. Nie bardzo głęboki żal po stracie jej objawił się w liście do doktora Pusinelli, który opiekował się w Dreźnie Minną Wagner: »Przypuszczam, że przyjacielskie uczucia pozwoliły panu oddać zwłokom nieszczęśliwej mojej żony w imieniu mojem cześć taką samą, jakąbym ja jej oddał, gdyby szczęśliwa przy boku uszczęśliwionego przez siebie małżonka umarła. W tym samym także duchu proszę postarać się o miejsce jej wiecznego odpoczynku«. Zasłepieni w entyazmie dla mistrza — już nie wagneryanie, ale, jak ich świetnie nazwał G. Adler, »wagneryci«, rozczulają się nad każdym aktem współczucia Wagnera dla koni, psów i ptaków; stosunek Wagnera do Minny stał w odwrotnym niemal stosunku do jego wielkiej i wyrozumiałej na wszelkie uświadomione cierpienie duszy.

Osamotnienie Wagnera nad jeziorem genewskim było zupełne; dopiero w marcu przyjechała odwiedzić go żona Hansa Bülowa, córka Fr. Liszta i hrabiny d' Agoult, pani Cosima z pięcioletnią córeczką Danielą. Niedługo już miała pani Cosima porzucić młodego i świetnego artystę, zacnego męża, aby, jak się mówić zwykło, »słuchając głosu wyższego obowiązku«, wyjść za Wagnera. Całkiem oddany Wagnerowi Bülow sam wysłał ją do Szwajcaryi, aby w samotni genialnego kompozytora była mu pomocną w prowadzeniu korespondencji i zarządzaniu domem. Glasenapp, opisując ten ważny epizod w życiu Wagnera, nie może powściągnąć się od teatralnej przesady; małżeństwo pani Cosimy z Bülowem... było tragiczną pomyłką losu. (Tak nazywał je w listach do przyjaciół sam Wagner). Pani Cosima, jak niegdyś Senta, zrozumiała, że Wagner jest bardzo nieszczęśliwy; poznała go w czasie miłosnego stosunku z panią Matyldą Wesendonck, kiedy niezrozumienie jego aspiracji ze strony Minny było rzeczą podrzędną. Ale kiedy ta biedna Minna umarła, kiedy balast, obciążający lot mistrza, spadł na ziemię, skrył się pod jej powierzchnią, pani Cosima śpieszy, »ażeby przygotować wszystko, czego potrzebuje artysta: dom i ognisko«. Schlebiała ambitnym uczuciom pani Cosimy rola powiernicy genialnego człowieka; w jego imieniu, za jego dyktandem pisała listy do króla Ludwika. Przyjaźń jej zaczęła powoli przechodzić w stosunek małżeński, szczególnie, kiedy udało się Wagnerowi wynająć wygodny dom w Triebsehen niedaleko Lucerny, w cudownem położeniu nad jeziorem czterech kantorów; tam już na stałe zamieszkała przy Wagnerze. Osobiście więc był Wagner zaprzeczeniem tych haseł, »wyrzeczenia się«, które sam głosił; bynajmniej nie

był Markem lub Hansem Sachsem. Życie Wagnera, szczególnie erotyka Wagnera, nie może nas zbudować.

Najboleśniej zaś dotyka zmiana, dokonana w Wagnerze w stosunku do dawnej miłości, ku pani Wesendonck. Nowa pani jego serca umiała tak wyjącznie nim zawiądnąć, że w wielu sprawach Wagnera miała głos decydujący. Łatwiej wybaczyć Minnie Wagner, która w podnieceniu popełniła nietakt w domu pani Matyldy, niż pani Cosimie, która miłości tej nawet w znaczeniu historycznym nie mogła mu darować. Osobistość drugiej żony Wagnera, którą bezkrytyczni entuzyści nazywają »najbardziej niemiecką kobietą«, poznajemy dokładnie bodaj z tej ogromnej przepaści, jaka dzieli tom korespondencji Wagnera z panią Wesendonck od zdań, poświęconych stosunkowi temu w jego wielkiej autobiografii.

Osiedlenie się Wagnera na stałe w Triebschen zasmuciło Ludwika II, nie życzącego sobie, aby mistrz na zawsze opuścił Monachium; uwielbienie jednak, jakim młody monarcha niezmiennie darzył wielkiego przyjaciela, nie zmniejszyło się i wtedy. Mamy na to niezbite dowody. Jednym z nich był improwizowany, niezapowiedziany przyjazd króla w dzień urodzin Wagnera (22 maja 1866 r.) do Triebschen. Ludwik II., nie uwiadomiwszy nikogo ze swego otoczenia o zamierzonej wizycie u Wagnera, sam, jedynie w towarzystwie chłopca tajemnego, pojechał wierzchem ze Starnberg na kolej i stąd bez żadnego towarzysza, nie poznany przez nikogo, po dłuższej podróży ku zdumieniu Wagnera stanął pod dachem jego domu. Dwa dni był gościem mistrza.

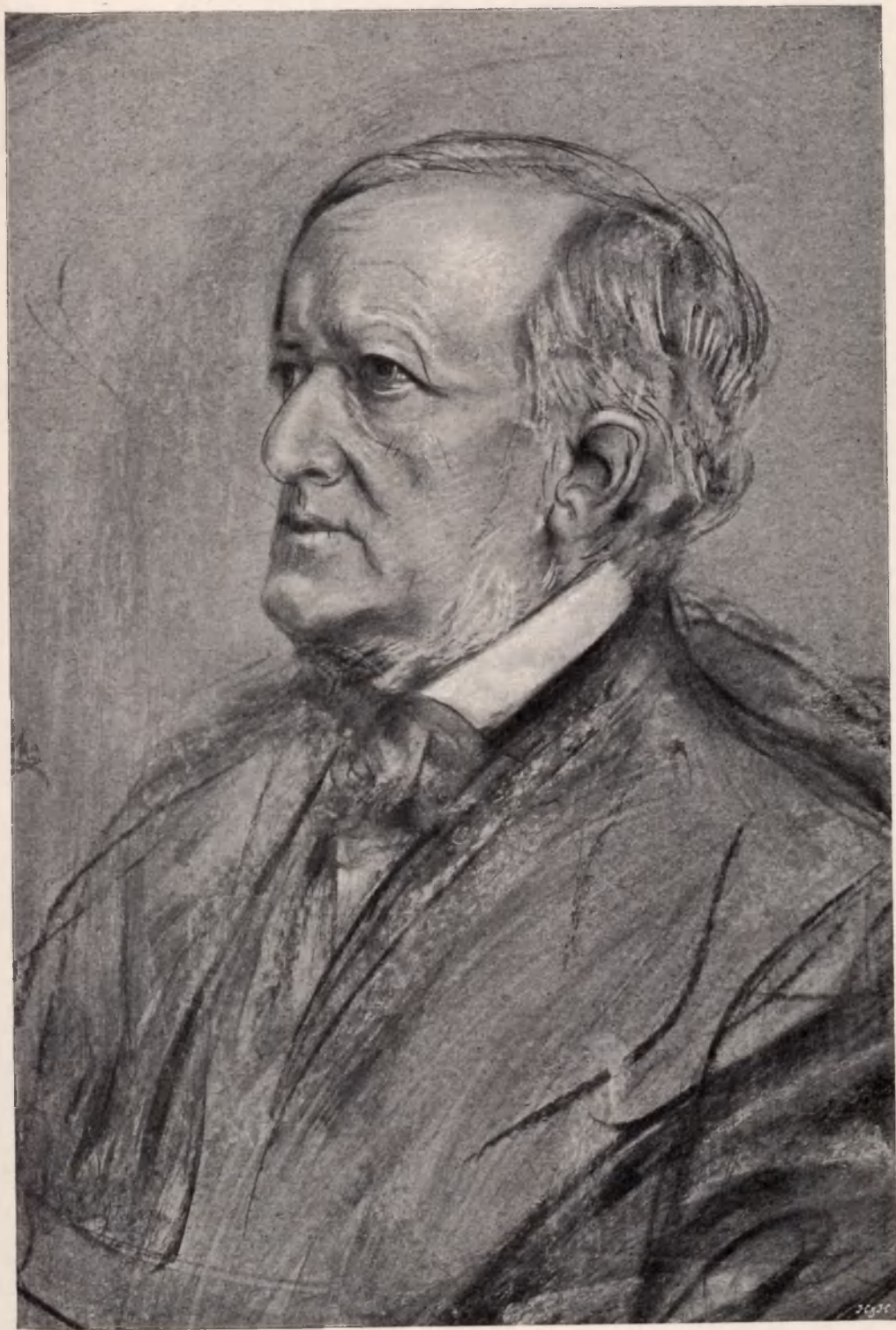
Zamieszkawszy w r. 1864 przy boku królewskiego opiekuna, oddał się Wagner natychmiast przerwanej jeszcze w Zurychu »Trystanem« dalszej pracy nad »Pierścieniem«; instrumentował żwawo drugi akt »Zygfyryda«, do którego sielanki leśnej z upragnieniem powrócił. Kiedy jednak plan wzniesienia specjalnego teatru w Monachium rozbił się, spostrzegł Wagner, że pośpiech w wykończeniu tetralogii jest niepotrzebny. Zabrał się więc do pracy nad »Śpiewakami norymberskimi«, których, jak wiemy już, kilka ustępów było wykończonych jeszcze w Wiedniu. W nowym dziele zamknął się cały, nowy, nieznanый świat muzyki. Różnice stylów Wagnera w »Pierścieniu«, »Trystanie« i »Śpiewakach« są tak znaczne, tak widoczne, świadczą o tak wielkiej potędze umysłu ich twórcy, że nie można przesadnie nazwać słów Bülowa, pisanych w liście z r. 1866: »Wagner jest największym poetą muzycznym, całkiem równy Beethovenowi lub Bachowi, a ponadto jeszcze o wiele większym!« Przy pobieżnym nawet rozbiorze »Śpiewaków« okaże się, jakiego rodzaju to muzyka.

Geneza »Śpiewaków« sięga roku 1845, kiedy po ukończeniu i wystawieniu »Tannhäusera« Wagner, zrażony niezrozumieniem, jakiego doznała genialna opera u publiczności i krytyki, zapragnął napisać satyrę turnieju na Wartburgu, przeniósłszy *milieu* z romantycznego średniowiecza,

w nowsze, na poły już filisterskie stosunki mieszczańskie. Uwagę mistrza na świat mieszczan-spiewaków, zwróciła lektura utworu E. Th. A. Hoffmanna: »*Meister Martin der Kufner*« (*Serapionsbrüder* t. II.); dramat Deinhardtsteina p. t.: »*Hans Sachs*« i opera komiczna Lortzinga i Regera, pod tym samym tytułem, przedstawiły mu postać szewca-poety, którego także Goethe czcił jako »nieśmiertelny typ naiwnej duszy ludu«. Wagner poznał poezję Sachsa i uczuł dla niego dziwną sympatię. Z wymienionych zaś dzieł scenicznych wystąpiła postać jego bardzo plastycznie, w nich też znalazł się zawiązek akcji dla opery Wagnera. W chwili (w r. 1845), kiedy wypracował pierwszy plan »*Spiewaków*«, w którym doskonale widać śmiały rzut genialnej ręki, wiedziony był Wagner instynktem oportunistycznym, spodziewał się bowiem po dziele lekkiego rodzaju wielkiego powodzenia. Lata minęły, zanim sam całą duszą wżył się w Sachsa. Dlatego pierwszy plan wewnętrznym swym przebiegiem tak bardzo różni się od właściwego dramatu, dlatego w późniejszym tyle dzieje się w duszy szewca-poety. Ale sam tok akcji w szkicu z r. 1845 i w gotowej poezji jest zupełnie ten sam. U Deinhardtsteina i Lortzinga-Regera kocha Sachs córkę bogatego złotnika norymberskiego i odnosi zwycięstwo nad konkurentem do ręki jej, człowiekiem, dla niej bardzo nieodpowiednim; dramat i opera komiczna, znane Wagnerowi, były zatem zgodne z życiem Sachsa, który w podeszłych już latach ożenił się po raz drugi z młodą dziewczyną i w spokojnem szczęściu życia dokonał. W pierwszym planie Wagnera motyw ten znika zupełnie; Hans Sachs trzyma w ręku wszystkie nici akcji, ale duszą jego nie jest w niej zaangażowana. W dramacie samym zaś wraca Wagner do znanych mu wcześniej motywów; Sachs kocha tu Ewkę, młodą, piękną córkę złotnika Pognera, jest zatem — nie dla otoczenia swojego, jeno dla rozumiejącego akcję widza — jednym z trzech konkurentów do jej ręki. Ale Wagner przegina linię prawdy historycznej; Sachs wyrzeka się Ewki dla młodego rycerza — poety, Waltera ze Stolzing, ułatwiając mu nawet drogę do szczęścia. Sachs świadomie wzoruje się na królu Markem, wyrzeka się osobistego szczęścia dla Waltera w sam czas; w decydującym bowiem momencie (w akcie trzecim, przy końcu pierwszego obrazu) mówi do Ewki:

»Me dziecię, Izoldy i Trystana
los smutny dobrze znam:
Sachs mądry — chwalić Pana —
być Markem nie chce sam«.

Sachs ma wszelkie prawo tak mówić; słowa jego nie są podcignięte do wcześniejszego dramatu Wagnera; ten prawdziwie genialny moment w dramacie nie może być bowiem porównany z tą *licentia*, na jaką pozwolił sobie Mozart, w scenie przed wejściem kamiennego gościa w *Don Giovannim*, gdzie orkiestra gra znaną melodyę z »Wesela Figara«. Hans Sachs wszakże



53. F. LENBACH: PORTRET R. WAGNERA. RYSUNEK KREDKA.

sam pisał pieśni o nieszczęśliwych kochankach. Rzecz inna, jakie mają słowa te znaczenie u Wagnera, w stosunku do jego osoby. Podobnie, jak w »Pierścieniu«, jak w »Trystanie i Izoldzie«, gdzie wedle niektórych krytyków są kochankowie reprezentantami dążeń całej ludzkości, zamknęły się w »Śpiewakach« kwestye natury bardzo ogólnej, zamknęły się w przenośni poetyckiej, genialnie wypowiedziane, poglądy Wagnera na sztukę, jej stosunek do życia i na artystów. Z dramatu zaś w duszy Sachsa, z całego jego przebiegu poznamy, jaki stan ducha uważał Wagner — w sztuce swojej przynajmniej — za najwznioślejszy. — Przejdźmy do treści »Śpiewaków«.

Jesteśmy w Norymberdze w połowie XVI. stulecia. Wnętrze kościoła św. Katarzyny wypełnione wiernymi, którzy zebrali się tu na nabożeństwo w wigilię św. Jana Chrzciciela. Właśnie śpiewają ostatnią zwrotkę chorału, w czasie której rozgrywa się niema scena między stojącym pod filarem młodym rycerzem Walterem a klęczącą w ostatniej ławce Ewką Pogner, której towarzyszy Magdalena, jej piastunka. Z niemych ruchów rycerza poznajemy, że płonie afektem ku pięknej panience. W chwili, kiedy chorał się skończył i wszyscy opuszczają nawę kościoła, rycerz odważa się przystąpić do Ewki i prosi o kilka słów rozmowy. Ewka przeczuwała to pewnie, zostawiła bowiem umyślnie w ławce chustkę, po którą posyła teraz Magdalенę. Ale zanim Walter wypowiedział, co zamierzał, wraca Magdalena; jeszcze raz musi odejść po szpilkę, na koniec sama zapomina książkę do modlitwy. Walter bez długiego wstępu pyta Ewkę, czy nie jest już narzeczoną. Na te słowa, elektryzujące obie kobiety, daje Magdalena odpowiedź na pytanie rycerza: tak, Ewka jest już narzeczoną, choć jeszcze nikt nie wie, kto nim jest, bo ręka Ewki stanowić ma nagrodę na jutrzejszym popisie śpiewaków: — tak ojciec jej postanowił. Ewka jednak wie już teraz, komu da nagrodę: Walterowi — tylko jemu, zresztą nikomu. Ona widziała go już nie w snach, ale na jawie, on tak podobny do tego Dawida, którego »namalował mistrz Dürer«. Niestety wielkie trudności gromadzą się na niedalekiej do miejsca popisu drodze; Walter nie jest członkiem cechu śpiewaków, a dostać się do niego nie łatwo. Za chwilę jednak ma odbyć się zebranie śpiewaków w tymże samym kościele, więc Walter na właściwym jest miejscu. Rozkochany w Ewce rycerz wie tylko jedno:

»Jedno wiem tylko,
Jedno pojmuję:
wszemi zmysłami
złączyć się z wami!

Gdy na nic miecz mój, to się spodziewam,
że dziś was mistrzem sobie wyśpiewam.

Chcę wam dać mą krew!

Dla was

Piewcy święty śpiew!

Walter zostaje w kościele z Dawidem, narzeczonym Magdaleny, który, jako uczeń Hansa Sachsa, zarozumiały jest na swoje wiadomości w dziedzinie śpiewu. Rozpoczyna się nauka. Biedny Walter słucha okropnie nudnych teorii, które mu w ferworze recytuje Dawid. Teorie te istniały w takiej samej formie, jak je tu Wagner podaje; prawie dosłownie powtarza nazwy strof śpiewaczego cechu, idąc wiernie za wskazówkami Wagensseila »*Buch über die Meistersinger*« (1697) i Jakóba Grimma. Dawid zatem informuje słuchacza o regułach związku śpiewaków, ich dekalogu artystycznym, osławioną tabulaturą; prawa te były niemiłosierne, pedantyczne, sztywne, suche i śmieszne. Kto siedm błędów przeciw nim w próbnym śpiewaniu popełnił, ten przepadał z kretesem, w poczet członków nie mógł zostać zaliczonym: »*der hat ver-sungen und verthan*«. Nie dziwi nas wykrzyk Waltera: »*Hilf, Himmel! Welch' endlos' Töne Geleis'*«. Mamy więc już dokładnie zarysowane tło artystycznego świata, na którym i przeciw któremu występuje śmiały, nieskrępowany żadną usankcyonowaną formułą rycerz-artysta, Walter Stolzing. Walterowi zdaje się więc warunkiem jedynym, że:

»aby się pieśni
moje udały,
musi mój wiersz mieć swój własny ton«.

Ale i Dawid i terminatorzy, którzy przygotowują ławki i budkę »cenzora« na zebranie śpiewaków, zbyt dobrze znają atmosferę artystyczną, panującą w związku, nie spodziewają się więc dobrego wyniku dla próby Waltera i przyspieszają ochoczo:

»Jedwabne śmieją się kwiatki doń,
czy dziś je pan rycerz włoży na skroń?«

Lecz oto zbliża się poważnie Pogner w towarzystwie Beckmessera, pisarza miejskiego, człowieka już w dobrze podeszłym wieku. Beckmesser jest konkurentem do jutrzejszej nagrody; nie zważa, że od Ewki jest przynajmniej o trzydzieści lat starszym, nęci go posag, który córka bogatego złotnika ma dostać. Jednocześnie niepokoi się, że Ewka ma prawo nie zgodzić się na małżeństwo ze zwycięzcą w śpiewaniu konkursowem. W takim razie: »na cóż mi się przyda wspaniałość mistrza?« Prosi zatem Beckmesser Pognera, aby za nim u córki przemówił. W czasie kiedy Beckmesser na stronie sam obmyśla dalszy sposób postępowania i postanawia: »dziś w cichą noc, przez nią tylko słyszany, przekonać się, czy pieśń moja ją zjedna«, zbliża się do znajomego sobie Pognera Walter z otwartą prośbą, aby go przyjęto do związku śpiewackiego. Nadchodzący inni śpiewacy, rzemieślnicy norymberscy, dziwią się naturalnie tej propozycji, Beckmesser zaś, który teraz dopiero spostrzegł Waltera, jakiś niezadowolony z jego pojawienia się tu, wietrzy w nim rywala:

»kto człowiek ten? on coś mi nie w smak! Holla! Sixtus! Na tego bacz!« Powoli schodzą się śpiewacy. Piekarz Kothner, sekretarz związku, odczytuje nazwiska zebranych. Pogner pierwszy prosi o głos i zwraca się do śpiewaków z piękną przemową; narzeka w niej, że sztuka w Niemczech upada, że na dworach rycerskich zapomniano o niej, że pielęgnują ją tylko mieszczenie, których jednak inne stany lekceważą i pomawiają o małoduszność. On jednak pragnie teraz dowieść, że ochota do pięknych czynów dla sztuki nie zniknęła wśród nich jeszcze i oto naznacza na jutrzejszy konkurs, na uroczystości św. Jana,

»śpiewakowi, który w sztucznym śpiewie
przed całym ludem zdobędzie nagrodę«

córkę swoją, Ewkę, z całym majątkiem za żonę. Projekt wspaniałomyślnego Pognera spotyka się zrazu z uznaniem, rychło jednak pojawia się słuszna krytyka; pochodzi ona od Sachsa, który rozumie dobrze serce młodego dziewczęcia, kiedy mówi:

»W projektach tych wstrzymajcie się.
Rzecz inna wszakże mistrzów śpiew
i w sercach dziewcząt ciepła krew«...

Nie waha się nawet rzucić myśli, która niepokoi patetycznych trochę członków związku śpiewaków; zdaniem Sachsa, sąd dziewczęcia będzie tak instynktownie trafny, jak sąd ludu:

»więc niechaj lud też głos swój da;
że się z Ewką zgodzi, w to wierzę ja«.

Ale dla wiernych stróżów praw tabulatury równa się to obrazie; nigdy przecie nie zgodzą się na trafność zdania, że sztukę ich, w stosunku do praw naturalnego piękna, ten tylko potrafi ocenić, kto nie zna surowych przepisów tabulatury.

Różni mistrzowie różnie interpretują projekt Sachsa; dla Beckmessaera, który wie dobrze, jakim mirem cieszy się u ludu szewc-poeta, jest on pokrzyżowaniem jego zamiarów, na których uwienczenie czeka niecierpliwie, rzuca więc złośliwe pytanie, czy może wdowiec Sachs myśli ubiegać się o rękę Ewki; ale Sachs odpłaca mu pięknem za nadobne:

»Ach, nie, cenzorze! Mniej trochę lat,
niż ja i wy, mieć musi ten zuch«...

Na wezwanie Pognera przychodzi Walter Stolzing, aby poddać się próbie wstępnej, czy może zostać członkiem związku. Wedle zwyczaju stawiają mu pytanie, kto był jego nauczycielem w śpiewie. Walter odpowiada w pięknych strofach:

»Na zamku mym w zimowe dnie,
gdy wszystko w śnieżnym tonie śnie,
jak pięknym był wiosenny czas,
jak wróci wiosna w pełni kras —
ze starych ksiąg, co ród ma nasz,
z rozkoszą zawsze czytam:
Waltera, pana z Vogelweid,
o nutę w pieśniach pytam.

Co nocy czar,
co leśny jar,
co z ksiąg i kniej poznałem,
co w piersi stwarza tajny żar,
opiewam to z zapalem;
jak pędzi koń,
jak dźwięczy broń,
ochoczy tan,
gdy w kwiatach łan,
to słucham ja z skupieniem —
to życia mego szczytny plon,
jedynem mem pragnieniem:
do własnych słów mieć własny ton,
tak pieśni moje głosić,
mistrzowską pieśń przed mistrzów tron,
odważam się zanosić«.

Beckmesser wtrąca ciągle złośliwe uwagi, a gdy rycerza pochwalił majster Vogelgesang, odzywa się Beckmesser:

»Mistrz Vogelgesang chwali go w głos,
bo śpiewu uczył go szczygieł lub kos?«.

Po tych formalnościach przystępuje Walter do właściwego egzaminu, który zadecyduje, czy będzie mógł jutro śpiewać na uroczystości świętojańskiej. Cenzorem (*Merker*) związku jest Beckmesser; on z urzędu na tablicy zaznaczy wszystkie błędy, które zauważy w pieśni Waltera. Podnosi się z kwaśną (udaną) miną z miejsca, kroczy, narzekając na ten niemiły urząd i kryje się w namiocie cenzora.

Postać Beckmessera narysowana jest w dziele Wagnera z niesłychanym komizmem i złośliwością; niejednokrotnie jednak przechodzi ona w zjadliwą karykaturę. O to właśnie Wagnerowi chodziło, bo w Beckmesserze upersonifikował głupią, zawistną krytykę, która niesmacznym żartem chce przejść nad genialnymi dziełami do porządku dziennego i w ten jedynie sposób pragnie utrzymać się na powierzchni zainteresowania i wpływów w społeczeństwie; że u takich krytyków całe ich postępowanie, wszystkie ich sądy zawisły od interesu osobistego, o tem, niestety, wiemy aż zbyt dobrze. Syxtusa Beckmessera nazwał Wagner z początku Hans Lick, co złączone daje nazwisko

słynnego krytyka wiedeńskiego, jednego z najzaciętszych przeciwników sztuki Wagnera, profesora wiedeńskiego uniwersytetu i znanego pisarza muzycznego, Edwarda Hanslicka. Od małostkowego zamiaru tego odstąpił Wagner. — Beckmesser udaje się do swego ukrycia z silnem postanowieniem podstawienia nogi zamiarom Waltera; że mu się to uda — przeczuwamy. W czasie pieśni Waltera, wartkiej, jak potok górski, jak on świeżej, słychać z »budy cenzora« westchnienia i zgrzytanie kredy o tablicę; nareszcie niecierpliwy krytyk wystawia głowę z ukrycia, drąc się przeraźliwie, że tablicę całą już zapisał znakami błędów. Mimo protestu Waltera, który chce pieśń dokończyć, decyduje Beckmesser, że rycerz przepadł przy próbie.

Pogner uspokaja Beckmessera, inni śpiewacy przyznają się, że nie rozumieli dobrze Waltera. Wśród rosnącego z każdą chwilą zamieszania uzasadnia Beckmesser swoje zarzuty, skierowane przeciw Walterowi:

»A znowu pieśń, szaleństwo toż czcze:
»przygody« same, »ostrogie« zaś tu,
»sosenki«, »młodzieńczy ton«!...

Takie ścisłe, »rzeczowe« argumenty trafiają już do przekonania majstrów; nagle podnosi się Sachs, »który od początku ze wzrastającą uwagą słuchał pieśni Waltera«; gani gorączkę innych członków cechu i stara się przekonać mistrzów o wartości pieśni Waltera.

Zaczyna się sprzeczka między Sachsem a Beckmesserem; szlachetny szewc zarzuca nakoniec pisarzowi miejskiemu, że sąd jego nie wynika z pobudki artystycznej, lecz jest ciosem, wymierzonym w groźnego rywala.

Beckmesser nie pozostaje mu dłużnym; jeśli go jego nogi, jako konkurenta, obchodzą, niech mu szewc jutro przysła nowe buty, a on mu daruje już wszystkie jego wiersze »*Historien, Spiel' und Schwänke dazu*«. Sachs, wcale nie wyprowadzony z swego spokoju, dziękuje mu za przypomnienie; ponieważ każdemu, kto u niego bućki kupuje, choćby był poganiaczem osłów, daje w dodatku przez siebie napisane przysłowie, musi więc głębiej pomyśleć także nad godnem dla »wysoko uczonego pana pisarza miejskiego«. Na wyraźne żądanie Sachsa, Walter śpiewa dalej, ale Beckmesser chodzi z tablicą od majstra do majstra, wykazując wszystkie błędy jego pieśni; wśród zupełnego zgietku, nad którym dominuje pieśń Waltera, słychać głosy majstrów: »*versungen und verthan!*« Klamka zapadła.

Akt drugi rozgrywa się wieczorem tego samego dnia: wązka, piękna uliczka Norymbergi, na której jednym rogu stoi dom Pognera, na drugim dom Sachsa ze sklepem, jest obrazem scenicznym. Terminatorzy biegają i śpiewają; Dawid wdycha do odznaki śpiewackiej, nie chcąc brać udziału w zabawie chłopców. Nudchodzi Magdalena z pełnym koszykiem, przygotowanym dla swego Dawidka; kiedy jej jednak Dawid powiedział, że Walter przepadł przy próbie, odchodzi gniewna, nie dawszy »kochanemu czeladnikowi«. Chłopcy śmieją się z Dawida.

Ich pieśń, bardzo złośliwa, skierowana jest przeciw Beckmesserowi i Dawidowi.

Sachs, przyszedłszy do domu, każe nowe trzewiki Beckmessera nałożyć na kopyto. Trochę później, już po zachodzie słońca, z uliczki wychodzi Pogner, oparty na ramieniu córki. Zaczyna się rozmowa, ale jakoś się nie klei; Pogner chce coś mówić, lecz waha się, Ewka, dowcipna dziewczyna, twierdzi, że »posłuszne dziecko mówi tylko wtedy, gdy je pytają«. Pali ją ciekawość, jak w kościele wypadło; dowiedzieć się może tylko od Magdaleny lub Sachsa, musi się więc rychło pozbyć ojca, ale jeszcze na odchodnym rzuca mu pytanie, jak poszło z rycerzem. Pogner nie może



54. F. LEEKE: ŚPIEWACY NORYMBERSCY. AKT I.

teraz zorientować się, co jest przyczyną pytania jej; sam nie wie, czy zrobił dobrze, czy źle, naznaczając nagrodę z ręki córki, i niezadowolony odchodzi do domu. Doniesieniu Dawida nie chce ani Ewa, ani Magdalena wierzyć. Po wieczerzy postanawia Ewa zejść do Sachsa; on powie jej, jak sprawa Waltera stoi. Uliczka opustoszała; Sachs każe Dawidowi ustawić warsztat pod wejściem do sklepu i zabiera się do roboty. Noc letnia zapada; zapach bzu roztacza się dokoła, Sachswi nie chce iść robotą; oddaje się myślom pogodnym, wchłania wonie kwiatów i śpiewa:

»Bzów słodka woń dolata
kołysze zmysły mi!
na urok tego świata,
ach, już w duszy pieśń mi brzmi.
Lecz pocóż sam sobie wbijam ćwiek?
Jam przecież jest — ot — prosty człek!«...

Przypomina sobie, na co patrzył i co słyszał w kościele popołudniu; nie umie sobie wytłómaczyć pieśni Waltera:

»choć stara pieśń, lecz nowy był twór,
a brzmiał, jak w maju ptaszat chór...
Ten ptak, co w czasie prób
żadnemu nie był w smak majstrowi;
ma on rozkoszny dziób,
więc się podobał mnie, Sachsowi!«

Dotychczas jest Sachs jedynie artystą; chociaż nie pokazał rodzaju swej sztuki, dał nam poznać w przemowie w pierwszym akcie i tym monologu, jak proste, a zarazem jak głębokie ma na sztukę poglądy. W następującym teraz dyalogu - duecie z Ewką, wypowiada Sachs nader trafne zdanie o stanowisku, jakie zajmuje artysta z łaski bożej wśród nieutalentowanych kujonów:

»O, tak, na zawsze on sobie zaszkodził
a mistrzem już nikt nie uzna go;
gdy ktoś się mistrzem urodził,
majstrowie to mają za wielkie zło!«

Do przekonania takiego przyszedł w kościele na posiedzeniu śpiewaków. Wcześniej od Beckmessera, który zapowiedział serenadę i przez Magdalenę prosił Ewkę, aby go z okna słuchała, przychodzi Walter. Po klęsce, jaką poniósł dziś w kościele, jemu i Ewce pozostaje tylko ucieczka, bo tu naokół nich nie, jak tylko:

»ach, same majstry!
tych praw rymowania
kleje i klajstry!«

a on ich nienawidzi z całego serca, żółć przelewa się w nim na wspomnienie o nich; trapią go, jak wizye w gorączce. Przebojem chce Walter utorować drogę sobie i ukochanej; już kładzie rękę na mieczu, gdy nagle rozlega się silny głos rogu stróża nocnego. Ewka wybiega do domu przebrać się w suknię Magdaleny, która znowu w jej sukni słuchać będzie serenady Beckmessera, tymczasem zaś zakochana córka złotnika zyska czas na rozmowę z Walterem. Dziecięcym szczebiotem prosi Ewka Waltera, aby w czasie jej nieobecności skrył się pod lipą i uniknął spotkania ze stróżem nocnym.

Sachs słyszał żale i skargi kochanków, pracując przy przymkniętych drzwiach swego warsztatu; zamierzonej ucieczce postanawia przeszkodzić. Ewka wychodzi z domu w przebraniu swojej piastunki; już mają przemknąć się bocznymi ulicami do bramy miejskiej, gdzie ich czekają konie, w tem Sachs otwiera okiennicę swego sklepu, puszczając snop silnego światła w ciemną uliczkę. Biada! Droga ze wszech stron zamknięta, tu szewc, tam stróż

nocny, a na dodatek płaczliwe tony lutni Beckmessa zwiastują zbliżanie się pisarza miejskiego. Walter chciałby wygarbować mu teraz skórę za jego cenzurę w kościele, ale Ewka odciąga rycerza na ławkę pod krzakiem bzu, przy wejściu do domu złotnika. Sachs musi spłacić dług, zaciągnięty u Beckmessa popołudniu, i w chwili, kiedy ten niecierpliwie brząka w struny lutni, czekając, rychło-li otworzy się okno tej, z której ręki pragnie jutro otrzymać nagrodę — zaczyna silnym głosem śpiewać pieśń o Ewie, dla której, po wygnaniu z raju, musiał Bóg kazać jednemu z aniołów zrobić buciki, gdyż nogi sobie bardzo raniła na ostrych kamkach. — Ewka znała pieśń tę już dawniej, wie też,

że i przeciw niej wymierzonych jest kilka myśli w niej. Przecież, chcąc ucieczone przeszkodzić, musi teraz Sachs pracować.

Beckmesser, nie mogąc rozpocząć serenady, popada w rozpacz; po trzeciej strofie pieśni prosi Sachsa, aby przestał łaskawie hałasować, nie trudził się nad bucikami, o których na posiedzeniu związku pan pisarz żartował tylko, niech raczej słucha w milczeniu pieśni Beckmessa, a potem niech mu powie, co mu się w niej nie podobało. Ale Sachs ani myśli przestać śpiewania, hałas jego — jak mówi — nie drażni sąsiadów, bo ci do jego pracy nocej przywykli. Beckmesser przysięgłby, że to zazdrość kieruje złośliwym nadjęciem szewcem, to prosi, to oburza się na Sachsa. Nakoniec układają się: Beckmesser może śpiewać spokojnie, Sachs zaś będzie cenzorem jego pieśni, ściśle wedle praw tabulatury, tylko zamiast kredą znaczyć błędy, będzie młotkiem uderzał w podeszwy, bo mu się robota pali pod rękoma. Beckmesser zaczyna więc swoją serenadę, tę niesłychanie zabawną groteskę-burleskę,



55. F. LEEKE: ŚPIEWACY NORIMBERSCY. AKT II.

w której komizm karykaturalny spoczywa na drastycznie błędnej deklamacyi i prozodyi wiersza; muzyka zaś w patosie swoich koloratur i arogancko zakreślonych gzygzaków melodyi, w napuszystości rytmu i jęklwym tonie lutni, jest chyba najdowcipniejszym, najzjadliwszym żartem muzycznym, jaki kiedykolwiek napisano. Sachs zaraz po kilku słowach uderza młotkiem, na znak, że zauważył błąd; Beckmesser zirytowany przerywa pieśń, pytając, gdzie ten błąd; Sachs radzi mu inaczej akcentować słowa pieśni. Treść tej jedynej serenady jest tak płasko-głupia, jak człowiek, który ją śpiewa; gdyby Wagner nie był utrzymał całej tej sceny w tonie najbardziej typowych dowcipów z *Fliegende Blätter*, kto wie, czy miałyby ona tyle humoru, ile ma go w istocie.

W czasie obu strof pieśni Beckmessera bił Sachs w kopyto prawie bez przestanku; na uderzenia nie zwracał już pisarz uwagi, a chcąc je przysłuszyć, darł się ze wszelkich sił. Po skończonej drugiej zwrotce rzuca Sachs pytanie, czy Beckmesser skończył pieśń, sam zaś z tryumfem podnosi buciki, wołając, że mu się udały te prawdziwie cenzorskie trzewiki, bo zrobił je dla cenzora, cenzurując.

Trafiła kosa na kamień... Serenada nie wypadła po myśli Beckmessera; nawet Magdalena poczęła się niecierpliwić, już oddalała się od okna, tak, że nadobny śpiewak musiał »psykaniem« ją zatrzymywać, by wysłuchała do końca. Ale koniec sceny fatalny dla pana pisarza: Dawid wychylił głowę z okna, a zobaczywszy, że serenady słucha Magdalena, wyskoczył z pocięgiem, rozbił lutnię Beckmessera i jego samego począł okładać razami. Hałas uliczny wypłasza z łóżek sąsiadów; wybiega ten i ów, ci i tamci; rozpoczyna się bijatyka na całej linii. Walter próbuje przebić się przez tłum z Ewką, ale w tym momencie przypada Sachs, wypychając ją do domu, Waltera zaś i Dawida wciąga do siebie. Zbiegowisko osiągnęło punkt najwyższy, kobiety z okien zaczynają lać wodę na bijących się na dole; z drugiej strony przychodzi im w pomoc róg stróża nocnego, po którego odezwaniu się cichnie wrzawa, a uczestnicy umykają czempredzej do domów. Stróż nadchodzi, widzi pustkę przed sobą, przeciera z niedowierzaniem oczy, śpiewa swą pieśń i odchodzi. Księżyc spokojnem światłem zalewa scenę; spokój nocy letniej roztacza się nad pięknem miastem.

Ranek uroczystego dla Norymbergi święta nastał. Widzimy Sachsa w jego pracowni, siedzącego nad wielkim foliantem; szewc-poeta, zatopiony w czytaniu, nie uważa nawet, jak nadbiegł żwawo Dawid, przystrojony w wstążki i kwiaty. Chłopiec długo usprawiedliwia się przed majstrem za wczorajszą awanturę; ale Sachs dopiero po skończeniu ustępu lektury zamyka z trzaskiem foliant i przy pomocy Dawida przypomina sobie, że to dzień św. Jana. Dawid śpiewa piosnkę o małym Janku z Norymbergi, którą ułożył na imieniny Sachsa, i wychodzi, aby przygotować wszystko na popołudnie. Sachs, zostawszy sam, zastanawia się nad przyczyną szalu, który ludzi zawsze i wszędzie ogarnia:

»Czczość, czczość!
wszędzie, ach, czczość!
Co w oczy wpadnie mi
z historii dawnych dni,
wyjawcie mi przyczynę,
dlaczego wre wciąż bój,
dlaczego każdą godzinę
wypełnia próżny znój?«...

Pobłażliwem okiem patrzy Sachs na walkę, która wre na całym świecie, a zamiast szczęścia przynosi rozczarowanie; on sam był wczoraj blizkim wnięszania się w wir jej.

Sam wie dobrze, jak łatwo przysłoby mu zdobyć Ewkę; o własne szczęście nie chce się jednak dobijać, bo zerwałoby ono tę nić, którą wyprzędły dwa młode serca, Waltera i Ewki. Dlatego bez walki wewnętrznej wyrzeka się zaspokojenia swoich egoistycznych zamiarów. Wskutek takiego postępowania zasługuje Sachs wedle wielu krytyków na miano człowieka świętego, jak go pojmuje Schopenhauer. O takim Sachsie mówi nam cudownie muzyka wstępna do trzeciego aktu, ale sam Sachs zupełnie niefilozoficznie, ale bardzo mądrze i słusznie tłumaczy swoje postępowanie brakiem wszelkiej ochoty, aby mu urosły na czole... rogi króla Markego...

Po wspaniałym monologu Sachsa wychodzi z izby bocznej Walter, który noc tę spędził u Sachsa. Po przywitaniu się mówi, że miał dziwnie piękny sen. Szewc prosi młodzieńca, aby mu sen ten, ujęty w jakąś formę poetycką, opowiedział; Sachs zanotuje go, Walter słucha rady przyjaciela i bezwiednie, idąc tylko za głosem uczucia, tworzy mistrzowską w formie pieśń.

Sachs odróżnił w jej strofie dwa »stolle« i »odśpiew«; w tej samej formie utrzymany jest i następny bar, w którym Walter kończy opowiadanie o śnie. Trzecia strofa będzie wytłumaczeniem snu. Po ukończeniu pisania pieśni wychodzą Sachs i Walter, aby przebrać się odświętnie. W czasie ich nieobecności zagląda przez okno Beckmesser, a widząc, że nikogo niema, uchyla drzwi i wchodzi do sklepu; ubrany strasznie niegustownie, pełno wstążek na nim, kolory biją się wzajemnie. Widoczne jeszcze ślady pociągła Dawida; jakoś bardzo pomięty pan pisarz, chwytą się to za łopatki, to za kolano, to za łokieć, kurczy się, przysiadają; podchodzi do okna, pod którym wczoraj śpiewał, zapomina na chwilę o bólu i posyła szykowny całus w stronę domu Pognera. Wnet jednak przypomina sobie, co go spotkało, grozi w kierunku drzwi mieszkania Sachsa i zatacza się, na poły tylko przytomny, aż dopada do stolika, na którym Sachs zostawił świeżo spisana pieśń Waltera. Przypuszczając, że to pieśń konkursowa Sachsa, tłumaczy sobie postępowanie szewca wczorajszego dnia.

Ale oto i sam Sachs niespodzianie nadchodzi; pan pisarz chowa czempredzej manuskrypt do kieszeni i dalejże robić wyrzuty szewcowi, pełne jadu i zazdrości.

A czy podejrzenia jego słuszne, czy Sachs nie myślał o zdobyciu dla siebie bogatej Ewki, niech poświadczy... świeżo napisana pieśń konkursowa. »Czy wasze to pismo«, pyta Beckmesser i nie mogąc pohamować się w gniewie, zarzuca Sachswi zupełne szelmstwo.

Nie wyprowadza to bynajmniej Sachsa z równowagi, który ku zupełnemu zdziwieniu Beckmessera, darowuje mu manuskrypt i pozwala użyć pieśni do konkursu, przyczem uroczyście przyrzeka mu, że nigdy nie będzie twierdził, jakoby pieśni tej on, Sachs, był autorem. Beckmesser tańczy z radości, jak opętany: »pieśń Sachsa, ileż to warte«; już mu się roi, jak tłum i śpiewacy krzyczą: »*Beckmesser, keiner besser!*« Sachs radzi mu po przyjacielsku: »wyuczcie się dobrze tej pieśni! niełatwą jest ona«, ale Beckmesser już nie zważa na to, ściska Sachsa i wnet, zapominając słów w ustach, wybiega.

Po tej scenie, wyciskającej z oczu łzy śmiechu, przychodzi do Sachsa Ewka; nowe trzewiczki gniotą ją, ale sama nie wie dokładnie, gdzie. Ciekawie rozgląda się, jakby szukała Waltera. Sachs tymczasem zdjął Ewce trzewik i naprawia go. Nagle na schodkach, wiodących od mieszkania Sachsa, stanął Walter, wpatrzył się w milczeniu w ukochaną, która przywitała go okrzykiem radości, nie mogąc biedz naprzeciw. Szewc narzeka na swój los; zawsze szewcem, w dzień i w nocy, nawet w święto; przynajmniej gdybyż mu ktoś śpiewał do pracy. Walter śpiewa więc trzecią strofę swej pieśni, przenoszącej Ewkę w stan uniesienia. Bezsilna, do głębi poruszona, pada Ewka w ramiona Sachswi, który po chwili usuwa się i ustępuje miejsca Walterowi. Teraz wewnętrzna akcja zostaje rozwiązana; Sachs przyznaje Ewkę Walterowi, ona zaś z dziecięcej wdzięczności, jaką czuje ku drogiemu Sachswi, z zapalem zapewnia, że, gdyby była miała prawo wyboru, wybrałaby tylko Sachsa.

Pełna słonecznej poezji scena ta kończy się cudownym wprost kwintetem, który zaczyna Ewa, śpiewając pieśń na narodziny strof Waltera. Wszyscy wychodzą w podniosłym nastroju za mury miasta, gdzie na łące ma się odbyć uroczystość.

Ostatni obraz »Śpiewaków« wre radosnem życiem. Na łące tłumy ludu, który czekanie na przybycie cechów skraca sobie płasami. Nareszcie wśród ogólnego naprężenia nadchodzą śpiewacy; zdążają ku trybunie, przygotowanej dla nich. Lud na widok ukochanego Sachsa intonuje jego hymn na cześć Lutra, który w podniosłej muzyce Wagnera płynie z piersi wszystkich zgromadzonych z niedającym się opisać zapalem i majestatem.

Wagner chciał momentem tym wstrząsnąć całym umysłem słuchacza i udało mu się to w zupełności. On sam marzył o takim przywitaniu, pragnął, aby mu lud dał swoje serce. Wnet rozpoczyna się konkurs. Beckmesser zdenerwowany, ustawicznie zaglądając do kartki z autografem Sachsa, wychodzi przed trybunę, pokładając całą nadzieję w tem, że lud pieśni nie zro-

zumie, więc może jakoś się wykreći. Zaledwie jednak stanął na małym wzniesieniu z mchu, dają się słyszeć urywane słowa pośród tłumu, śmiechy i uwagi: »i ten? on się stara? zdaje mi się nieodpowiednim!« Beckmesser zaczyna pieśń Waltera, opierając ją na melodii wczorajszej serenady; każde słowo prawie, każda myśl zostaje tu haniebnie przekręcone; trawestacya ta jest godną stanąć obok najwyśzukanśszych sztuczek językowych Rückerta.

Zaraz po pierwszym Stollen słyhać głośnie uwagi: »cóż to? czy on zwaryował?« Po drugim lud docina: »wkrótce zaświśnie na szubienicy«. Potem śmiech i dowcipy przygłuszają już pieśń. Skończywszy pierwszą



56. F. LEEKE: ŚPIEWACY NORYMBERSCY. AKT III.

strofę, w pasyi najwyższej, pędzi Beckmesser do trybuny i ciska tam pieśń Sachsowi pod nogi, oskarżając publicznie, że ta wyśmiana pieśń jest dziełem Sachsa.

Sachs nie broni się długo przed zarzutami pana pisarza; wzywa Waltera na świadka. Rycerz staje na pagórku; pieśń jego zachwyca słuchaczy, wzruszeni nią są zarówno śpiewacy, jak cały lud, któremu melodia tej cudownej udziela się i wypływa z ust wszystkich, jak słodkie błogostawieństwo jego sztuki, z żądaniem przyznania mu nagrody.

Za jednolitym głosem ludu i związku śpiewaków idąc, wkłada Ewka, która z wielkiem wzruszeniem słuchała pieśni Waltera, wianek laurowy na czoło rycerza. Pogner zdejmuje z piersi łańcuch z portretem króla Dawida w medalionie i chce założyć go na szyję Waltera, mianując go jednocześnie członkiem gildy śpiewackiej; rycerz jednak wzdyga się przed tym zaszczytem.

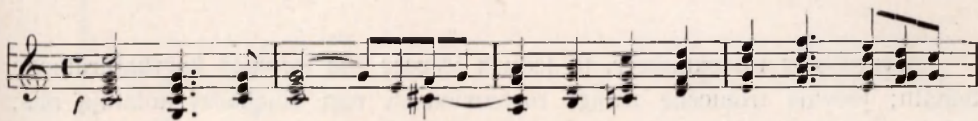
Podobnie Wagner sam podziękował za kapelusz doktorski uniwersytetu

w Oxfordzie, twierdząc, że wystarczy on Brahmsowi i Joachimowi. Ale Sachs w płomiennej przemowie żąda szacunku dla sztuki, pielęgnowanej przez mieszczańskich śpiewaków, kończąc ją słowami uwielbienia dla starych mistrzów.

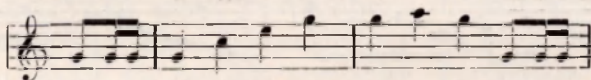
Piękną apoteozą Sachsa kończy się genialne dzieło Wagnera, jasne, wspańnię, ciepłe, serdeczne!.. Sofista Sokrates w »Uczcie« Platona stara się przekonać wielkiego komedyopisarza Arystofanesa, że prawdziwy poeta tragiczny, musi być także prawdziwym komedyopisarzem. Twórczość Szekspira potwierdza żądanie to jak najściślej. Postawienie poezji »Śpiewaków« obok którejkolwiek komedii największego pisarza angielskiego wydaje się dla wielu obrażać pamięć Szekspira. Nie dziwny się bynajmniej, że wiekowa tradycja wydelikatniła uczucia, które zestawieniem takim są niemiłe podrażnione. A jednak »Śpiewacy« w zawiązaniu akcji i jej przeprowadzeniu, w charakterach działających osób, w komizmie sytuacji i całej perspektywie scenicznej nie ustępują bynajmniej ani »Wesołym kobietom z Windsoru«, ani »Poskromieniu złościcy«, ani »Wieczorowi trzech króli«, lub »Kupcowi weneckiemu«, ani żadnej innej komedii Szekspira. I znowu te najdelikatniejsze, niewypowiedziane i niewypowiedzialne uczucia, które drgają w piersiach Sachsa, Waltera, Ewki, Beckmessa i wszystkich innych osób, przechodzą mową muzyki do naszej świadomości, wzruszając nas, jak wzruszyć nie potrafi żadna komedia, lub pobudzając do śmiechu, jak nie innego podobnie nie umie.

Styl muzyki w »Śpiewakach«, jakkolwiek na tej samej zasadzie opartą jest ona, co w »Trystanie« i »Pierścieniu«, jest pomimo to zupełnie różny od innych dzieł Wagnera. Bogaty materiał tematyczny dawał sposobność do tkania przedziwnych w tonie tkanin wielogłosowych; miejscami wydaje się muzyka ta, jak jakiś misterny ornament z kości słoniowej, gdzie jeden i ten sam motyw (przemowa Pognera) spleta się w linie pełne powabu. Znalazło się także miejsce dla zamkniętych w sobie, poza dyalogiem, ustępów solowych; to cudowne pieśni Waltera. Nawet szczegół, stojący w widomej sprzeczności z teorią dramatu, kwintet na końcu pierwszego obrazu III. aktu, wzrasta tematami swymi szczerze w organizm akcji, będąc muzycznie objawieniem piękna dźwiękowego. Orkiestra »Śpiewaków« jest najwyższym punktem, do jakiego indywidualizacja instrumentów doszła w tym czasie, a od którego dzisiejsze wirtuozostwo instrumentowania nieodrodnie się wywodzi. — Dyalog »Śpiewaków« wartki, jak mowa potoczna, ma melodykę mowy zupełnie naturalną, niemal niestylizowaną. Każdy ruch na scenie został muzycznie podkreślony, każda sytuacja odmalowana. Charakterystyka osób utrzymana stale, nawet kiedy gubią się w tłumie. Logika, z jaką każda myśl muzyczna jest przeprowadzona, jej bezwzględna prawda psychologiczna wymagają specjalnego studium. Główne tematy są niemniej lapidarne, jak w poprzednich dziełach, przeważnie tonalne i w najprymitywniejszych interwałach utrzymane.

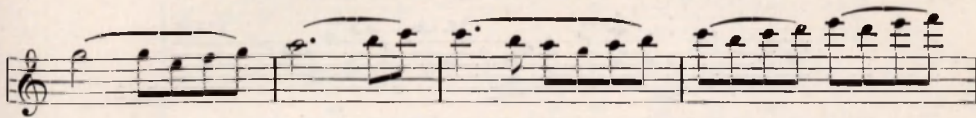
Dzieło otwiera długa przygrywka, utworzona jednym rzutem ogarniającej całość myśli w roku 1862, jako pierwszy numer »Śpiewaków«; przynosi ona najważniejsze tematy dramatu, a znaczenie jej programowe równa się treści przebiegu uroczystości pod murami Norymbergi w dzień św. Jana. Właśnie nadchodzą śpiewacy z swoim poważnym, ton po tonie pnącym się w górę tematem:



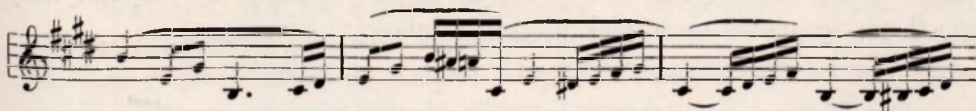
Wśród radosnych okrzyków tłumu spotykają się spojrzenia Ewki i Waltera, które jednak wnet płoszą dźwięki fanfary:



po nich zaś silnym potokiem mkną motywy sztuki, piętrzące się w śmiały gmach progresyi:

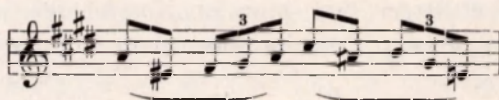


I znowu niema scena między Ewką a Walterem, w której serca ich — choć zdala — przemawiają do siebie:

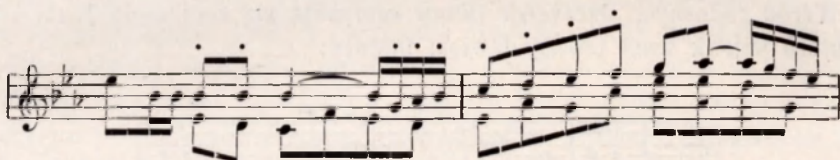


Cała ta melodia, ton po tonie, w znacznem rozszerzeniu i przekształceniu rytmicznem będzie stanowiła podstawę muzyczną odśpiewu (*Abgesang*) pieśni Waltera. Pierwszy raz w samej akcji pojawia się charakterystyczny skrawek tej melodii przy słowach rycerza w scenie z Ewką w kościele: »*für euch Gut und Blut*«; melodyę tę Ewka natychmiast przejmuję dla swoich słów: »*mein Herz sel'ger Glut*«. Z tego drobnego przykładu widać, jak rdzenie muzyczną była pierwotna koncepcja dramatu w umyśle Wagnera i z jak niesłychaną logiką zjawia się ta melodia w pieśni Waltera w III. akcji; melodia to wszakże tak głęboko zapisana w jego sercu, melodia jego miłości! —

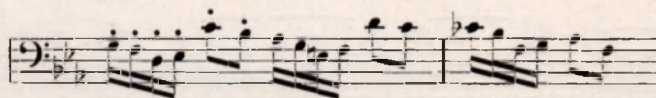
Po kilku taktach przychodzi motyw zapachu, który w próbnej pieśni Waltera w I. akcie gra znaczną rolę i od którego pochodzi motyw wiosny, młodości:



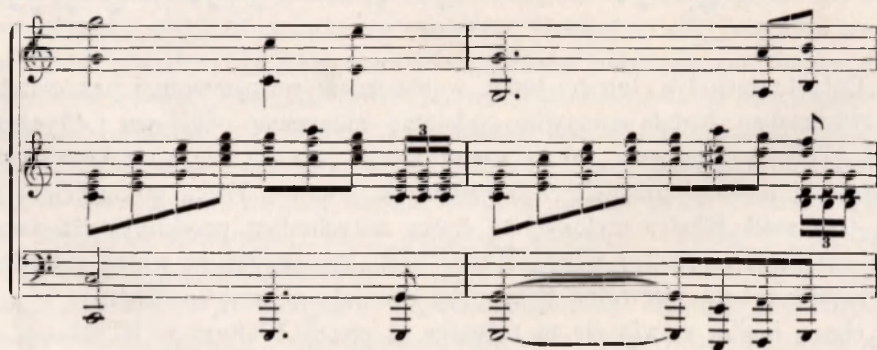
Przychodzi i Beckmesser, tu jednak jeszcze bez swojego karykaturalnego tematu; jedynie ironiczne uwagi rozbawionych nim słuchaczy dolatują nas; najpierw umniejszony rytmicznie motyw śpiewaków:



a rychło potem słowa prostodusznych słuchaczy: »*scheint mir nicht der Rechte:*«

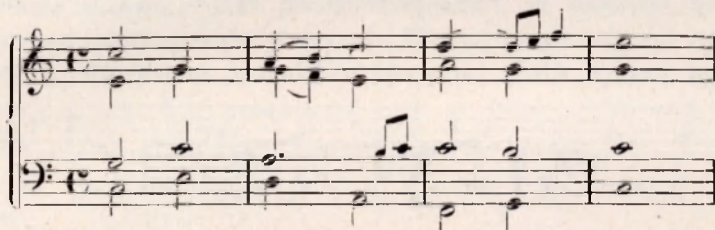


Nad stłumionymi, dyskretnymi jeszcze głosami niezadowolenia zaczyna górować motyw śpiewaków, który doprowadza do cudownego epizodu: trzy różne tematy kojarzą się w wspólną harmonię, która, jakby majestatyczny hejnał, płynie, niosąc cześć pięknu sztuki i miłości:

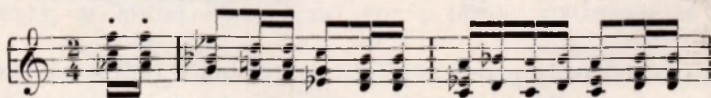




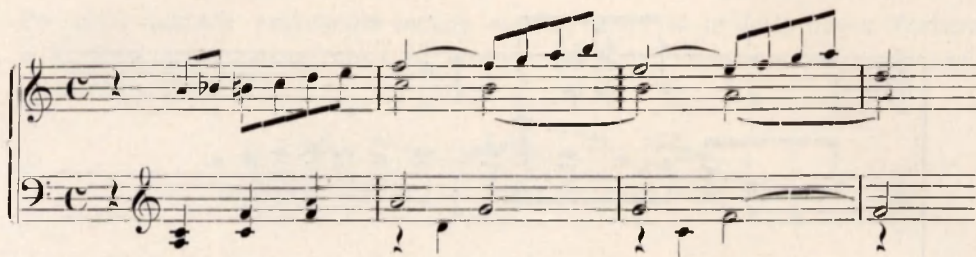
Po tym idealnie kulminacyjnym punkcie — do harmonii takiej dąży Hans Sachs — następuje dumne finale, w którym melodya śpiewaków, opromieniona blaskami figur skrzypcowych, ciągnie się, jak łańcuch, wiążący piękną przeszłość kochającego sztukę mieszczaństwa z całą potomością, która o Sachsie i jemu podobnych nie powinna zapomnieć. Przygrywka przechodzi prosto w pierwszą scenę, w chorał, śpiewany przez nabożnych:



Rozmowa Waltera z Ewką utrzymana w dyskretnych tonach; jedynie akcenty orkiestralne dają nam odczuć, ile zapału tli razem z tą miłością w piersi Waltera. Dopiero koniec jej podnosi muzykę do prawdziwego gorąca. Od tonu sceny tej odcina się ostro wesoły motyw Dawida:

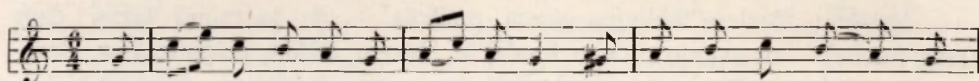


Wykład, w którym Dawid poucza Waltera o tajnikach tabulatury, jest sznurkiem misternie oszlifowanych kryształów, z których każdy ma inny blask. Miejscami uderza nas archaiczny ton jakiejś frazy, np.:

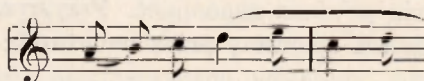


(Epizodzik ten żywo przypomina Händla, mianowicie jeden z jego koncertów organowych).

Zachwycająco piękną w swojej naiwnej prostocie jest piosenka terminatorów:

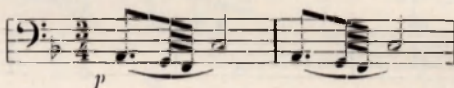


Jed - wab - ne śmieją się kwiat - ki doń, czy dziś je pan ry - - cerz

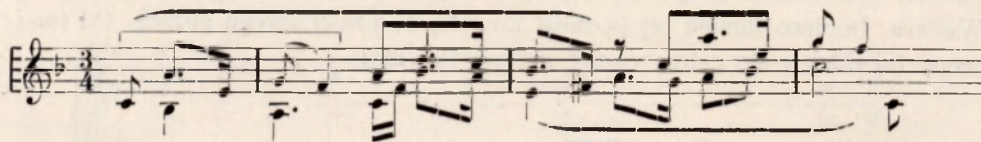


włoży na skroń, a - - a - - a

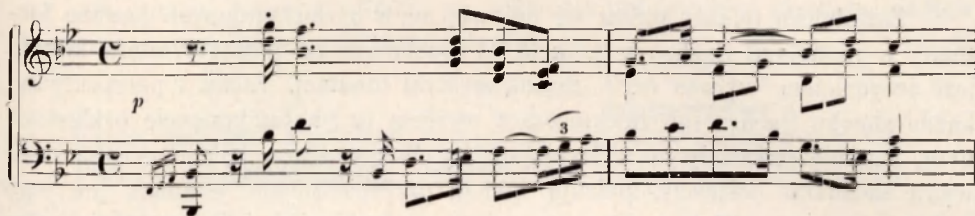
Powaga nastaje, kiedy zaczynają nadchodzić majstrowie; Pogner z motywem:



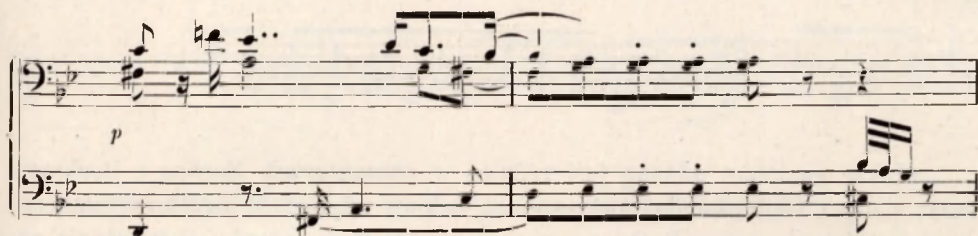
przy którym zbiorą się potem także wszyscy śpiewacy. Przemowa bogatego złotnika oparta jest na pięknym motywie, który zarazem jest motywem święta:



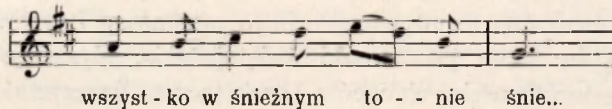
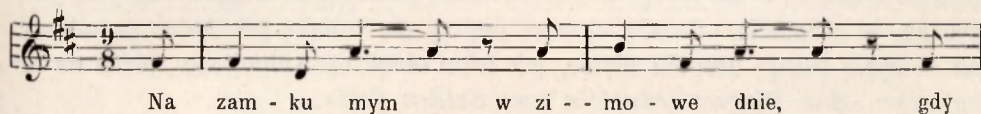
Faktura tematyczna przemowy tej, utrzymanej w miłym patosie, jest zaiste złotniczą robotą. Całą następującą po niej, żywą wymianę zdań między Sachsem a innymi śpiewakami, w czasie której umysły jeszcze nie zapaliły się, cechuje umiarkowanie i nawet powaga; towarzyszenie orkiestry stanowią przeważnie figury, utworzone z tematu śpiewaków. Z wejściem Waltera pomiędzy członków posiedzenia rozbrzmiewa jego motyw rycerski, pełen szlachetnej pewności siebie i ujmującego piękna:



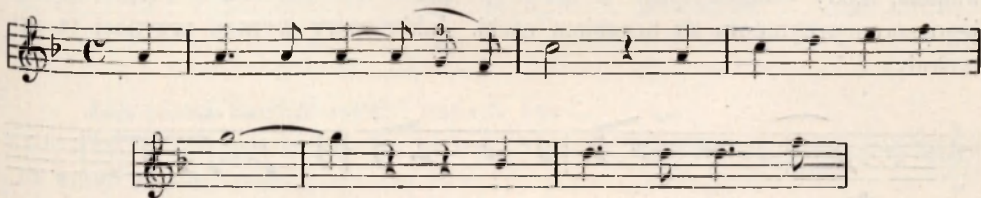
Arcykomiczna karykatura tego tematu będzie motywem przewodnim Beckmessera:



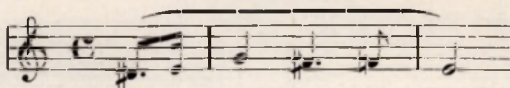
Temat ubarwiony kolorem tonu niskich instrumentów drewnianych, oddaje nadzwyczaj trafnie charakter pana pisarza miejskiego. W prostych, pięknych słowach, w prostej, pięknej melodii wyraża Walter, czego nauczył się u natury:



Trzy strofy jego pieśni są prawie kwintesencją teorii Wagnera, jego zapatrywań, jaką drogą powstawać powinno złożone dzieło sztuki, jakim jest właśnie poezja z muzyką; przygotowują one ponadto słuchacza do właściwej pieśni próbnej, w której romantyzm gór i lasów występuje w całej swej krasie.

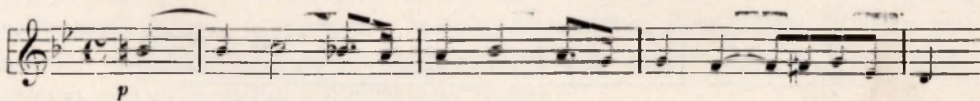


Zasadnicze tematy pieśni tej pojawiają się w uszlachetnionych jeszcze formach w monologu Sachsa w II. akcie. Wybuchająca po pieśni Waltera kłótnia jest arcydziełem wyrazu czyli charakterystyki tonalnej, ruchu i perspektywy; każde słówko Sachsa lub Beckmessera wyrasta tu na fundamencie orkiestralnym, dziwnie prawdziwym. *Staccata* słów Beckmessera, splecione z nerwowymi akordami orkiestry, pulsują takim przyspieszonym tempem, jak jego podniecone serce. W tym wirwarze myśli gorączkowych i fragmentów melodyjnych pieśni Waltera znaczenie serdecznego, głębokiego wyrzutu przybiera krótka melodia orkiestry po słowach Sachsa: »*Halt, Meister! Nicht so geeilt!*«

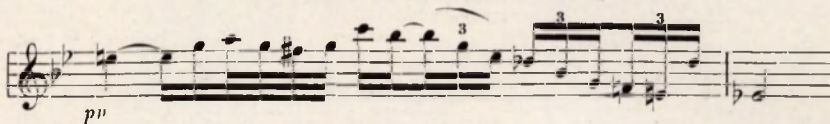


Jakże genialnie oddaną jest różnica w charakterach Sachsa i Beckmessera; słodycz usposobienia poety-szewca zalewa odpowiedź jego na niesmaczne na tym miejscu aluzje Beckmessera o niższości jego zawodu. Ustawicznie powtarzające się tu dyssonanse sekundowe są niestychanie trafnym rysem. Finał aktu jest jedynym w swoim rodzaju przykładem sceny zbiorowej, w której indywidualność każdej jednostki nie poddaje się ciasno pojętym prawom piękna dźwiękowego; »głos« każdego z występujących tu śpiewaków narysowany tak samodzielnie, że w tej scenie dopiero poznał świat właściwą perspektywę muzyczną w dramacie. Gmach tonalny piętrzy się śmiało, jak kolos granitowy; na szczycie całego zespołu płynie, jak lekki obłok na widnokręgu, pieśń terminatorów: »*das Blumenkränzlein aus Seiden fein*«.

Akt drugi otwiera krótki, żywy w tempie wstęp instrumentalny, którego lekkie tematy, utworzone z motywu głównego przemowy Pognera (motyw dnia św. Jana), lecą tu lekko, jak muszki świętojańskie, błyszcząc w zmierzchu, drgają całą niecierpliwością chłopców, czekających uroczystości; ich, zrazu tylko ochocze, później ironiczne piosnki, są przemiłym wstępem do aktu. Następująca po nich, krótka rozmowa Sachsa z Dawidem niczem szczególnie nie wyróżnia się, dopiero dialog Pognera z Ewką jest pod względem głębi tkwiącego w nim uczucia równym, co do wartości, scenie pożegnania się Wotana z Brünnhildą. Ileż tkliwości zawarło się w tych nielicznych taktach, jakie ciepło, jaka pogoda i słodycz; źródła koncepcji sceny tej tkwiły pewnie w momencie, kiedy Wagner pisał w liście do pani Wesendonck o rozpierającym jego serce pragnieniu za uczuciem córki. Jakie czary wyrazu przynosi ta np. melodia:



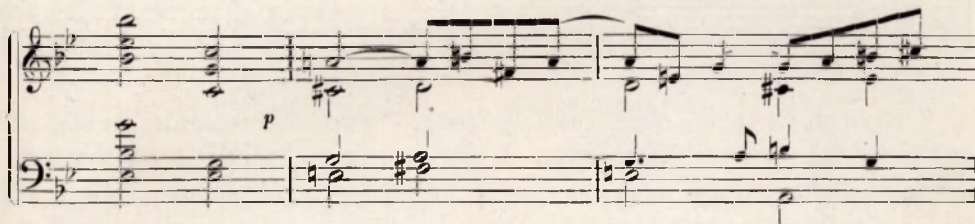
Ale udana naiwność Ewki, jej wdziek i pół-dziecięca prostota, oddana nieporównanie wiotkim pasażykiem klarnetu:



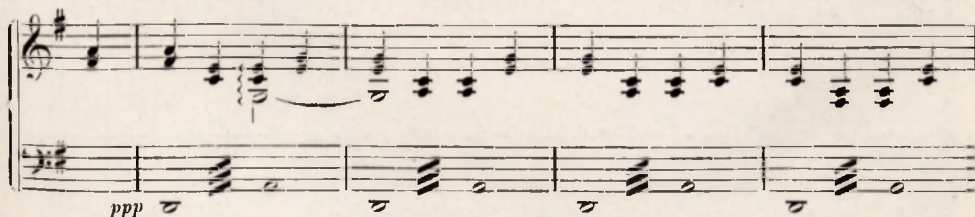
Piękne kontury Norymbergi, jej gotyckie wieżycy i dachy domów wylaniają się z pomroki nocnej razem z motywem:



Każda przychodząca tu modulacja jest śmiała jak piękna:

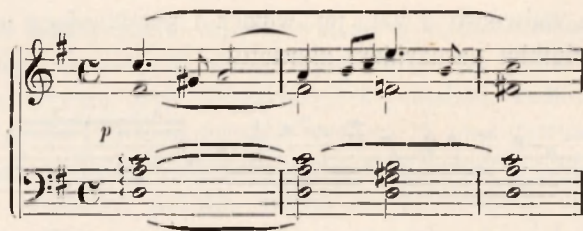


Ile piękna wchłonąć w siebie może najczulsza pierś z czarów nocy letniej, ile niemal może go dać natura, tyle przynosi go muzyka w monologu Sachsa. Zasadnicze tematy sceny tej zaczerpnięte z pieśni wiosennej Waltera. Jak nieporównanie operował Wagner melodyami w tercjach, ten fragment nam to pokazuje:

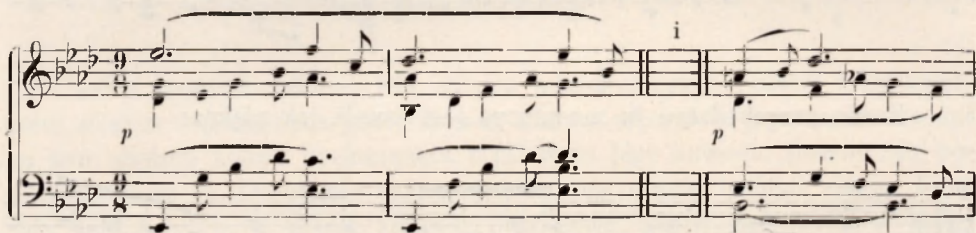


Tak pieści Sachsa »słodki zapach bzu«...

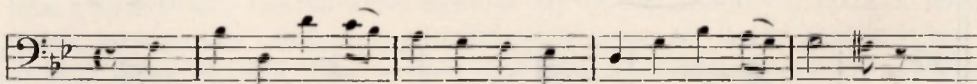
To, co usłyszenie jednego słowa »wiosna« wywołuje w naszej wyobraźni, to mówi krótka fraza:



Błoga, przenikająca duszę moc zlewa się w serce z tymi dźwiękami. Dyalog Sachsa z Ewką jest muzycznie wiernem odbiciem uczuć, jakie każde z rozmawiających żywi dla drugiego; cała ta ujmująca pogoda i delikatnością scena jest opleciona tematami, rozwijającymi się z fragmentów:



Nie sposób tu — rzecz jasna — podać wszystkich tematów w scenach następujących. Sentymentalna pieśń stróża nocnego (w tonacji *F-dur*) kończy się kapitalnym żartem muzycznym; niemuzyczny stróż śpiewa stale o pół tonu niżej od naturalnego tonu swojego rogu (*fis*), w który dmie po skończonej pieśni. Na tem *fis*, jako nucie pedałowej, roztacza Wagner przepyszny obraz upojenia, płynącego z nocy letniej; krótkość trwania tego cudownego epizodu muzycznego wynagradza nam jego kilkakrotne powtórzenie się w ciągu następujących scen. — Pieśń Sachsa o Ewie ma melodykę tak silną i szlachetną zarazem, tak jędrne harmonie, że trudno pomyśleć sobie pieśń naturalniejszą z tak szczerym, głębokim humorem. Warto przypomnieć zdanie Ed. Hanslicka, aby mieć pojęcie, jakimi sposobami zwalczano sztukę Wagnera: »pieśń o Ewie — pisał szanowny profesor — przypomina mi raczej podrażnioną hyenę, niż wesołego szewca«. Oto jej początek:



Gdy E - wę z ra - ju wygnał Bóg w świat ka - żąc iść nie - bo - dze ...

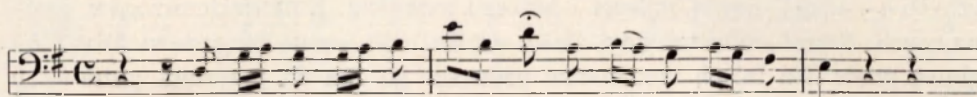
W trzecią strofę tej pieśni miesza się nowa, samodzielna melodia, śpiewana przez obój, róg, klarnet i fagot, która w pełnym swem znaczeniu wystąpi w przygrywce do trzeciego aktu. — Serenada Beckmessera jest w mu-



RYSZARD WAGNER.
(WEDŁUG FOTOGRAFII Z R. 1865.)

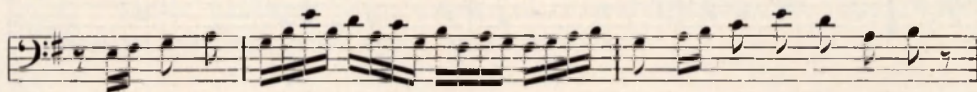
• Nauka Lewińska artystka opery.

zycznej swej części zjadliwą karykaturą stylu koloraturowego w muzyce dramatycznej i piętnuje całą jego nielogiczność i bezpodstawność; po tej serenadzie koloratura w muzyce dramatycznej straciła najzupełniej wszelką rację bytu:

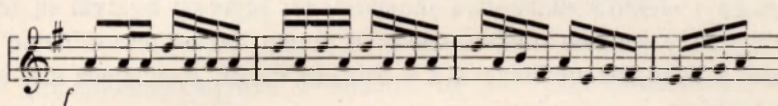


Dzień na nie - bie już wi - dzę, co mi szczęście wró - ży...

a dalej taka »kantylena«:



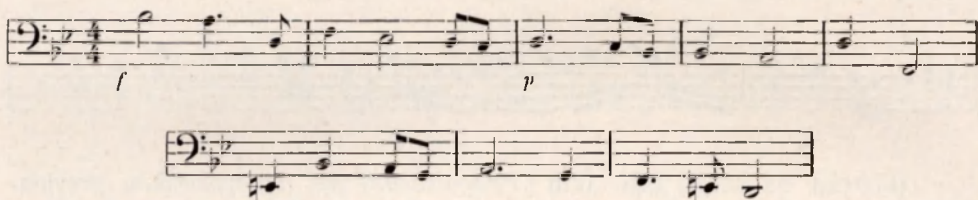
Bijatyka na końcu tego aktu (*Prügelscene*) jest mistrzowskim przykładem wielogłosowości, pojętej w najwyższej jej potęgę; fuga podwójna, której pierwszy temat spada szybko, jak razy Dawida na Beckmessera:



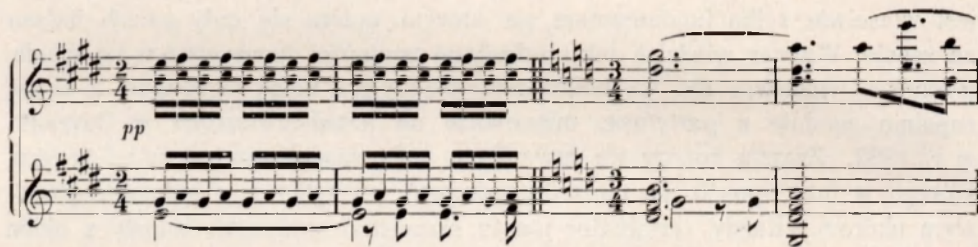
jest właściwie tylko fundamentem, na którym opiera się cały gmach hałasu na scenie. Wagner wiedział, jak niesłychane trudności spoczywają w tej scenie, trudności, właściwie nie do pokonania; jedyny raz może wykonano tę scenę zupełnie zgodnie z partyturą, mianowicie na przedstawieniach w Bayreuth w r. 1887. Zresztą kończy się zawsze na nieopisanem zamieszaniu i krzyku, którego w inny sposób nie możnaby osiągnąć, jak tylko tym kilkunastogłosowym chórem. Każdy terminator ma tu samoistne wykrzyki, kobiety z okien wołają zgiełkliwe, majstrowie tylko w potężnym, tubalnie brzmiącym chórze wyrzucają z piersi słowa grozy, jak: »*sonst schlag' ein Hageldonnerwetter d'rein!*«, oparte na melodii serenady Beckmessera. I znowu przykład, jak genialną jest psychologiczna prawda muzyki Wagnera; nawet w tym chaosie każdy szczegół został oddany z pełną świadomością i refleksją twórczą. A po scenie najwzraskliwszej, jaką zna literatura muzyczna, roztacza noc letnia swój spokój i czar; kiedy niekiedy rubaszny fagot w uciśznym *staccacie* przyniesie skrawek melodii serenady; to Beckmesser, odbijając się o mury domów, bocznymi ulicami podąża do siebie — to jeszcze echa niezwykłego wieczoru wigilijnego.

Przygrywkę do trzeciego aktu ujął sam Wagner w treść programową: rezygnacja Hansa Sachsa. Pięknie określa wstęp ten Bulthaupt (*Dramaturgie d. Oper. II. 216*): »Jest to odwrócenie się od świata duszy, która w państwie

idealizmu, sztuki, znajduje ukojenie i błogość. Silna pieśń szewska uduchowiała się zupełnie; ziemia ze swojemi prozaicznymi troskami, swoim zapachem smoły i skóry, leży daleko na dole, a z nią zapada w dół ostatek pragnień egoistycznych i nadziei nowej miłości i nowego szczęścia. Z dźwiękiem rogów, intonujących chorał reformacyjny, zlewa sztuka całe swoje błogosławieństwo na głowę poety. Na falach tych tonów prowadzi go ona do przystani, gdzie tętno krwi nie drga tak burzliwie, w kraj spokoju i tej miłości, która wtedy tylko czuje się szczęśliwą, kiedy innych uszczęśliwia».



Poza głębokim podkładem duchowym wielkiego monologu nie brak w pięknej tej scenie i efektów malarstwa muzycznego; motywy bijatyki są teraz tak lekkie, jakby były sennem majaczeniem; a potem jakieś przesubtelne szmery nocy letniej i cudowna modulacja z *e-dur* do *c-dur*, zjawiająca się, jak świt po nocy, łagodnie i ożywiająco:



Melodya płynie za melodyą w dyalogu Sachsa z Walterem, każda świeża i wiotka, jak podmuch wiosny! Śmiesznymi wprost wydają się narzekania starszej daty ludzi na brak melodyi u Wagnera; wszakże w tem morzu melodyi, które znajdujemy w »Śpiewakach«, potopiliby się »Trubadurowie«, »Hugenoci« i inni bohaterzy operowi razem z swymi pióropuszcami. Wagner znał istotę swojej melodyki, mówi też Sachs do Waltera:

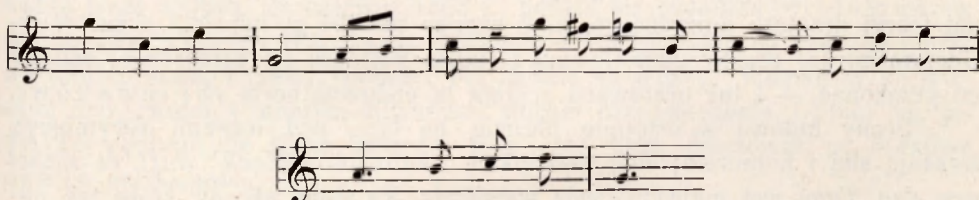
»lecz, że trudno w ucho wpada —
każdy stary nad tem biada«.

Opowiadanie Waltera o śnie (*Traumlied*) i późniejsza pieśń konkursowa skąpane są w blasku słońca; kantylena tej pieśni ma linię tak szlachetną

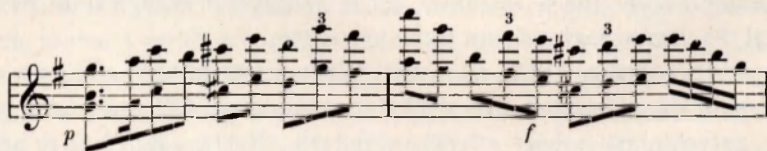
i tak głęboko jest pomyślana, że godną jest stanąć obok najgłębszych *adagiów* Beethovena:



Śmiałe interwały odśpiewu są tak charakterystyczne, że melodia ta ma na wieki indywidualność swoją zabezpieczoną:



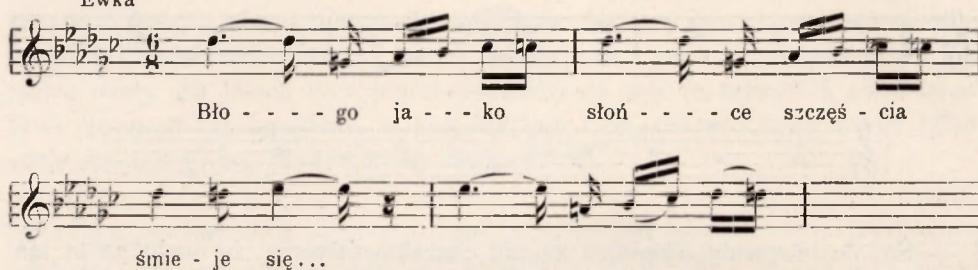
Stopniowanie wyrazu w melodii tej jest nieporównanem. Wagner wytworzył w niej, jak i w wielu innych, pewien właściwy charakter instrumentalno-wokalny, którego cała literatura muzyczna wcześniejsza nie znała; skrajny wokalizm stylu włoskiego i instrumentalne nawskróś traktowanie głosu, np. u Beethovena, złąły się u Wagnera w idealny styl śpiewacki, w którym piękno dźwiękowe i wyraz dramatyczny równorzędną grają rolę. Razem z melodią Waltera przeszła muzyka »Śpiewaków« w sferę tak słoneczną, że nie chcielibyśmy z niej oddalać się; z upojenia wyrwywa nas Beckmesser, dlatego pantominowa scena jego tyle ściągnęła na siebie zarzutów. Ale, jeślibyśmy nad nią samą głębiej mogli się zastanowić, znaleźlibyśmy w niej mnóstwo najbardziej właściwych szczegółów. Lgniemy całym sercem do muzyki sceny między Sachsem, Ewką i Walterem; ile serdecznego zapалу tkwi w młodem dziewczęciu, powie nam ta krótka fraza:



I tak, jak zaczynał się ten obraz trzeciego aktu uduchowionym wstępem orkiestralnym, tak też kończy się uduchowionym kwintetem, w którym nie wiedzieć, co więcej podziwiać: czy pełnię i piękno dźwięku wokalnego, czy

maestryę w prowadzeniu poszczególnych głosów, których tematyczna jednolitość i imitacyjna zależność jest tu klasyczna:

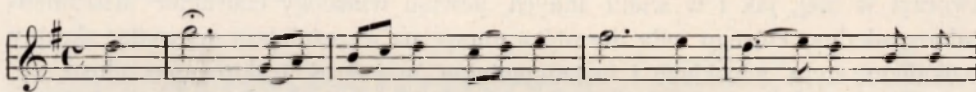
Ewka



Bło - - - go ja - - - ko słoń - - - ce szczęś - cia
śmie - je się...

Warto wspomnieć, że Wagner, widząc w kwintecie tym pogwałcenie własnej teorii dramatu muzycznego, miał zamiar skreślić go zupełnie z partytury. Dopiero gorące prośby pani Cosimy i Hansa Richtera (w Triebsehen) zdołały go przekonać — i tak uratowaną została ta cudowna perła »Śpiewaków«.

Sceny ludowe w ostatnim obrazie, na łące, pod murami Norymbergi, tryskają siłą i humorem; chór wszystkich zebranych »*Wach' auf! es naheht gen den Tag*« jest majestatycznie wspaniały. Te same akordy, które tak cudownie brzmiały w przygrywce do trzeciego aktu, tu płyną w jakiejś błogiej potędze:



Niefortunny występ Beckmessera jest muzycznie powtórzeniem serenady.

Pieśń Waltera na pagórku z mchu jest znacznie szersza melodyjnie od tej, którą poznaliśmy w pracowni Sachsa, przytem, podczas gdy opowiadanie w śnie utrzymane było w ramach tonacji *c-dur*, lub jedynie w alteracjach wykraczało poza nie, pieśń konkursowa przechodzi przez sfery odległych tonacji, modulując często. Nieporównanie działa następujący po niej zespół; melodye pieśni powtarzają zachwyceni słuchacze za Walterem. — Muzyka w końcowej przemowie Sachsa: »*verachtet mir die Meister nicht*« przynosi tę samą kombinację trzech tematów, którą znamy z przygrywki do pierwszego aktu; ideał Sachsa wyraża się tu sam przez się.

20 października r. 1867 ukończył Wagner partyturę »Śpiewaków«. Pracował nad nią z zapalem i niesłuchanie sumiennie. Gotowe karty partytury kopiował natychmiast młody wtenczas muzyk, Hans Richter, późniejszy wielki dyrygent. Świetny pianista Tausig wypracowywał równocześnie z drukiem partytury wyciąg fortepianowy. Pierwsze przedstawienie zapowiedziane było zrazu na 12 października tegoż roku; postanowienie to miało miejsce na wiosnę, kiedy Wagner, ukończywszy całą kompozycję »Śpiewaków«,

pracował nad instrumentacją. W dniu tym bowiem miał odbyć się ślub królewskiego przyjaciela Wagnera; ponieważ jednak projekt małżeństwa rozbił się, Wagner nie spieszył się z terminowem wykończeniem olbrzymiego dzieła. W grudniu przyjechał Wagner do Monachium, zamieszkał u Bülowa, który piastował najwyższą godność muzyczną w Monachium i miał właśnie zacząć przygotowania do wystawienia »Śpiewaków« na scenie teatru królewskiego. Ale nie tak łatwem było wykonanie niezmiernie trudnego dzieła, wymagające pierwszorzędných sił solowych i potężnych chórów. Ponieważ stosunki monachijskie nie pozwalały na to, musiano zaprosić ze scen obcych, wiedeńskiej i drezdeńskiej, najlepszych artystów. Przygotowania trwały kilka miesięcy. Bülow uczestniczył jako kapelmistrz, Richter jako dyrygent chórów; nad wszystkim zaś czuwał niezmordowanie Wagner, ucząc każdego ruchu, pokazując każdą frazę śpiewu. 21 czerwca 1868 r., odbyła się premiera »Śpiewaków norymberskich«. Entuzjazm słuchaczy, z których znaczna część przybyła z Francji, Anglii i reszty Niemiec, był bardzo serdeczny. Wagner w królewskiej łoży, razem z młodym monarchą, słuchał przedstawienia. Z niej też, jedynego godnego dla siebie miejsca, jako król-duch, dziękował za burzliwe owacye publiczności.

IX.

Zapał, z jakim Wagner pracował, wytrwałość i sumiennność, jak sam mawiał, fanatyzm w pracy, są godne podziwu; przypominał pracowitość Leonarda. Po ukończeniu »Śpiewaków« i wystawieniu ich prawie nie odpoczywa i wypracowywanie partytury »Zygryda« odkłada chyba pod pretekstem choroby. Wagner chciał się w zupełności wypowiedzieć i los przynajmniej w tym kierunku był dlań łaskawym, że dał mu na to 70 lat życia. Śmiałe prawie niewykonalne plany nie odstępują go ani na chwilę, energia wyczerpana była ustawicznie. Następujący po »Śpiewakach« ośmioletni okres czasu wypełnił Wagner pracą nad ukończeniem »Pierścienia« i stworzeniem Bayreuthu. Uroczy dom w Triebschen opustoszał w roku 1867, w którym pani Cosima, wedle żądania męża, na pewien czas musiała przenieść się do ojca, Liszta. Z końcem r. 1868 wróciła pani Cosima, rozwiódłszy się z Bülowem, do Triebschen, razem z dwiema córeczkami, Izoldą i Ewką. Druga była już dzieckiem Wagnera. Przed światem mówiło się jeszcze długo, że pani Cosima bawi u siostry swojej, hrabiny Charnace. Na zewnątrz stosunki rodzinne Wagnera były w każdym razie trudne do uregulowania. Król ustawicznie żądał powrotu do Monachium, Wagner razem z rodziną, której tak bardzo był oddany, udać się tam nie mógł, obawiając się zgorszenia i nowych skandalów. Odmowa więc, którą w takim położeniu musiał dać królowi, usposobiła dlań nieprzychylnie oddanego mu Ludwika; nawet najserdeczniejszy przyjaciel, Liszt, zerwał na

kilka lat wszelkie stosunki z własną córką i Wagnerem. Stan interesów Wagnera nie był pomyślnym; długotrwałe milczenie króla przygotowywało go na ewentualne skończenie się łaski królewskiej, raz bowiem pisał do L. Nohla: »sam się poważnie przygotowuję na utracenie pewnego dnia wszelkiej opieki i wszelkiego dobrodziejstwa stamtąd«. W stosunku Wagnera do króla Ludwika, tak wyjątkowym w naszych czasach, istniała niemała różnica uczuć, przynajmniej wiele faktów mówi nam o niej. Król, oddany Wagnerowi w najtkliwszem uczuciu, zawsze skłonny do najdalej idących ofiar, spełniał na zawołanie wszystkie żądania mistrza. Wagnerowi jednak jakże trudno było zrobić coś dla młodego monarchy, jakie »ofiary« musiał ponosić, aby spełnić jego, czasami pół-dziecinne, prośby! Hekatombą już z własnych pragnień było przyzwolenie na wystawienie »Złota Renu«, a później »Walkirii« w Monachium. Silnie tendencyjny Glasenapp twierdzi, że »była to najcięższa ofiara, jaką mógł ponieść dla króla-przyjaciela, ale milcząco poniósł ją«. Zdaje się, że wspinały król zasługiwał na tę »łaskę«, ale też Wagner niezadowolnienie swoje dobitnie dał mu do poznania, nie brał bowiem żadnego zgoła udziału w przygotowaniu tych części »Pierścienia«.

Tymczasem praca nad »Zygfydem« stale postępowała i dnia 5 czerwca 1869 został wykończony dokładny szkic partytury. Nazajutrz rano powiła pani Cosima syna. Wagner witał to zdarzenie jak najwspanialszy, najradośniejszy wypadek w życiu, witał płomiennym wierszem:

»radosny okrzyk zabrzmiał wśród mych pieśni;
»syn jest! — on musiał zwać się Zygfyd!«

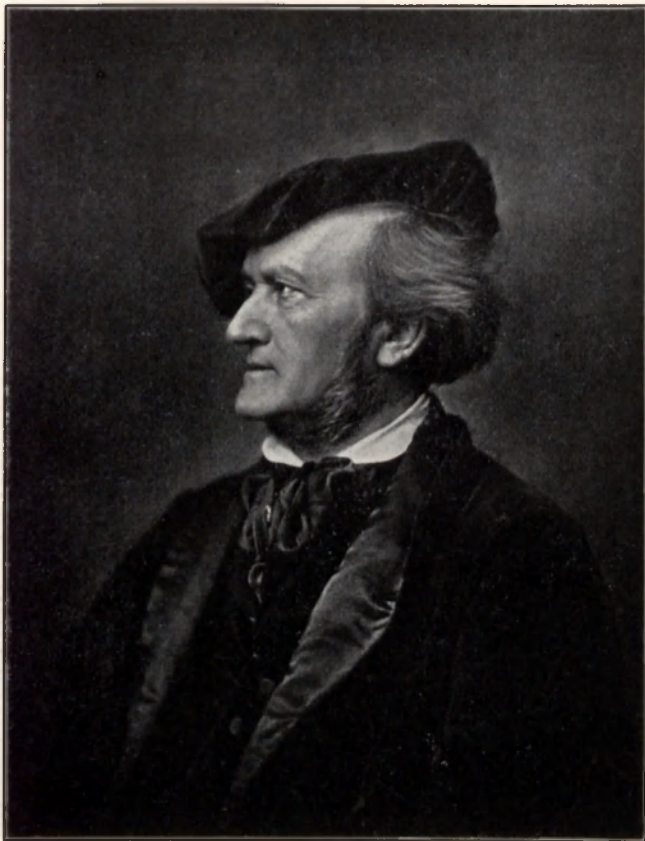
56-letni mistrz nagle odmłodził; ile nadziei pokładał w synie, wystarczy wzmianka z jednego listu, pisanego w tych dniach: »Śliczny, silny chłopiec o wysokiem czole i jasnem spojrzeniu, Zygfyd Ryszard, będzie dziedzicem imienia ojca i utrzyma światu jego dzieła«.

Przypadek zrządził, że właśnie w dniu tym był gościem Wagnera w Tribschen Fryderyk Wilhelm Nietzsche. W listopadzie poprzedniego roku, kiedy Wagner zupełnie *incognito* bawił u siostry swojej, pani Otylii Brockhaus w Lipsku, przedstawiono mu młodego akademika, filologa, który entuzjazyzmował się dla sztuki mistrza. Wspólny u obu kult dla Schopenhauera zbliżył ich w czasie niedługiej rozmowy. Wagner prosił nawet wiele zapowiadającego młodzieńca, aby go kiedyś odwiedził w Tribschen. W ciągu roku, zanim Nietzsche, bo on był tym młodzieńcem, mógł złożyć egzaminy doktorskie, prosto z ławy uniwersyteckiej, na wspiane polecenie profesora Ritschla, został przyszły twórca »Zaratustry« powołany na katedrę filologii klasycznej do Bazylei; liczył wówczas niespełna 25 lat. Zamieszkał zatem o parę godzin drogi od Tribschen, gdzie, wnet po osiedleniu się w Szwajcaryi, złożył wizytę Wagnerowi. Znajomość zamienić się miała niedługo w zażyłą przyjaźń. Młody profesor pisze niebawem do jednego z przyjaciół o Wagnerze: »Znalazłem tu



57. W. BECKMANN: WAGNER W WILLI »WAHNFRIED«.

człowieka, który, jak nikt inny, przedstawia mi się jako obraz tego, co Schopenhauer nazywa »geniuszem« i cały przesiąknięty jest tą cudownie głęboką filozofią. Jest to nikt inny, tylko Ryszard Wagner, o którym zdaje ci się, że masz sąd wyrobiony, taki, jaki znajduje się w prasie codziennej, w uczonych pismach muzycznych i t. d. Nikt nie zna go i nikt nie może go sądzić, bo cały świat stoi na innych podstawach i nikt nie czuje się swojsko w jego atmosferze. Panuje w nim tak zupełna idealność, tak głębokie i wzruszające człowieczeństwo, tak wzniosła powaga życiowa, że się w jego pobliżu czuje jak w pobliżu boskości». Zostawmy nakreślenie linii, jaką przyjaźń tych dwóch wielkich umysłów zaznaczyła, na później; wyrosła ona u Nietzschego na gruncie zupełnego zachwyty dla Wagnera. Jeśli przypomnimy sobie, jak bardzo wykształconym był Nietzsche już w tych latach, jak szerokie ogarniał horyzonty wiedzy, będziemy mogli do zdań jego przywiązać wielkie znaczenie, poznamy zaś z jego spostrzeżeń, jak niesłychanie bogatym był umysł Wagnera. W jednym liście do Rohdego pisze śmiały burzyciel przesądów: »W ostatnim czasie



58. R. WAGNER. WEDLE FOTOGRAFII Z R. 1865.

byłem tam (w Trieb-schen) cztery razy (go-ścił zwykle po dwa dni). Czego się tam uczę, na co patrzę, co słyszę i rozumiem, jest nie do opisania. Schopen-hauer i Goethe, Eschylos i Pindar żyją jeszcze, wierżaj mi!» I znowu w innym liście: »Jest to nieskończonem wzbogaceniem życia, poznać naprawdę z bliska takiego geniusza; uważam, jak moje filozoficzne, moralne i naukowe dążenia kierują się ku jednemu celowi. Jak nieopisanie nową i zmienioną przedstawia mi się historia, szczególnie hellenizm!«

Jak miłość ku pani Matyldzie Wesendonck uwieńczoną została »Trystanem«, tak

narodziny syna i wdzięczność za to ku pani Cosimie objawił Wagner w ślicznej kompozycji, małym poemacie symfonicznym p. t.: »Idylla Zygfrйда«. Motywów do niej dostarczyła scena z trzeciego aktu »Zygfrйда«, mianowicie ten epizod, gdzie Brünnhilda na ołtarzu szczęścia rodzinnego składa największą ofiarę: swoje dziewictwo. Analogia między poematem mistrza a tym wypadkiem w życiu jest widoczna. Wagner musiał przejść przez morze ognia, opinię, walczyć jak Zygmun, aby osiąść kobietę, związaną z innym; pani Cosima zaś musiała przejść pewnie szarpiące jej duszę walki, zanim oddała się Wagnerowi. Akt ślubu odbył się dopiero dnia 25 sierpnia 1870 roku; wcześniej musiano przeprowadzić proces rozwodowy pani Cosimy z Bülowem i zgłosić przejście jej na protestantyzm.

Idylliczne życie w Trieb-schen nie przeszkadzało w niczem twórczej pracy Wagnera, przeciwnie, podniecało jego zapał. Dwa inne zdarzenia zajmują go teraz. Zwycięstwo armii niemieckiej pod Sedanem i rychłe po niem ogłoszenie cesarstwa niemieckiego zachęciło Wagnera do napisania ody na cześć wojska

niemieckiego i wysłania jej do Bismarcka — oraz »marsza cesarskiego«; obleżenie zaś i zajęcie Paryża było powodem dość niesmacznego utworu scenicznego p. t.: »Kapitulacya« — komedyi w antycznej manierze; mimo oświadczenia Wagnera, że nie chodziło mu o wysmianie Francuzów, faktycznie wysmiał w niej w sposób drastyczny Wictora Hugo, Favre'a, Jules Simona, Gambette.



59. SYLWETKI WAGNERA I BRUCKNERA.

Najgłębszem z pism estetycznych Wagnera była ogłoszona w roku 1870 rozprawa p. t.: »Beethoven«. 16 grudnia tegoż roku miało sto lat od przyjścia na świat prometeuszowego twórcy IX. symfonii. Tryumfujące Niemcy gotowały się do uroczystości jubileuszowych; z Wiednia wystosował komitet zaproszenie do Wagnera, aby tyrygował koncertem, projektowanym podczas wielkiego święta sztuki. Wagner, spostrzegłszy na niem podpis Hanslicka i Schellego, odmówił. Postanowił sam złożyć hołd genialnemu kompozytorowi, hołd najtrwalszy, jaki mu w tym roku złożono. Celem rozprawy było »pisemne wyjawienie myśli o znaczeniu muzyki Beethovena«. Nie jest to studium okolicznościowe, jakie zwykły tuzinami powstawać w kalendarzowe uroczystości, ale raczej przyczynek do filozofii muzyki. Punktem wyjścia dla Wagnera jest ustęp o muzyce w dziele Schopenhauera »*Die Welt als Wille und Vorstellung*«. Wagner powiada, że dopiero genialny filozof z Frankfurtu zrozumiał i z filozoficzną jasnością przedstawił stanowisko muzyki wobec innych sztuk, a jako tezę ogłosił, że w muzyce właśnie tkwi idea świata, bo »ktoby ją w całości mógł wytłómaczyć pojęciami, miałby przed sobą równocześnie filozofię, tłómaczącą zagadkę świata«. Nie zajmuje się tu Wagner pedantycznie - naukową analizą dzieł wielkiego swojego poprzednika; zaledwie nad kilkoma z nich zastanawia się, dając niejako programowe streszczenia ich. Píše więc o kwartecie *cis-moll* (op. 131), uwerturze p. t. »Koryolan«, chóralnem zakończeniu IX. symfonii. Wszędzie prawie określa swoje subiektywne uczucia, których doznawał w czasie słuchania dzieł Beethovena, dochodzi jednak i do sądów, mających epokowe znaczenie dla estetyki muzyki i dla rozumienia genialnej sztuki Beethovena. »Beethoven wyemancypował melodyę z pod wpływu mody i zmiennego

upodobania, podniósł ją do wiecznie mającego swą wartość, czysto-ludzkiego typu. Muzykę Beethovena będą rozumieli po wszystkie czasy, podczas kiedy muzyka jego poprzedników w przeważnej części jedynie przy pośrednictwie refleksyi, osiągniętej z historii sztuki, zostanie zachowaną i zrozumiałą». Wagner tłumaczy tu również swoje, na pozór paradoksalne, przekonanie, że właściwy zarodek dramatu muzycznego tkwi w IX. symfonii, nie zaś w jednym dziele dramatycznym Beethovena »Fidelio«. Ile zawdzięczał Beethovenowi, wiedział Wagner dobrze i spłacił mu w tem piśmie dług wielki, spłacił serdecznie. Niepodobna nie uznać słuszności zapatrywań Wagnera na trójcę: Haydn, Mozart, Beethoven. Haydn, właściwie sługa książęcego domu, całe życie musiał tworzyć na żądanie słuzbodawcy; na sztuce jego nie poznać liczenia ziarenek różańca, a szlachetne, mistrzowskie swoje dzieła pisał dopiero jako starzec. Mozart z dnia na dzień musiał się starać o przyciąganie publiczności. Dlatego »pobieżność w koncepcyi i wypracowaniu wedle przyswojonej rutyny będzie główną podstawą wytłómaczenia charakteru ich dzieł«. Ale Beethoven z swoim rewolucyjno-reformatorskim charakterem »patrzy na świat tryumfującym okiem zwycięzcy i wie, że jedynie jako zupełnie wolny należy do świata, który musiał przyjąć go takim, jakim był. Ludzi traktuje jak despota — a jest świętym i wielkim«... »Ten głuchy kompozytor, zdala od zgiełku życia wsłuchany jedynie w harmonie swojej duszy — oto geniusz, wolny od pęt, skuwających go z światem zewnętrznym, geniusz sam dla siebie i sam w sobie, którego oko, oko muzyka, patrzyło tylko w blask wewnętrzny«.

Równocześnie z pracą nad »Zmierzchem bogów« dojrzewał plan »Bayreuthu«. O wzniesieniu gmachu dla sztuki Wagnera w Monachium nie było już mowy. Przypadkiem zwrócił mistrz uwagę na małe miasto frankońskie, z pięknym, starym teatrem dworskim; z początku myślał o użyciu tej małej barokowej budowli dla swoich celów, wnet jednak coraz śmielsze plany, przywodzące na pamięć zamiary z r. 1852, poczęły mu świtać w umyśle. O planach Wagnera dowiedział się świat z niedługiej broszury p. t.: »O wykonaniu uroczystych przedstawień scenicznych: Pierścień Nibelunga«, która ukazała się w kwietniu r. 1871. W kilka dni później wyjechał Wagner do Bayreuthu, którego nie znał jeszcze. Układy z gminą zapowiadały się pomyślnie; ogłoszono przeto uroczyste przedstawienia na rok 1873, w specyalnie na ten cel projektowanym teatrze. Koszta budowy w wysokości 300.000 talarów miały pokryć patronaty, rodzaj związków akcyjnych. Duszą tych patronatów był znakomity pianista Karol Tausig, którego nagła śmierć przewlekła znacznie sprawę położenia kamienia węgielnego pod projektowany przybytek sztuki. Uroczystość ta odbyła się dopiero w dzień urodzin Wagnera, dnia 22 maja, 1872.

Przedsięwzięcie tego rodzaju, jak budowa teatru i dogłądanie interesów finansowych, wymagało stałego pobytu Wagnera w Bayreuth; w kwietniu też r. 1872, przenosi się cała rodzina z Tribschen do miłego miasta. Sama uroczystość położenia kamienia węgielnego miała odbyć się z wielką okazałością;



60. TEATR WAGNEROWSKI W BAYREUTH. WEDŁUG FOTOGRAFII.

miano wykonać gigantyczne dzieło Beethovena, jego IX. symfonię, a Wagner miał kierować produkcją. Całe falangi muzyków z Berlina, Lipska, Monachium przybyły, celem wzięcia udziału w tym jedynym koncercie. Straszna niepogoda zepsuła przebieg uroczystości na wolnem powietrzu; dopiero w starym, margrabiowskim teatrze uzupełniono ją dłuższą przemową mistrza. Popołudniu zaś śpiewały chóry, idąc za batutą Wagnera, wielkie słowa Schillera w symfonii Beethovena: »uścisk bratni wam, miliony!«

Zapowiedziane na rok 1873 przedstawienia uroczyste »Pierścienia Nibelunga« nie odbyły się. Jak niejednokrotnie przedtem, tak i teraz mylił się Wagner, oznaczając termin wykończenia partytury »Zmierzchu bogów«; w roku 1873 nie była ona jeszcze gotową. Teatr, którego mury początkowo szybko rosły, wykończony został dopiero w r. 1875. Patronaty bowiem, zbierające fundusze na koszty budowy, zastanowiły wpływy pieniężne. Zapał, zrazu wielki, ostygł; rok 1873, rok ogólnego krachu finansowego w Europie, nie przeszedł bez śladów nad planami Wagnera. Prócz przybytku odpowiedniego dla swojej sztuki, którego opis wnet podamy, budował mistrz dla siebie i rodziny z kamienia ciosowego piękny dom, któremu nadał miano »Wahnfried«; wprowadzenie się do pałacu tego nastąpiło w roku 1874. Dwa lata, 1874 i 1875, zajęły Wagnerowi koncerty i przygoto-

wania do wystawienia dzieł na scenach wielkich miast niemieckich; w drugim z nich pracowano już pilnie w Bayreuth nad idealnem wykonaniem tetralogii.

Nadszedł nareszcie rok 1876. W lecie ziściły się najgorętsze marzenia Wagnera. W czterech po sobie następujących dniach wykonano »Pierścień Nibelunga«, poczem powtórzono go trzy razy. Wszystko, co tylko przyznawało się do przyjaźni dla mistrza, do uwielbienia dla jego sztuki, zgromadziło się na uroczem wzgórzu, za miastem Bayreuth. Ludwik II, który od premiery »Śpiewaków« jedynie w listownym kontakcie z mistrzem zostawał, był obecnym na próbach generalnych. Cesarz Wilhelm I. przyjechał na pierwszy cykl. Całe Niemcy, kilkanaście koronowanych głów, były obecne w Bayreuth; entuzjazm rósł z każdym wieczorem. Po »Zmierzchu bogów« Wagner zmuszony pokazać się przed zasłoną, przemówił kilkanaście słów zaledwie: »Widzieliście teraz, co umiemy zrobić; teraz tylko chcecie. A kiedy będziecie chcieli, będziemy mieli sztukę!«

Teatr w Bayreuth jest ostatnim wyrazem rozwoju sztuki scenicznej. Zewnętrznie różni się zreformowany przez Wagnera teatr tem jedynie, że widownia nie ma żadnych galeryi, jeno sam, olbrzymich rozmiarów, parter z miejscami dla 1500 słuchaczy; w tyle, na ostatnim planie pomieszczony jest szereg łóż, t. z. galerya książęca. Wzrok widza skierowany wyłącznie na scenę, która nie odcina się od widowni żadnemi złożonemi kolumnami, ani t. zw. rampą. Miejsce dla orkiestry niższe tak dalece, że jej zupełnie nie widać; od strony widowni zachodzi na nie rodzaj wygiętego dachu; budki suflera nie zna ten teatr. Zastonę stanowi draperya z ciemnej materyi, rozsuwająca się bez szelestu w środku. W czasie przedstawienia zaciemnia się widownia najzupełniej, przez co tem żywiej występuje obraz sceniczny. Nic nie przeszkadza iluzji scenicznej, ani skupieniu widza-słuchacza. Urządzenie teatru w Bayreuth było tylko środkiem do osiągnięcia ideału wagnerowskiego. Przedstawienia w teatrze tym nie miały mieć nic wspólnego z naszym codziennem życiem teatralnem. Przez szereg lat miał Wagner czas przekonać się, że, kto po całodziennych zajęciach idzie na przedstawienie, na tym najidealniejsza nawet sztuka nie wywoła należytego wrażenia; do teatru zwykło się chodzić dla rozrywki, nie dla podniesienia ducha. Cała forma dzisiejszego życia teatralnego, poczynwszy od rozgrymaszonych primadonn, skończywszy na frymarczeniu biletami, była Wagnerowi zniechodzona. Dlatego zamiarem jego było, aby za wstęp do teatru bayreuckiego, jak w teatrze greckim, nie pobierano opłaty, aby wykonawcy brali w przedstawieniach udział bez żadnych materyalnych korzyści; za pracę ich nie chciał im płacić nawet oklaskami publiczności, które w Bayreuth są też wykluczone. Publiczność musi zjeżdżać się z dalekich stron i przybywa na przedstawienia w oczekiwaniu wielkich chwil; oderwana od codziennych kłopotów, żyje tu tylko dla wielkiej sztuki. Atmosfera uroczystości unosi się nad przybytkiem sztuki i tę właśnie chciał Wagner wytworzyć.



61. ORKIESTRA TEATRU BAYREUCKIEGO. WEDŁUG FOTOGRAFII.

Łącznie z temi reformami, które poniekąd były wskrzeszeniem zapomnianych urządzeń antycznych, stworzył Wagner odrębny styl sceniczny. Nie możemy zapominać, że niemal wszystkie obrazy sceniczne w dziełach Wagnera są genialną innowacją dla techniki scenicznej, że wiele z nich stanowiło niełatwe do rozwiązania problemy. Dlatego słusznie pisał już w r. 1851: »Tą moją nową koncepcją zrywam zupełnie wszelkie stosunki z naszym dzisiejszym teatrem i publicznością: o wykonaniu mogę myśleć dopiero w zupełnie odmiennych warunkach«. Zadaniem sztuki Wagnera w Bayreuth było, zakrywszy przed okiem widza cały mechanizm teatralny, przemówić do niego z mocą wewnętrznej wizji. Dla dramatu wogóle ma teatr wagnerowski znaczenie wybawienia z wszelkiej konwencyonalności, połowiczności: jest ideałem. »Stworzono tu aparat, którego szukała napróżno nowoczesna sztuka przez całe stulecia Utorowano drogę dla najśmielszych pomysłów; wstecz zaś otworzyły się bogate perspektywy: tu mógł ożyć Faust, Shakespeare i starzy tragicy cisnęli się tu«. — »Wagner wybawił naszą scenę z jej niemocy«, pisze M. Marstersteig w znanym dziele: »*Das deutsche Theater im XIX. Jahrh.*« (str. 557). — Jak pilnie zaś uważał Wagner na wszystko, co należało do odtwórczego składu jego sztuki, jak pragnął przygotować grunt, na którym miała ona w r. 1876 wyrosnąć, świadczy o tem broszura, napisana już w r. 1872

p. t.: »O aktorach i śpiewakach«. Teorye, tu głoszone, zostały wprowadzone w czyn i utrzymane właśnie w teatrze bayreuckim.

Mimo przepelnionej zawsze widowni na przedstawieniach w r. 1876, koszta uroczystości były tak wielkie, że ogromny deficyt zagroził idealnemu przedsięwzięciu ruiną. Materyalne więc kłopoty, z których wybrnąć prawie nie było nadziei (teatrowi Wagnera groziła publiczna licytacya) i wytężająca praca około przygotowania przedstawień, wyczerpały Wagnera. Po ogłuszających umysł dniach uroczystości, w których hołdy długim szeregiem kładły się u stóp Wagnera, nastąpiła cisza, osamotnienie. Niemniej dochodzące uszu Wagnera głosy prasy nie mogły natchnąć go w pełni uczuciem zadowolenia; było wśród nich zbyt wiele złośliwości.

Z pośród wydanych w r. 1876 w Bayreucie broszur, miejsce naczelne zajmuje pismo Fryderyka Nietzsche'go p. t.: »*Richard Wagner in Bayreuth*«, stanowiące część czwartą »Spostrzeżeń nie na czasie« (»*Unzeitgemässe Betrachtungen*«). Piękna ta broszura jest zakończeniem stosunku przyjaznego dwóch wielkich umysłów. W roku 1871 wydał Nietzsche pierwsze swoje dzieło: »*Narodziny tragedyi*«. Dedykował je Wagnerowi, do którego zwraca się w jędrnej przedmowie, oświadczając w końcowych słowach: »Jestem przekonany o sztuce jako o najwyższym zadaniu i właściwej metafizycznej czynności życia naszego w duchu tego męża, któremu, jako mojemu wspniałemu poprzednikowi, na tej drodze pragnę poświęcić to pismo«. Przywiązanie swoje do Wagnera okazywał Nietzsche stale; w r. 1872, był obecnym podczas uroczystości położenia kamienia węgielnego pod teatr. Korespondencya między nimi nie ustawała. Dla wielu jednak niewytłómaczalnem jest, jak mógł Nietzsche z apostoła sztuki Wagnera zmienić się w zaciętego antagonistę jej i jakie były tego powody? Widzieć przyczynę zmiany tej w nieznaney i nieistniejącej urazie osobistej, jakiej miał doznać od Wagnera, znaczy: nie chcieć zastanawiać się nad rodzajem umysłu Nietzschego. Znamienny ten wypadek umotywować należy na podstawie przyczyn istotnych. Twierdzenie, że Nietzsche zwrócił się przeciw Wagnerowi dopiero wtedy, kiedy już mroki zaczęły ogarniać jego umysł, jest wygodne, ale nieprawdziwe. Tymczasem ta dziwna krzywizna, jaką zakreśla stosunek Nietzschego do Wagnera, da się najdokładniej racjonalnie wytłómaczyć, nie dojrzymy tu bowiem jakiegoś nagłego załamania się, spowodowanego nieznaną przyczyną.

»Ryszard Wagner w Bayreuth« — jest to głęboki a jasny, przenikliwy rozbiór artystycznych i duchowych cech osobowości Wagnera, jest to zarazem gorąca apologia wielkiego dzieła. (Lichtenberger: »*Nietzsche i jego filozofia*«). Wagner wedle Nietzschego, to Eschylos epoki nowożytnej, geniusz doskonale »dyonizyjski«. »Olbrzymie dzieło Wagnera, stworzenie dramatu muzycznego, w którym odżyła tragedia grecka, i wykonanie owego dramatu« — oto, zdaniem Nietzschego, jedno z najważniejszych zdarzeń z historyi rozwoju cywilizacyi. Wynikiem tego zdarzenia powinno być odrodzenie kultury

greckiej na łonie nowoczesnego świata. W wysoko napiętym dytyrambie na cześć geniuszu Wagnera, tem bowiem jest w zasadzie traktat »Narodziny tragedyi«, popełnił Nietzsche nie jeden błąd w kierunku historyczno-muzycznym, szczególnie w rozdziale 19, w którym, krytykując ostro *stilo rappresentivo*, przeoczył, że styl dramatów muzycznych Wagnera ma zupełne analogie ze stylem pierwszych oper florenckich z r. 1600, a tylko środki wyrazu muzycznego są u Wagnera bogatsze i głębsze. Osądzenie własnej pomyłki musiało nastąpić. Płomienny temperament Nietzschego nie znał jednak żadnej drogi pośredniej, kiedy więc zgasył w jego umyśle podwaliny

entuzjazmu dla sztuki Wagnera, stał się jej zapalczywym wprost przeciwnikiem, wykazując jej absurd z taką samą egzaltacją, jak przedtem ją wielbił; spokojnego kultu, godzącego w siebie krytykę dla czynników słabszych i podziw dla emanacji geniuszu, nie mógł sobie Nietzsche wytworzyć. Podobnie, jak w czasie, kiedy pisał o »Schopenhauerze jako wychowawcy«, wewnątrznie pracował już Nietzsche nad uwolnieniem się z pod pesymizmu i, jak wiemy, stał się niedługo krańcowym optymistą, tak też, składając hołd Wagnerowi, dostrzegł, że uwielbienie jego dla mistrza oparło się na wadliwych założeniach, musiało więc runąć. Analizę tej zasadniczej zmiany w umyśle Nietzschego przeprowadził Lichtenberger zbyt trafnie i dokładnie, byśmy nie mieli się nią tu posłużyć.

Jak niegdyś oszołomiła umysł Nietzschego filozofia Schopenhauera, tak też oszołomił go Wagner, należący wedle niego do »potęg kulturalnych« (*Kulturgewalten*). Poznawszy Wagnera i sztukę jego, znalazł się Nietzsche wobec zagadki, której nie zdołał sobie wytłómaczyć; »wystąpienie Wagnera w historii sztuki równa się wybuchowi wulkanicznemu, całej niepodzielnej mocy sztuki samejże natury. Dlatego można wahać się, jakie należy nadać mu miano: czy ma się on nazywać poetą, plastykiem, czy też muzykiem — każde słowo w nad-



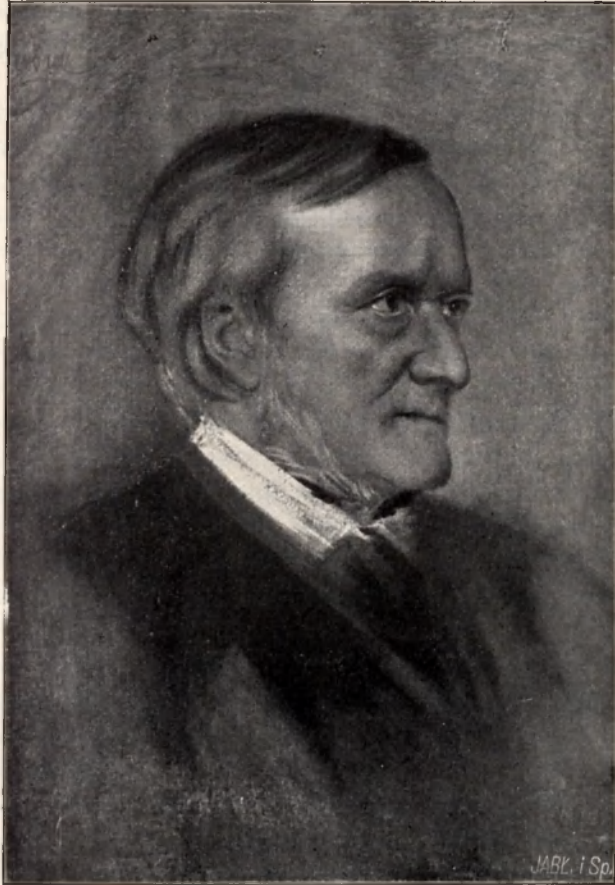
62. WAGNER JAKO ZYGFRYD. KARYKATURA WSPÓŁCZESNA.

zwyczajnem rozszerzeniu leżące w niem pojęcia — albo, czy może powinno się dla niego stworzyć nowe określenie?« Ale, oddawszy się myślowej analizie sztuki Wagnera, zaczął Nietzsche dostrzegać w niej pewne braki, które na razie równoważyły inne zalety. Nie godził się na niektóre zdania o Beethovenie, nawet pojęciu dramatu muzycznego przeciwstawił swoje, odmienne. Chciał mianowicie — *risum teneatis, amici!* — śpiewaków umieścić w dole orkiestralnym, a na scenie pozostawić akcję mimiczną jedynie. W czasie kiedy powstawała książka jego o Wagnerze, widział już Nietzsche w samym mistrzu przesadę i dopatrywał się jej w dziełach jego; ostro krytykował polityczną działalność Wagnera, niechętnem okiem zaczął patrzeć na Wagnera rewolucjonistę i Wagnera przyjaciela królewskiego. Przyszły autor »Antychrysta« zarzuca Wagnerowi tkwiące w jego działalności artystycznej czynniki reakcyjne, więc pociąg do średniowiecza i chrystyanizmu, dążenia buddaistyczne, umiłowanie cudowności i — patryotyzm niemiecki. W Schopenhauerze i Wagnerze chciał mieć Nietzsche spełnienie swych własnych rojeń, ponieważ jednak im dalej, tem ta rzeczywistość mniej odpowiadała temu, czego od nich żądał, oddalił się od jednego i drugiego. Ostatecznie musiał wielbiciela czystego klasycyzmu Grecyi znużyć »genialny komedyant, magik-czarodziej«. »Najważniejszym wypadkiem w życiu mojem — pisał Nietzsche — było wyleczenie się z choroby. Wagner stanowił tylko jedną z tych chorób moich... I mimo tych dobrze już zarysowanych różnic odważył się Nietzsche złożyć najwspanialszy wieniec wawrzynu u stóp mistrza. Ale w Bayreucie smutne dni przeżył w czasie ogólnego entuzjazmu; wyjeżdżał stamtąd złamany na duchu. Wagner dostrzegł to i ta »zdrada« człowieka, któremu wyznaczył na świecie jedno tylko zadanie: apostołowanie swej sztuce — dotknęła go głęboko. Pięknie zaś wytłómaczył Nietzsche stosunek do Wagnera: »Jesteśmy jak dwa okręty, z których każdy do celu swojego podąża własną drogą. Zdarzyło się, żeśmy spotkali się na szlaku i święcili razem uroczystość tryumfującą, gdy oba statki zawinęły na chwilę do portu i w słońcu oba stały, jak gdyby wspólny cel je przyzywał, jak gdyby blisko celu stanęły. Ale oto wszechpotężna konieczność roztrąciła spoczywających przy sobie i znów jesteśmy bardzo daleko, pod niebem odmiennem i na innej toni i możliwem się staje, że nie spotkamy się odtąd nigdy, albo, jeśli się drogi nasze skrzyżują, to nie poznamy już siebie. Tak być musiało w imię wyższego zadania i prawa losu. Ale dlatego właśnie powinniśmy się stać godnymi wzajemnego szacunku i pamięć upłynionej przyjaźni świętą nam być powinna bez skażenia jej. I tak wierzymy w swoją »przyjaźń w tej sferze gwiezdnej«, choćby nam przyszło nieprzyjaciółmi zostać na ziemi«.

Ważnym motywem w stosunku Nietzschego do Wagnera był udział filozofa poety przy wydawnictwie wielkiej autobiografii Wagnera, wydrukowanej w r. 1873 w 15 egzemplarzach dla najbliższych przyjaciół mistrza (doprowadzona do r. 1864); Nietzsche prowadził korektę książki. Wiele opowiedzianych

w niej faktów znał Nietzsche w oświeceniu osób, biorących w nich udział; komentarze ich różniły się silnie od wersji Wagnera, nie umiającego zabić w sobie małosłownej mściwości, niezdolnego do szczerych porывów wdzięczności. Na podstawie sumy tych spostrzeżeń napisał Nietzsche bolesne słowa o autobiografii Wagnera: »Przyznaję się otwarcie do nieufności w każde zdarzenie, które sam tylko Wagner poświadcza. On nie był dość dumny, aby zdobyć się na jakąkolwiek prawdę w stosunku do siebie; pozostał, podobnie jak Wiktor Hugo, wiernym sobie także i w kierunku biograficznym — pozostał aktorem«.

Ostatnie pisma Nietzschego o Wagnerze (po śmierci Wagnera): »Upadek Wagnera« (1888) i »*Nietzsche contra Wagner*« (to drugie pisane na dwa tygodnie przed zgaśnięciem światła jego umysłu), są niewysłowienie przykrymi pamfletami niemal przeciw sztuce Wagnera. Przeciw dziełu, które ze wszystkich sił ducha pragnął widzieć powołaniem do życia, przeciwko Bayreuthowi, prowadził Nietzsche walkę zaciętą. »Od dziesięciu lat prowadzę wojnę przeciwko zepsuciu, idącemu z Bayreuth — Wagner uważał mnie od r. 1876 za swojego właściwego i jedyne go przeciwnika«. Argumenty zaś, którymi Nietzsche wojował na końcu, przypominają uderzenia młota: »Ach, ten stary rozbójnik! on porywa nam młodzieńców, nawet nasze niewiasty nam uprowadza i wlecze do swojej jaskini... Ach, ten stary Minotaurus! Ile on nas już kosztował! Corocznie przyprowadza mu się hufce najpiękniejszych dziewcząt i młodzieńców do jego labiryntu, aby je pochłonał — corocznie intonuje Europa cała: jedź, jedź, jedź na Kretę!«... Zaiste, słowa takie możnaby przypisać najpospolitszemu pismakowi — wielkiego myśliciela nie były one godne. O tym,



63. F. LENBACH: PORTRET WAGNERA.

o którym przed kilku laty pisał, jak o boskości jakiejś, twierdzi teraz trochę odmiennie: »Czy Wagner jest muzykiem, czy Wagner jest poetą, czy Wagner jest wogóle człowiekiem?!«

W roku 1877 zamierzał Wagner urządzić powtórnie uroczystości w Bayreuth, plan ten jednak nie przyszedł do skutku. Dopiero po sześcioletniej przerwie, w roku 1882, zebrali się wyznawcy sztuki Wagnera w spokojnem mieście bawarskiem, a zgromadził ich tu łabędzi śpiew mistrza, »odświętna uroczystość sceniczna« p. t. »Parsifal«.

X.

Z imieniem Parsifala spotykamy się u Wagnera już w »Lohengrinie«. Słoneczny rycerz Graala wyjawia imię swego królewskiego rodzica w opowiadaniu w III. akcie. Poemat Wolframa z Eschenbach p. t.: »Parzival« znał Wagner jeszcze przed napisaniem »Tannhäusera«. Dopiero Trystan, bohater miłosnego pragnienia, wywołał żywiej w umyśle Wagnera obraz bohatera wyrzeczenia się. Mistrz zamierzał wprowadzić Parsifala w ostatnim akcie swego arcydzieła: pielgrzym, szukający miejsca gdzie Graal był strzeżony, miał przyjść do łóża Trystana na Kareolu i pocieszać nieszczęśliwego rycerza. W jednym liście do pani Wesendonck, pisanym w lecie r. 1858, zamieścił Wagner słowa Parsifala, razem z głęboką melodyą: »Gdzie znajduję cię, o święty Graalu? Ciebie w tęsknocie szuka me serce«. Zamiar ten jednak, zupełnie nieusprawiedliwiony dramatycznie, porzucił Wagner. Szkic dramatyczny »Jezus z Nazaretu«, przejęcie się zasadami buddaistycznymi, religia współczucia, oto grunt, na którym krystalizował się powoli pomysł »Parsifala«. Decydującym także momentem był dzień W. Piątku r. 1857. Wagner, wyszedłszy na balkon »azylu« w Zurychu, oddał się czarowi budzącej się na wiosnę do życia natury; całem jego sercem wstrząsnęła myśl o najwspanialszej ofierze z miłości i współczucia, która dokonała się na Golgocie. Od tej chwili coraz więcej zajmował go Parsifal, Amfortas i Kundry. W listach do przyjaciółki w Zurychu wraca często do tego przedmiotu, długo zastanawia się nad nim, ale w r. 1859 wynikiem tego przemyśliwania nad projektem, ujętym bardzo głęboko, było odwrócenie się od zamiaru wypracowania go. »I do takiej pracy miałbym się zabrać? Niech mnie Bóg strzeże od tego! Dziś żegnam się z tym niewczesnym zamiarem; niech to napisze Geibel, a Liszt może do tego utworzyć muzykę«... pisał w maju r. 1859. Ale już w drugim roku przyjaźni z królem Ludwikiem wraca Wagner, na prośbę młodego monarchy, do dawniejszego planu i w górskiej samotni alpejskiej, na Hochkopf, przygotowuje szkic dramatu, który jednak dopiero w roku 1877 został ostatecznie napisany. Młody, stroniący od kobiet król Ludwik czuł się podobnym do »czystego prostaczka«, Parsifala. W kole zaufanych ludzi dawano

mu stale to imię. Łączyło go z bohaterem współczucie dla doli drugich, które sam Wagner najlepiej mógł poznać. Wagner pisał więc zarys dramatu na specjalne życzenie Ludwika II., wykonanie jego jednak odłożył przezornie na później, aby mózż skończyć bliższe sobie wtedy dzieła. Praca nad muzyką zajęła całych 5 lat czasu, tak, że dopiero w r. 1882, na kilka miesięcy przed pierwszym wykonaniem, została partytura wykończoną.

Dla schyłku życia mistrza ma »Parsifal« takie znaczenie, jakie ma »Pierścień« po okresie rewolucyjnym. Jest on wyrazem poglądów, które Wagner utworzył sobie po długim życiu, które chciał ogłosić światu jako ewangelie swęj wiary w możliwość zbawienia ludzkości na ziemi. W »Pierścieniu Nibelunga« mieliśmy przeprowadzoną walkę między dwiema potęgami na świecie: miłością i złem złota. W »Parsifalu« zmagają się dwie potęgi w samejże naturze człowieczej, z których jedną personifikuje sfera Graala, drugą czarodziej Klingsor. »Parsifal«, o którego mistycyzmie, allegoryzmie i transcendentalnym charakterze głosi się na wsze strony, jest, pomimo całej zawartej w nim cudowności, dramatem czysto ludzkim. Cierpienie, męki fizyczne Amfortasa są osią całej akcji; współczucie zaś Parsifala dla chorego króla drużyny graalowej jest niemniej czysto ludzkim czynnikiem jej i zbawczym motywem.

Poemat Wolframa z Eschenbach nie był decydującem źródłem w ukształtowaniu się dramatu Wagnera. Z najobfitszego i najbliższego tego źródła czerpał Wagner najmniej może. Parsifal bowiem ma tyle rysów wspólnych z Chrystusem, że w tem samem już oddala się od bohatera Wolframa, identyfikuje się zaś także z drugą postacią Wagnera, mianowicie z Amandą ze szkicu dramatycznego p. t.: »Z wycieczcy«, który Wagner napisał w r. 1856. Amanda pokonuje w sobie, przy pomocy Buddy, zmysłową miłość ku pięknej Prakriti i razem z nią zostaje w czystości sługą Buddy. Wolframowi zarzucił Wagner, że nie zgoła nie rozumiał przedmiotu, który opiewał; »łączy on wypadek z wypadkiem, przygodę z przygodą, pokazuje niestychane przejścia z Graalem, sam nie wie, czego właściwie chce«... Ale Wagner wiedział, co zamierzał powiedzieć swoim dramatem: oto, że »wielkim jest czar pożądania, lecz większą potęgą wyrzeczenia się«.

Idąc za podaniami średniowiecznemi, uważa Wagner Graala za misę kamienną, z której Zbawiciel spożywał ostatnią wieczerzę z swoimi uczniami, w którą też Józef z Arymatei zebrał krew Syna Bożego, spływającą z krzyża. Prócz licznych wiadomości o świętem naczyniu, przekazywanych tradycją w zachodniej Europie, pisał o niem właściwy poprzednik Wolframa z Eschenbach, Chretien de Troyes w swoim poemacie »*Perceval de Galois*«. Ale już u Wolframa niema mowy o naczyniu, tylko o kamieniu, złożonym na górze *Monsalvatsch* pod opieką świętobliwego Titurela i jego pobożnej drużyny. Tego samego, co opowiadał o Graalu Lohengrin, trzyma się Wagner w »Parsifalu«. Idąc za tłumaczeniem Görrego, myślał Wagner, że imię Parsifal złożone jest

z dwóch arabskich wyrazów: *fal* i *parséh*, wedle tego też mniemania wkłada w usta Kundry słowa:

Ciebie zwę, głupcze czysty

»Fal-parsi«

Czysty, lecz głupi: Parsifal.

Etymologia ta jednak jest zupełnie błędną. Wedle jednego tłumaczenia, słowo »Parsifal« wyszło z gallickiego *Peredur*, które urobiło się ze słów *per-gedur*, »szukający misy«, przeszło następnie w formę »Perceval«, nareszcie »Parzival« i »Parsifal«.

We wszystkich wersjach tego podania młodzieniec ten nazywa się »nie-winnym głupcem«, *der reine Thor*, ten jednak przydomek jego nie pochodzi z imienia, lecz stąd, że, będąc tym, który ma rannego króla zapytaniem swoim uleczyć — nie stawia tego pytania. U Chretien de Troyes *la demoiselle*, u Wolframa *Kondrie la sorcière*, u Wagnera *Kundry*, jest tą złożoną postacią niewieścią, najniebezpieczniejszą służebną czarodzieja Klingsora, zarazem posłanką Graala, która ma Parsifala doprowadzić do grzechu. Nad demoniczną tą postacią pracuje umysł Wagnera długie lata. Kiedy zgodził się twórca dramatu, że »bajecznie dzika posłanka Graala ma być jedną i tą samą istotą z kobietą uwodzicielką z drugiego aktu«, pomysł dramatu skryształizował się. W postać Kundry wcielił Wagner Maryę z Magdali, taką, jak ją zamierzał przedstawić w dramacie »Jezus z Nazaretu«. Marya Magdalena miała ku Chrystusowi płonąć miłością zmysłową — ale nawet w szkicu dramatu zaniechał Wagner rysu tego. Wcześniej od samych uczniów Chrystusa przeczuwała ona jego boskie posłannictwo. Czwarty akt zamierzonego dramatu miał mieć jeden ważny i wiele mówiący epizod, wspólny z ostatnim aktem »Parsifala«.

Kundry jest symbolem; wieczna, przychodziła w tysiącach postaci, była Ewą, Salomą, jest wyobrazicielką »*des Ewig-weiblichen*« — »bezimienna, pradyablica, róża piekieł«, której »pocałunek i pełna miłość ma mężczyźnie dać świadomość jego boskości«.

»Aż spojrzało na nią oko Chrystusa; i od tego czasu tuła się po świecie, aby spotkać na nowo to wejrzenie. Płomienne pragnienie zbawienia miesza się u niej z nieczystem pożądaniem, źródłem wszelkiego grzechu i cierpienia. Te dwa uczucia stapiają się w niej w nieprzezwyjężony, bolesny popęd, który ją wbrew woli pcha w ramiona mężczyzny i każe zmuszać go do kochania jej. Ale w ekstatycznym momencie uniesienia, kiedy już myśli, że patrzy na nią to zbawcze spojrzenie, którego od wieków szuka, złudzenie jej pierzcha. Uczuwa nagle, że ma w ramionach nie zbawcę, lecz grzesznika... Tak więc pokazuje nam historia Kundry w cudownej symbolice wieczną tragedję miłości, jak się ona Wagnerowi na schyłku życia przedstawiała. Tu dopiero staje się Wagner uczniem Schopenhauera, tu wyciąga poetyckie konsekwencye z rozdziału »o metafizyce miłości płciowej« w dziele filozofa. »Miłość nie jest dla

Wagnera tem, czem była w czasie pisania »Pierścienia«, zbawczą potęgą, która nas uczy odpychać od siebie wrodzony egoizm i prowadzi do szczęścia; jest ona najwyższą uludą, która przez sidła swojego czaru zapala w piersi ludzkiej zwodniczą nadzieję zbawienia. Jej to nieszczęsna potęga rodzi w nieskończoność jedynie cierpienie i grzech na ziemi«. Tak tłumaczy Lichtenberger znaczenie tej postaci scenicznej. —

Trzeci bohater Wagnera wyższym jest od Zygryda i Trystana. Natura Parsifala, jego urodzenie i wychowanie bardzo jest jednak podobne do losów Zygryda; jest on tak samo dzieckiem natury, jak tamten, tak samo nie znał ojca, nawet z imienia, wyrósł zdala od ludzi, ma

nadludzką siłę i sprawność. Zygryd jest herosem fizycznym, jego czyny są dziełem mięśni i nieustraszonej odwagi; czyny Parsifala są dziełem ducha są »stopniami, prowadzącymi do świętości«. Rozwój jego duszy od zupełnej nieświadomości uczuć, poza instynktem, zaczyna się od współczucia z cierpieniem łabędzia, do którego sam puścił z łuku strzałę zabójczą. I oto natychmiast, kiedy mu Gurnemanz pokazał plamy krwi na śnieżystych piórach — łamie mordercze narzędzie. Mąk strasznych Amfortasa nie rozumie jeszcze, nie zna okropnej ich przyczyny; Amfortas uległ pokusom Kundry. Dopiero pocałunek demonicznej uwodzicielki, który nim całym wstrząsnął i odepchnął jakąś nieznaną mu mocą od jej ramion, zrywa zasłonę nieświadomości z jego oczu; nagle rozumie tragedję bytu, rozumie cierpienia Amfortasa. W momencie tym staje się Parsifal »współczując, świadom«.

»Parsifal« jest przedstawicielem pesymistycznych idei Wagnera, w całej pełni konsekwentnym. Wotan altruista pragnie samobójczego niejako końca,



64. H. L. BRAUNE: »PARSIFAL«.

doznawszy srogiej porażki w swych dążeniach egoistycznych, koniec więc ten jest w znaczeniu filozoficznym raczej afirmacją woli do życia, niż jej negacją, gdyż w zmienionych okolicznościach dążyłaby ta wola indywidualna do najszerszego wypowiedzenia się, jak to istotnie przed klęską Wotana miało miejsce. Ale Parsifal jest typem świętego ascety, jak go pojął Schopenhauer, który w samym sobie przez »zasadnicze złamanie woli do życia, przez odmówienie sobie przyjemności i szukanie za nieprzyjemnem, przez wolno wybrany, pokutniczy rodzaj życia i samoutrapienie prowadzi do trwałej mortyfikacji woli«.

Przejdźmy teraz do poezji i muzyki »Parsifala«.

Scena w pierwszym akcie przedstawia las przy zameczysku Graala. Rzeźki starzec, Gurnemanz, śpi pod drzewem z dwoma giermkami. Z zamku dochodzą razem z pierwszym brzaskiem dnia dźwięki trąb; Gurnemanz budzi się i wzywa do modlitwy porannej. Oczekują króla, Amfortasa, którego wnet mają nieść tędy do kąpieli; ranny król cierpi bardzo, żadne zioła nie mogą ulżyć jego mękom. Ranę tę zadał mu świętą włócznią, bezcenną relikwią, która jest znakiem jego władzy królewskiej, czarownik Klingsor, odebrawszy ją Amfortasowi, kiedy ten dał się zwabić do jego czarownego ogrodu i tam popadł w grzech. Ze wszech stron świata znoszą leki, ale nie rany jego nie zgoi; nawet wierna służebna Graala, Kundry, udała się za poszukiwaniem balsamów; właśnie przybyła znużona, z nowym balsamem z Arabii — lepszego leku nie zna cały Wschód. Dzika Kundry rzuca się zmęczona na ziemię, chcąc odpocząć. Wnet wnoszą na noszach króla, który »po dzikiej nocy cierpienia« pragnie się pochrzepić świeżością poranku. Cierpienia Amfortasa powiększa nieustanna troska o rycerzy, bawiących za murami zamku; lęka się, aby Gawan, który szuka dlań leków, nie wpadł w sidła Klingsora. Amfortas oczekuje tego, który przyniesie mu uleczenie, »przez litość świadom, prostaczek czysty«. Za balsam, który Kundry przyniosła, dziękuje Amfortas dzikiej niewieście, ta jednak nie chce przyjmując podzięk. Mimo posług, jakie oddaje rycerstwu, nie cieszy się Kundry ich sympatją. Jeden giermek przeczuwa, że Kundry nienawidzi rycerzy, drugi utrzymuje, że to poganka, czarownica. Gurnemanz nie wie, dlaczego wszystkie najcięższe nieszczęścia spadają na rycerstwo w czasie jej nieobecności; długo już zna on Kundry, dłużej jeszcze znał ją umarłą, w grobie żyjącą, Titurel, który wzniosł zameczysko na Monsalwacie. Wtedy także, kiedy Amfortas postradał najdroższą relikwię rycerstwa, tę włócznię, którą przebito bok Zbawiciela, a którą dziś Klingsor połyskuje w słońcu, Kundry nie była na zamku.

»Tak zbrojny w nią, Amfortas, rycerz mężny,
któż się ośmielił wzbraniać, gdy czary poszedł tłumić?
Opodał stąd, obieżon mocą złą —
piekielnej dziewy czar omamił go,
w objęciach jej upojon leży,
już grot mu wypadł z dłoni:



65. DEKORACJE BAYREUCKIE DO »PARSIFALA«.

Śmiertelny jęk! Przybiegam w lot:
drwiąc z niego, Klingsor umknął w dal,
w swej dłoni dzierząc święty grot.

Zaden z rycerzy nie wie, że tą kobietą, która Amfortasa uwiodła, jest właśnie Kundry. — W dalszem swem opowiadaniu zaznajamia Gurnemanz giermków z historią Graala. Klingsor, »niemocen w sobie samym popędy grzeszne stłumić«, chciał zostać rycerzem Graala; Titurel nie dopuścił go do zaszczytu i oto nędznik zapłonął zemstą ku całemu rycerstwu. Czarodziejską siłą:

»upojny ogród stworzył pośród jarów,
w nim zasiał dziewcząt cudnych kwiecie,
na wojów Graala, miłosnych czarów
i pokus piekieł rozpiął siecie;
gdy skusił cię, toś już zgubiony;
przezeń niejeden nam stracony«.

Po opowiadaniu Gurnemanza, zakończonem słowami oczekiwania »czy-
stego prostaczka«, dolatuje na scenę krzyk rycerzy, dających wyraz swemu
oburzeniu, że ktoś ośmielił się strzelić do jednego z łabędzi, hodowanych na
zamku; ptak, walcząc z śmiercią, spada na scenę. W tej chwili wprowadzają
Parsifala, uzbrojonego w morderczy łuk: wszyscy żądają ukarania dzikiego
młodziana, a Gurnemanz zwraca się do niego z wyrzutem serdecznym. Parsifal
przyznaje się, że ubił ptaka, a nie trudno mu to przyszło, nawet chlępi się
celnością swych strzałów: »pewno; co lata, trafia w lot!« Spokojne słowa
Gurnemanza: »Ty śmiałeś zabić, tutaj w świętym lesie, gdzie błogi spokój kołł
cię? Czyż gaju zwierz nie zbliżał się ku tobie ufnie? Z gęstwy krzewów cóż
niósł ci ptaszka śpiew? Co zrobił ci ten łabędź?« wzruszają Parsifala; słuchał
ich coraz bardziej, przejmując się współczuciem dla zabitego łabędzia, na-
reszcie złamał łuk i kawałki odrzucił daleko od siebie. Parsifal nie wiedział,
że źle czytni, kiedy strzelił do ptaka; sam nie wie, skąd przychodzi, nie zna
imienia ojca, nawet swojego nie pamięta. Tak głupiego człowieka Gurnemanz
nie widział jeszcze. Parsifal jedno wie tylko: ma matkę, Herzelajda jej imię;
z nią, zdala od ludzi, żyli w lasach sami. Ciekawość Gurnemanza zaspokaja
dopiero śpiew Kundry:

»Sierotą już zrodziła go matka, gdy pośród wałk usieczon Gamuret;
by takiż w rychłej chwale skon jej syna nie zmiotł,
od wałk daleko w pustyni chowała go na głupca, szalona!«

Przez las przeciągali zbrojni mężowie, za nimi w świat wybiegł śmiały
młodzian, ku zmartwieniu matki; jej śmierć oznajmia mu teraz Kundry. Wia-
domość ta dziwnie podziałała na Parsifala; przyskoczył ku Kundry, chwycił
ją za gardło i ledwie Gurnemanz zdołał ją ochronić. Ale i ten czyn popelnia
nieświadomie, zdjęty żalem za matką, poczem omdlewa; Kundry przynosi
z blizkiego źródła wodę, którą skrapia jego twarz. Ten dobry jej uczynek
pochwala Gurnemanz, ale Kundry i teraz twierdzi, że nie dobrego nie robi;
pragnie tylko spokoju; »już nadszedł czas«. Stary rycerz Graala przeczuwa, że
Parsifal jest oczekiwanym zbawcą Amfortasa, prowadzi go więc do zamku Graala.
Długą drogę szybko przebywają; na zdziwienie, wyrażające się w słowach
Parsifala, mówi mu Gurnemanz: »Mój synu, patrz, przestrzenią stał się czas«. Cała
droga odbywa się przed oczyma widza, scena zmienia się ustawicznie,
powoli, za pomocą ruchomych, przesuwalnych dekoracyi. Wśród odgłosu coraz
to bliższych dzwonów kościelnych, przechodzą bramę zamku, krużganki, na-
reszcie weszli w wielką halę w bizantyńskim stylu, nad którą na wysokich
filarach unosi się kopuła. Przez podwoje, umieszczone na tylnym planie sceny,
wkraczą rycerze i giermkowie. Uczta miłości ma się rozpocząć; rycerstwo
zajmuje miejsca przy stołach; z kopuły spływają głosy chłopięce, głoszące
wiarę, wzywające do pożywania chleba i wina. Z grobu dochodzą słowa Ti-
turela, który ożywia się cudownie w trumnie na czas misteryum; stary król



66. G. ROCHEGROSSE: »PARSIFAL, CZYSTY GŁUPIEC«. (»PARSIFAL«, AKT II.)

każe synowi, Amfortasowi, odsłonić świętą czarę, ale Amfortas wzbrania się, bo, będąc winnym, najstraszniejsze męki ponosi, kiedy patrzy na dokonywanie się cudu. »Jego życie jest jednym pasmem katuszy; jako jedyny grzesznik w państwie czystych, jest skazany, wskutek godności, którą piastuje, a od której go nikt, nawet Bóg, nie może uwolnić, być stróżem i kapłanem Graala, odprawiać uroczystą służbę przy Graalu i pokazywać rycerzom świętą relikwię; widok jej użycza im nadziemskiej siły i napelnia ich nieskończoną szczęśliwością. A widok ten jest dla Amfortasa najcięższą karą; on to rozjątrza na nowo ranę, on każe płynąć jego krwi grzesznej, on uświadamia jego winę ze straszną dokładnością« (Lichtenberger).

Po wybuchu strasznej rozpacz Amfortasa płynie z kopuły pieśń nadziei: »przez litość świadom prostaczek czysty«. Amfortas poleca odsłonić *tabernaculum* świętej misy i podniosła, cudowna uroczystość zaczyna się. Snop oślepiającego światła pada z góry na Graala; Amfortas wznosi czarę, skłaniając ją na wszystkie strony; rycerstwo na klęczkach w zachwycie spogląda ku Graalowi. Parsifal w milczeniu, nie rozumiejąc, co przed nim się dzieje, przygląda się misteryum, stojąc na uboczu. W czasie całej uczty płynie z kopuły śpiew chłopiat, przynoszący słowa Chrystusa, wyrzeczone w czasie ostatniej wieczery. Z całej tej sceny jedynie najboleśniejszy okrzyk Amfortasa przedarł się do świadomości Parsifala; młodzian, usłyszawszy go, chwytą się ręką w stronę serca i w ruchu tym trwa długo Gurnemanz pyta go po skończeniu uroczystości, czy wie, na co patrzył, ale przeczący ruch głowy Parsifala wywołuje uwagę jego: »zaiste, tyś głupcem tyko!«

Podobnie jak w »Złocie Renu« z świetlanej krainy, gdzie mieszkali bogowie, przeniósł nas poeta w ciemne podziemia Nibelungów, tak w drugim akcie »Parsifala«, po misteryach w świątyni Graala, schodzimy do zamczyska czarodzieja Klingsora, państwa nocy, zła, grzechu. Klingsor widzi, że oto niedaleko już sideł jego znajduje się »niewinny głupiec«; zaklęciem przyzywa Kundry:

»twój pan cię woła, bezimienna:
pra-czarci zjaw! piekiel róžo!«

Jego wezwanie jest straszne dla niej, dziś okropniejsze, niż zawsze. I ona, jak Amfortas, pragnie tylko śmierci-oswobodzicielki.

Klingsor szydzi z niej, że wystuguje się rycerzom Graala, jakby dla zapłacenia im strat, które sama im zadała.

»Lecz najcięższy wróg ma pole ci dać:
głupoty kryje go tarcz«.

Upór jej daremny zupełnie; Kundry biada nad strasznym swym losem, musi uleść strasznej woli Klingsora, musi uwieść Parsifala. — Klingsor

przygląda się walce, która toczy się u wejścia do jego zamczyska; to Parsifal ściera się z rycerzami jego państwa, którzy mu zagroźili z bronią w ręku drogę do ogrodu. Nie trudno mu pokonać ich. Stał na murze, otaczającym czarowny ogród Klingsora. Najbujniejsza roślinność rozciąga tu swój przepych; tropikalne kwiaty wydają oszałamiającą wonie. W taki obraz zmieniła się ciemna wieżycza Klingsora. Zgiełk bitwy zwabia z zamku roje pięknych dziewcząt-kwiatów; widzą śmiałka na murze ogrodu, pytają dlaczego pobił ich kochanków. Parsifal, odurzony widokiem, mówi naiwnie:



67. F. STASSEN: PARSIFAL I KUNDRY.

»O piękne dzieci, nie miałem ich pobić?
do was mi wzbraniał przystępu ich miecz.«

Dziewczęta poczynają sprzeczać się pomiędzy sobą o Parsifala, który z zadowoleniem stoi pośród nich i słucha ich śpiewu:

»Pójdź! pójdź!
piękne dziecię,
dla twych rozkoszy
zakwitło to kwiecie«...

A Parsifal pyta ich tylko: »Czyżeście kwiaty?«

Wśród tej wyrafinowanej upajającej zabawy, na pozór tak dziecinnej, dochodzi z pośród zieleni głos Kundry; wymówione przez nią imię Parsifala wstrzymuje go, gdy już chciał odbiedz. Imię to przypomniał sobie teraz:

»tak zwała mnie matka niegdyś w zadumie«.

Głos niewidocznej jeszcze Kundry każe oddalić się dziewczętom — i Kundry ukazuje się teraz Parsifalowi w całym majestacie uwodzącej

piękności. Ale nie tylko blaskiem swoich wdzięków chce olśnić go. Przemawia do niego, jak nikt przemawiaćby nie mógł; wzbudza w nim naprzód najdroższe wspomnienia, dlatego na teraz dopiero zachowała sobie jego imię, którego wymienienie przenika go i wstrząsa. Nikt go niem, prócz matki, nie nazywał, więc ta, która pierwsza je wymieniła, staje mu się blizką, ma do niej instynktowne zaufanie. Całem jego sercem porusza Kundry, opowiadając mu o jego niemowlęctwie i biednym losie matki:

»Dziecię widziałam, matki ssące pierś,
słów jego pierwszy dźwięk w uchu mam wciąż;
z boleścią w duszy
wraz z niem Herzelajda igrała,
gdy się w katuszy
jej oczu radość do niej śmiała!

Herzelajda umarła z żalu za synem, który ją odbiegł, a syn ten, przyniesiony boleścią, pada u stóp Kundry. Teraz kolej na Kundry pocieszać głuptaską; pieścizotliwie obejmuje ręką jego ramiona i pod pozorem błogosławiącego pocałunku matki, składa mu na ustach płomienny, długi pocałunek:

»miłości poznaj żary,
jak Gamuret je znał,
gdy Herzelajdy czary
płomienny stały szal:
co życie i ciało
niegdyś ci dało,
co śmierci mroków płoszy lęk,
to dziś
ci da —
ostatni pieścizot matki cień,
miłości pierwszy wdzięk!«

Ale skutek tego pocałunku jest zupełnie nieoczekiwany. Jak Zygryd, przekonawszy się, że istota, którą ze snu chciał zbudzić, jest kobietą, nauczył się w momencie tym strachu, tak w Parsifalu wzbudził pocałunek Kundry straszliwą, bolesną zmianę; jakąś ranę stworzyło mu w sercu wspomnienie Amfortasa:

»Amfortas!
Ta rana! — Ta rana!
Już w mojem pali sercu.
...Nie, nie! To nie ranę mam tu:
niechaj strugami płynie tam krew!
Tu! tutaj w sercu mam żar!
Tęsknota, straszliwa tęsknota,
co wszystkie myśli spętała mi!
oh! męka miłosna!«



68. F. STASSEN: DROGA DO ZAMKU GRAALA.

Namiętność zapala się w nim, czuje ją, czuje, że takie same pragnienia, »boży czar«, muszą znać wszyscy ludzie; ale zarazem czuje, że w pragnieniach tych popełnia grzech straszny i błaga Zbawcę o przebaczenie. Łuski spadły z jego oczu:

»Tak! tymże głosem! wołała tak; —
i ten sam wzrok, dobrze poznaję go, —
ten uśmiech, co jego spokój skłócił.
I usta — tak — tak drżały mu też.
ugięła się tak szyja, —
tak głowa wzniosła się: —
igrały rozwiane kędziory, —
ramieniem objęła mu kark,
muskiała mu, pieszcząc, lice! —
Wraz z całym piekłem mąk
zbawienie duszy,
całując, skradła mu z ust...
Ha! Pocałunek! — Zwodnico! uchodź stąd precz!

Kundry ucieka się teraz do ostatniego środka, którym chce Parsifala doprowadzić do grzechu; oto on, czujący litość dla rany Amfortasa, niech i dla niej ją znajdzie:

Od wieków czekam, — tęsknię za tobą,
o zbawco, — ach! mój szal
twym łzom uragać śmiał.
Oh! —
Kłatwę gdybyś znał,
co mnie we śnie i jawie,
przez śmierć i życie,
ból i radość,
na nowe męki wiecznie gna,
a bez końca życie me trwa!

W śmiertelnej męce utęskniony,
tak znany mi, tak wyszydzony,
niech na twem łonie łzy me płyną,
godzinę moim bądź, jedyną,
i, chociaż Bóg i świat mi klnie!
ty mnie rozgrzeszysz, zbawisz mnie!«

Ale Parsifala nie już nie zdoła odwrócić z drogi, na którą wstąpił po pocałunku Kundry, nie nie pozwoli zapomnieć mu jego zbawczego posłannictwa. Ta, która go przed chwilą pieściła, poczyną szaleć; jego święty upór doprowadza ją do zapamiętania się, w którym przeklina Amfortasa, przeklina Parsifala. Kiedy jeszcze raz odepchnął ją niewinny młodzian, wzywa Kundry pomocy Klingsora; czarownik z muru zamczyska ciska na Parsifala świętą włócznię, którą porwał niegdyś Amfortasowi. Lecz spełnia się cud: włócznia,

zamiast ugodzić w młodziana, zawisła nad głową jego; Parsifal w najwyższym zachwycie ujmując ją w rękę, robiąc nią znak krzyża w powietrzu:

»Ja znakiem tym niweczę twe czary:
tak, jak ranę on wyleczy,
którą nią zadałeś —
w zwaliska i gruzy
strąci mamiający twój gmach!«

Jakby po trzęsieniu ziemi, zamienia się nagle wspaniałość ogrodu w wymarłe pustkowienie: zameczysko Klingsora runęło. Dziewczęta-kwiaty leżą nieżywe, jak zwiędłe. Kundry nieprzytomna padła na ziemię. Zwycięski w najstraszniejszej walce życia, Parsifal z muru ruin zwraca ku uwodzicielce pełne litości słowa:

»Ty wiesz,
kiedy odnaleźć mnie możesz!«

Pomiędzy drugim a trzecim aktem spełnia się przekleństwo Kundry: Parsifal długo tuła się, błądzi, szukając zamku Graala. W czasie tej jego pielgrzymki zamierzał go Wagner zaprowadzić do łoża Trystana. Tułaczkę Parsifala opowiedział mistrz w przygrywce do trzeciego aktu dramatu. Później sam Parsifal mówi o tułaczce swej Gurnemanzowi. Lata minąć musiały, bo oto Gurnemanz, pędzący życie pustelnika niedaleko zamku Graala, wiekowym już jest starcem, kiedy zaczyna się akt III. Rankiem doszły go jęki z zarośli; w półżywej niewieście poznał Kundry. Sam chód jej dziwi go: jakaś zmiana w niej musiała zajść, — a może to dzień święteczny, dzień największej



69. F. STASSEN: PARSIFAL. (AKT III.)

miłości, Wielki Piątek, zmianę tę spowodował? Jakiś rycerz w czarnej zbroi, z zawartą przyłbicą nadchodzi z lasu; w rękę dzierży włócznię. Gurnemanz wita gościnnie milczącego pielgrzyma, który na pytania jego nie odpowiada. Starzec poleca mu złożyć broń, nie godzi się bowiem w dzień tak święty nosić mordercze narzędzia. Parsifal zdejmuje hełm, składa miecz, włócznię wbija w ziemię; sam klęka do cichej modlitwy. Dziś jest już poważnym mężem; ale Gurnemanz poznaje w nim tego samego głupca, którego przed laty wypchnął z zamku, poznaje drogą, utraconą dawno relikwię. Parsifal dąży do Amfortasa:

»Do niego, którego skargę
zdumiony głupiec słyszał raz!
By go wyzwolić z męki,
ja się wybranym czuję dziś«.

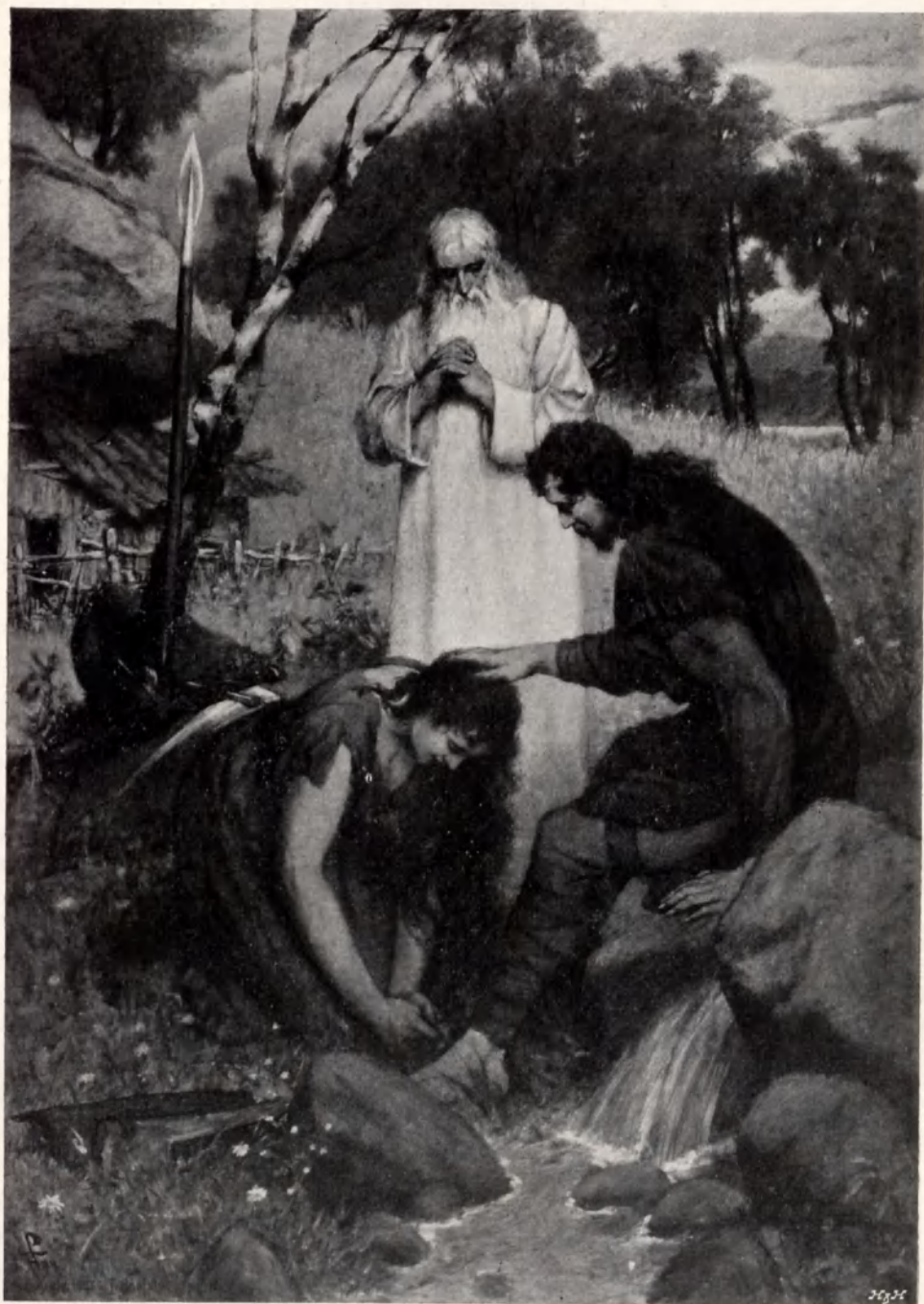
Cudownej pomocy Parsifala potrzebuje rycerstwo Graala; od dnia, w którym zabił łabędzia i widział cierpienia Amfortasa, smutek i żaloba ogarnęła państwo Graala. Titurel nie budzi się ze snu śmierci, Amfortas nie odsłania Graala, pragnie tylko końca życia i z nim skończenia się mąk. Gurnemanz w pustelni pędzi ostatnie dni smutnego żywota. Parsifal w rozpacz, że jego to winą, bo, gdyby od razu poznał był cierpienia Amfortasa, byłby mógł koniec im położyć natychmiast, mdleje i pada w ramiona Gurnemanza. Pustelnik i Kundry prowadzą go do źródła, gdzie mu pokutnica zdejmuje sandały i obmywa znużone nogi, osuszając je własnymi włosami, Gurnemanz zaś zlewa mu głowę wonnościami. Stary rycerz Graala wita w Parsifalu króla; ten zaś urząd swój zaczyna od chrztu Kundry:

»Mój urząd pocznę pełnić tak:
weź z rąk mych chrzest,
i uwierz w Zbawiciela!«

Po akcie tym Parsifal rozgląda się po całej okolicy, której świeże piękno przejmując go cichą radością. Uczucia, które w Zurychu jeszcze w r. 1857, w dzień Wielkiego Piątku rozpieierały pierś Wagnera, głosi Parsifal:

»Jak piękne dziś wydają mi się łąki!
Jam widział kwiaty pełne kras,
co, żądzą tchnąc, wokół mnie się pięły:
lecz nigdy wdzięcznych tak, jak te,
te trawy, krzewy i kwiaty,
dziecięcym wdziękiem wszystkie tchną,
i tkliwie dziś witają mnie«.

Teraz udaje się Parsifal, uroczyście ubrany, razem z Kundry do zamku, idąc za przewodnictwem starego pustelnika. Podobna jak w pierwszym akcie scena ze zmieniającymi się dekoracjami ma i tu miejsce. Do bizantyńskiej



70. F. LEEKE: CHRZEST KUNDRY. («PARSIFAL» AKT III.)

hali (jak w pierwszym akcie) wchodzi dwa smutne orszaki; trumnę z Titurelem i łoże z cierpiącym Amfortasem wnoszą rycerze. Żałobne pienia ich są skargą przeciw Amfortasowi, który po długiej przerwie chce dziś po raz ostatni spełnić swój urząd. Ranny król wie, jak bardzo przewinił, dlatego mówi boleśnie:

»Ach, biada! biada! niedoli mej! —
Ja wołać muszę, jak wy:
Raczejbym śmierć z waszych przyjął rąk,
bym win mógł zmazać brzemię!«

Mimo surowego wezwania rycerstwa, aby odsłonił Graala, opiera się temu Amfortas; czuje, że śmierć zbliża się do niego, więc nie chce na nowo zaczynać straszego życia; błaga rycerzy, aby mu sami śmierć zadali, otwierając straszną swą ranę. W chwili ogólnego zamieszania, przynębienia i niepokoju wchodzi Parsifal i, przykładając włócznię do rany Amfortasa, mówi:

»Ta jedna pluży broń: —
uleczy cię
ten oszczep, co cię zranił.«



71. F. STASSEN: ULECZENIE AMFORTASA.
(»PARSIFAL«, AKT III.)

Wśród najwyższego zachwytu zebranego rycerstwa obejmuje Parsifal urząd króla graalowego, wznosi świętą czarę w górę, błogosławiąc nią zebranych. Titurel budzi się do życia na tę chwilę i z trumny swojej także udziela błogosławieństwa. Kundry, wpatrując się w Parsifala, pada bez życia u stóp jego. Z kopuły i z hali płynie podniosły śpiew, witający Parsifala, wielbiący Zbawcę:

»Świętej łaski cuda:
Wybawcy wyzwolenie!«

Z pośród wszystkich dramatów Wagnera jest »Parsifal« najwzięjszy; akcja postępuje tak samo prosto i bezpośrednio, jak np. w »Try-

stanie». Słusznie zauważył Chamberlain, że w jednym zdaniu mieści się cała dyspozycja dramatu: »przez współczucie dojdzie głupiec (prostack) do rozumu i dokona zbawczego czynu«. W pierwszym akcie zostaje współczucie jego pobudzone, w drugim prowadzi ono do poznania, w trzecim jest Parsifal zbawcą. Najzaciętszego pozytywistę musi zadowolić ten schemat akcji. Ponieważ jednak osią dramatu jest tu Graal, dramat nabiera przez to mistycznego charakteru i czysto-ludzki podkład akcji błędnie wobec blasku cudowności, zawartych w »Parsifalu«. Naturalnie, że od indywidualności słuchacza zależy istota ideowa »Parsifala«; rzeczą jego wiary będzie przypisać mu znaczenie prawdziwe poza

teatralnym efektem. Kto z zupełnie łatwo zrozumiałym sceptycyzmem przystąpi do badania, jakim sposobem mogła napełniać się potrawami święta czara, która uwalnia rycerstwo od starań się o jedzenie, lub kto będzie się pytał, czy rycerstwo Graala jadało mięso, czy tylko jarzyny (a takich pytań krytycznych było niemało), kto będzie się dziwił, jakim sposobem może włócznia zawisnąć wolno w powietrzu — ten niech »Parsifala« nie poznaje nawet — dla niego dramat ten wogóle nie może istnieć.

Ten mistycznie chrześcijański świat, na który patrzymy w »Parsifalu«, jest ostatnim, idealnym już stopniem pesymizmu Wagnera: mistrz rozumiał, że »chrystyanizm jest bardziej pesymistycznym od każdego w spokojnym kącie wyspekulowanego pesymizmu, a w wierze w ostateczny dzień dobra bardziej optymistycznym od każdego filozoficznego optymizmu«. (R. Bürkner, R. W. 289).



72. F. LEEKE: BŁOGOSŁAWIEŃSTWO GRAALA.

(»PARSIFAL«, AKT III.)

Intuicyjnie chrześcijański Parsifal dochodzi do stłumienia w sobie »woli do życia następnej generacji« przez współzucie dla Amfortasa.

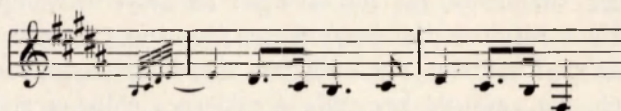
Parsifal głosi w czynie swoim, w drugim akcie, wielkie przykazanie Schopenhauera, wedle którego »tylko wtedy może mieć człowiek nadzieję zbawienia, jeśli w sobie bezlitośnie zniszczy wszelkie pragnienie miłości«. To mówi nam całe zachowanie się jego wobec Kundry; a jemu samemu mówi instynkt, że miłość to najniebezpieczniejsza pułapka, którą stworzyła natura na człowieka, aby go zmusić do rozradzania się.

Że Wagner na końcu życia ogłosił tak wzniosły ideał, mimo, że pasmo jego ziemskiej wędrówki w bardzo odmienne epizody obfitowało, to tylko dowód, że mu to życie, jako wspomnienie, nie dawało uczucia szczęśliwości, że je uznał za niższe od głoszonego tu ideału. Nawet Lew Tołstoj nie inną przeszedł ewolucję.

W »Parsifalu« widzimy najwyższy stopień rozwoju indywidualnego jednostki; święty młodzian nie jest na zewnątrz biernym: działa, jest dobrodziejem drugich; jego życie nie jest buddaistycznym, kontemplacyjnym bytowaniem, lecz szczytnym przykładem czynnego, chrześcijańskiego przejścia uświadomionej jednostki przez świat. Ten niewinny prostaczek stoi na szczytach ludzkości! Po »Parsifalu« zrozumiemy ostrość wystąpień Nietzschego przeciwko Wagnerowi. Ideały ostatniego dzieła Wagnera wlały oliwę w ogień, który w nim się palił. Antytezę swej ewangelii musiał zwalczać, nie przebierając w środkach, nie szukając delikatnych słówek. Dla pokornego sługi kaprysów natury był »Parsifal« »kazaniem o czystości, ergo podburzaniem przeciw naturze, był atentatem na obyczajność«.

Muzyka w »uroczystem dziele scenicznym« Wagnera ma w największej mierze charakter mistyczny, a głównym celem jej jest wzbudzenie współzucia w duszy słuchacza. Atmosfera świętości roztoczyła się nad aktem pierwszym i trzecim; drugi z natury rzeczy ma zupełnie odrębną fizyognomię muzyczną. Naturalnie jest ona dalszym ciągiem wszystkich zasad, które skryształizowały się w ostatnich dziełach mistrza, jest w swej organicznej istocie nieodrodną gałęzią z pnia jego geniuszu. Stylem swoim, w wielu kierunkach zupełnie odrębnym, przypomina »Parsifal« chyba pewne specyficzne znamiona stylu »Pierścienia«, jest natomiast zgoła odmiennym od »Śpiewaków«, z którymi ma zewnętrzną tylko wspólność, mianowicie używanie chóru, który bierze wielki udział w dramacie. Na ogół inwencja Wagnera w »Parsifalu«, którego tworzył już starcem, niemal nie wykazuje żadnego osłabienia lub wyczerpania. Genialny twórca i tu wypowiadał się z nieporównaną mocą wyrazu muzycznego i w monologu Amfortasa sięgnął do najgłębszych sfer muzycznych. Inna znowu scena, chór dziewcząt-kwiatów, jest tak oszałamiająco piękna, że kiedykolwiek byłby ją Wagner utworzył, nigdy nie mógłby być stworzyć czegoś znakomitszego. Opowiadanie Kundry o matce Parsifala w drugim akcie stoi na tej samej wyżynie nastroju i wyrazu muzycznego, na jakiej stanęły

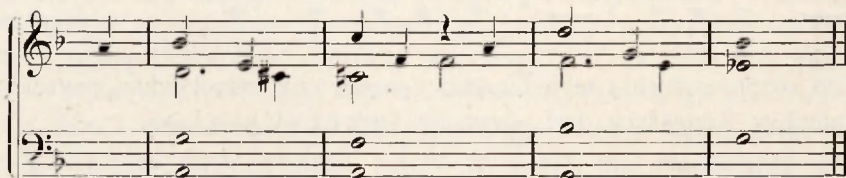
W pierwszej scenie, Gurnemanza z giermkami, pojawia się temat wiary w zmienionej formie:



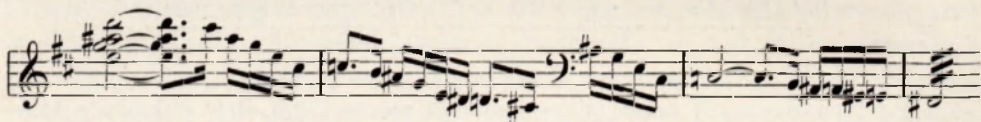
Tuż po nim zaś rozbrzmiewa temat rany i cierpień Amfortasa:



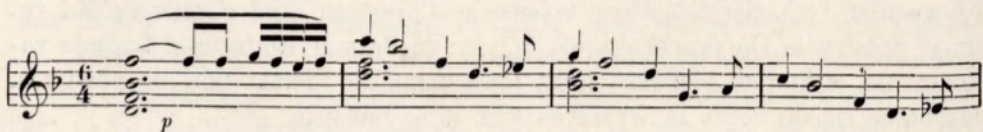
Dziwną linią harmoniczną rysuje się temat »czystego prostaczka« (*der reine Thor*):



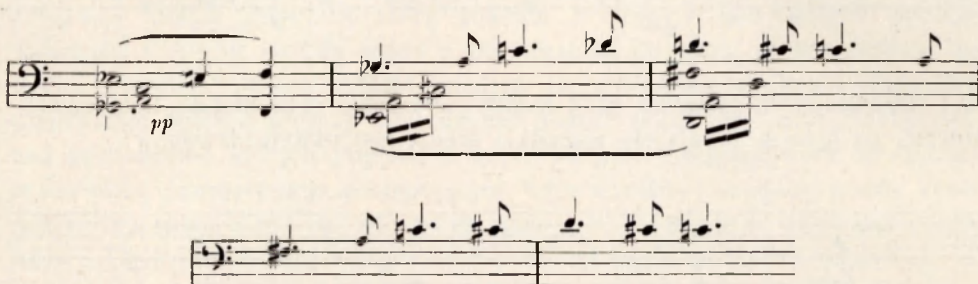
Dzikim, demonicznym jest temat Kundry, jakby wierne zobrazowanie słów Amfortasa: »*Du rastlos scheue Magd*«.



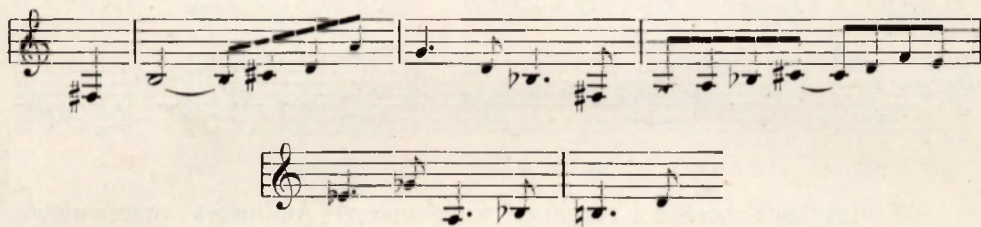
Orszak z królem, niesionym na łożu, posuwa się przy synkopowanych akordach tematu cierpienia; piękny epizod przerywa to pasmo smutku: Amfortas orzeźwia się widokiem szemrzącego lasu. W miejscu tem nie ucieka się Wagner do realistycznego malarstwa muzycznego; daje nie tyle obraz roztaczającej się natury, nie naśladuje szmeru lasu, w który wstuchuje się Amfortas, lecz pogodną, prostą melodyą kreśli raczej stan duszy rannego króla, zapominającego o cierpieniu na widok piękna natury:



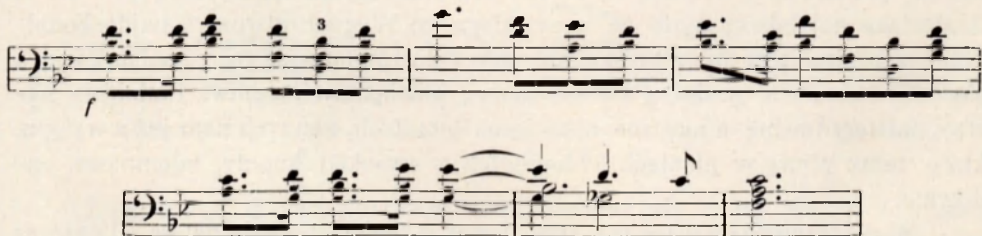
Pełen chromatycznych kroków melodyjnych, motyw demonicznej siły i czarów, wskazuje na potęgę Klingsora, której ulega Kundry; poznamy go w rozmowie Gurnemanza z giermkami, kiedy zwraca się do tajemniczej kobiety z wyrzutem; »Gdzie wówczas włączyłaś się, gdy władca nasz utracił grot? czemuż nie pomogłaś nam?«



Częściowo podobnym rytmicznie do tego tematu jest temat Klingsora:

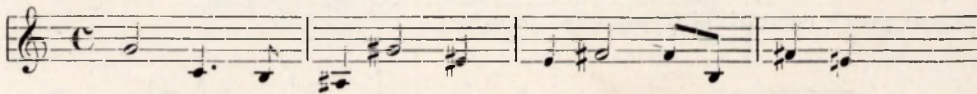


Ku końcowi opowiadania Gurnemanza poznajemy typowe akordy »Lo-hengrina« [*des-dur, a-dur, fis-moll*]; pokrewieństwo z wcześniejszym dziełem mistrza jest widoczne także w motywie łabędzia. Przy buńczucznych słowach Parsifala »pewno! co leci, ja trafiam w lot!« rozbrzmiewa po raz pierwszy motyw śmiałego młodziana, silny i czerstwy, jak motyw rogu Zygryda:

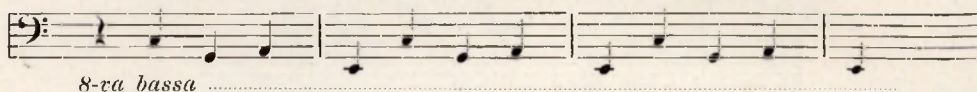


Słowa Gurnemanza poruszyły sercem Parsifala, płynęły z muzyką cichej skargi i smutku; po nich zaledwie pierwsze akordy długiego dość motywu młodzieńca, urwane, jakby zdławione, mówią, że jakaś zmiana zaszła w nim.

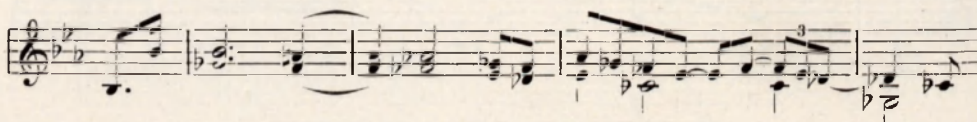
Prymitywny ten sposób wyrażenia tej zmiany jest w całej pełni genialnym. Z wspomnieniem o matce poznajemy motyw Herzelajdy, żałosny, jak treść imienia jej, lecz pełen wdzięku:



Dominującym tematem całej reszty pierwszego aktu, niejako tłem dźwiękowym, na którym rysują się wszystkie sceny, jest motyw dzwonów:



W mistyczne blaski, które rozciągają się w zamku Graala, miesza się pasmo smutku: to skarga Zbawiciela, którą śpiewa chór młodzieńców:



W okrzykach boleści i rozpacz w monologu Amfortasa rozbrzmiewa dziki temat Kundry; cały ten długi monolog rannego króla jest jakby dalszym ciągiem, »niesłychanie silnem spotęgowaniem« monologu Trystana z trzeciego aktu. W liście do pani Wesendonck pisał Wagner: »Nagle stało mi się to strasznie jasnem: to mój Trystan z trzeciego aktu w niewypowiedzianem wzmożeniu. Z raną od włóczni i drugą — w sercu — nie zna biedny Amfortas żadnego innego pragnienia, jak tylko pragnienie śmierci; ale Graal daje mu zawsze jedno tylko, właśnie to, że nie może umrzeć«... Muzycznie jest scena Amfortasa najgłębszą może ze wszystkiego, co Wagner utworzył, najdoskonalszem zarazem jest tu wyzyskanie materiału tematycznego, przedstawiające się jako łańcuch z genialną konsekwencją powiązanych ogniów. Podniosły nastrój misteryów ma muzyczne oparcie na tematach, znanych nam już z wstępu, które teraz płyną w pieniach chłapiących z wysokiej kopuły, tajemniczo, cudownie.

W przygrywce do drugiego aktu mamy sataniczny obraz potęgi Klingsora; motyw czarodzieja wypływa od niskich tonów, jakby z oparów guślarskich; wznosi się do demonicznej potęgi, która, jak była powodem upadku Amfortasa, tak tu przyzywa na stwierdzenie swej okropności bolesne okrzyki rannego króla, z poprzedniego aktu. Drugą część przygrywki stanowi kilkanaście razy

na różnych stopniach przychodzący motyw Kundry. W tym samym, piekielnym charakterze utrzymana jest scena między Klingsorem a Kundry. Dawniejsze tematy niejednokrotnie mieszają się w tę ponurą tkaninę: odbija od ogólnego tła jedynie motyw niewinnego prostaczka, przedzierając się jak promień słońca przez gęste chmury. Dochodzący zdala zgiełk walki przynosi w tryumfujących hejnałach motyw Parsifala, który pokonał broniących mu wstępu rycerzy Klingsora. Pierwsze akordy sceny z dziewczętami-kwiatami brzmią jeszcze tematem Parsifala; powoli dopiero zaczyna się wytwarzać upajająca atmosfera czarownego ogrodu; dłuższy czas słychać jeszcze skargi dziewcząt, biadających nad kochankami, których Parsifal w walce poranił. Pieszczotliwymi dźwiękami przeważnie chromatycznie postępujących figur tryolkowych doprowadza kompozytor ruchliwą scenę do lubieżnego epizodu przymilania się dziewcząt Parsifalowi. Walczykowe tempo tej sceny płynie, muskając zmysły młodzieńca:



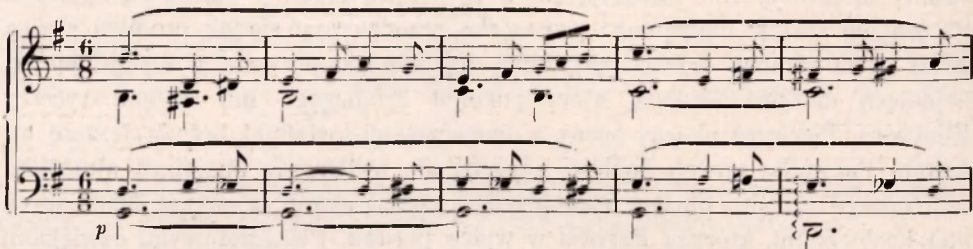
A dalej powiewne, mięciuchne, faliste figury, opadające półtonami w dół:



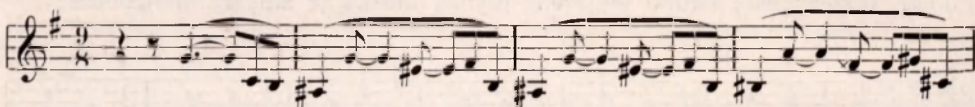
Niepodobna opisać, ile czaru dźwiękowego leży w tej scenie; i w niej, jak w tylu innych, okazuje się Wagner genialnym wokalistą i w zespole tym roztacza całą tęczę barw; jak mistycznych sfer dosięga muzyka w misteryach Graala, tak w tej scenie jest ona jakimś przesubtelnym haszyszem.

Początek opowiadania Kundry o matce Parsifala wychodzi z tematu Herzelaydy, ale zmienionego namiętnymi zwrotami, tak, że słowa jej, w naj-

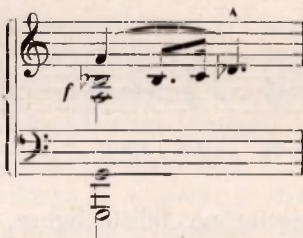
wyższem wyrafinowaniu użyte, kojarzą się z muzyką, dyskretnie jeszcze dającą poznać zamiary Kundry, ale konsekwentnie przygotowującą na jej pocałunek:



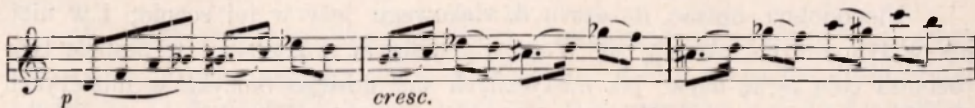
Później przeistacza się temat ten do bardzo namiętnej formy:



W chwili długiego pocałunku, który składa Kundry na ustach Parsifala, rozbrzmiewa tylko motyw tej siły demonicznej, której ulega Kundry («przeznaczenie w wiecznie-kobiecem»), natychmiast zaś po tym decydującym momencie wpada motyw włóczni, przypominający tu żywo temat dnia i światła w »Trystanie«; Parsifal przejrzał, straszna jasność ogarnęła go:



W ustępie, kiedy wspomnienie mąk Amfortasa rozpiera piersi Parsifala, muzyka składa się z demonicznych tematów Kundry i przekształconego motywu miłości Zbawiciela; wnet jednak przekonywa się Parsifal, że to nie rana Amfortasa pali mu serce, lecz nieznanne mu dotąd uczucie: »*das furchtbare Sehnen*«, które Wagner wyraża muzycznie następującą frazą:



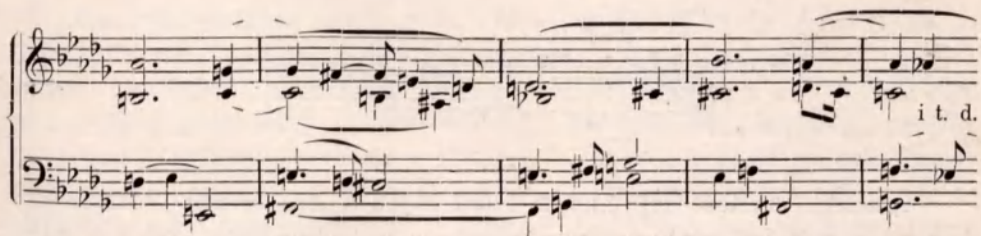
W opowiadaniu Kundry o ciężącym na niej przekleństwie wyczuwamy z muzyki te straszne cierpienia, które jej wieczny byt zadaje (Gurnemanz

mówi w pierwszym akcie: »tak, przeklętą ona pewno jest; dziś drugi raz może żyje tu«...). Przy słowach »*widziałam go*«, poznajemy z użycia tematu, otwierającego wstęp do całego dramatu, o kim tu mowa. Po konwulsyjnie podnieconej muzyce w miejscu, »ja śmieję się, śmieję, — płakać nie mogę, szaleję, wyje, krzyczę, pędzę«, uspokaja się nagle wrzenie w orkiestrze i przy słowach: »w śmiertelnej męce utęskniony, tak znany mi, tak wyszydzony, niech na twem łonie lzy me płyną, godzinę moim bądź jedyną«, płynie muzyka rzewną strugą łagodnego pragnienia. Na chwilę zapominamy, że mamy przed sobą Kundry; zdaje się nam słyszeć łzawą skargę Izoldy »*tylko godzinę*«, bo i Kundry »tylko godziny jednej« szczęścia pragnie.



Moment, w którym Klingsor ciska włócznią w Parsifala, ilustrowany jest muzycznie tematem włóczni i czarodzieja, w chwili zaś, kiedy Parsifal, ujawszy świętą relikwię, czyni nią znak krzyża, rozbrzmiewa tryumfalnie motyw Graala.

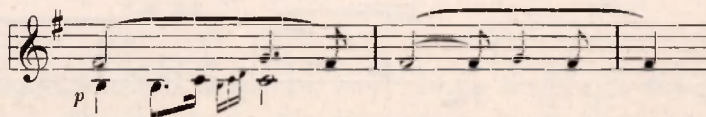
Pustkę, podobną do tej, jaką odczuwamy w przygrywce do trzeciego aktu »Trystana«, i melancholię roztacza muzyka w wstępnych taktach do ostatniego aktu »Parsifala«; tułaczka czystego młodziana jest treścią tego obrazu muzycznego; jest on, jak to słusznie zauważył prof. Adler, wzorem całej modernistycznej muzyki niemieckiej. Na podobne traktowanie wielogłosowości natrafiamy w kilku miejscach w »Parsifalu«. Cechuje je przede wszystkim bardzo silna, nieustanna modulacja, przyczem istota harmoniczna takich ustępów wynika z prowadzenia głosów, które krzyżują się w silnych dysonansach, nie stoi zaś na pierwszym planie jako główny cel kompozytora. Kojarzą się w miejscach takich różne tematy, często bardzo zmienione rytmicznie i melodyjnie. Oto dwa z tych typowych ustępów:



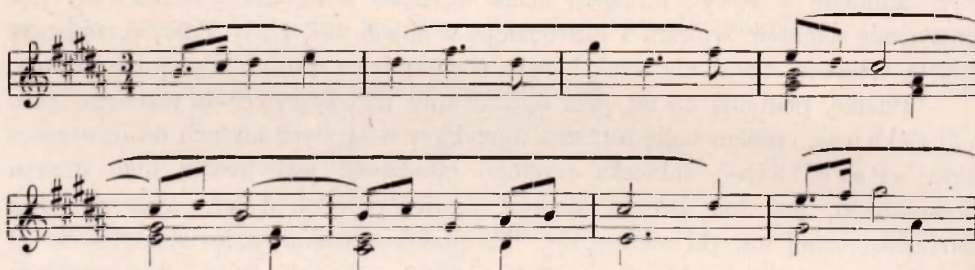


Do wszystkich dawniejszych tematów przyłącza się w trzecim akcie kilka nowych, grupujących się około »cudu Wielkiego Piątku«:

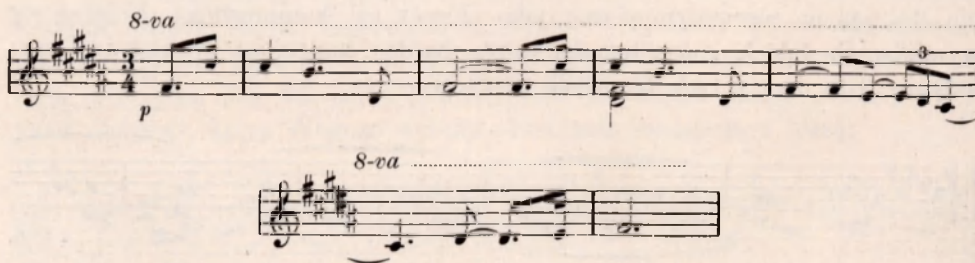
Motyw Wielkiego Piątku:



Motyw łąk kwietnych:

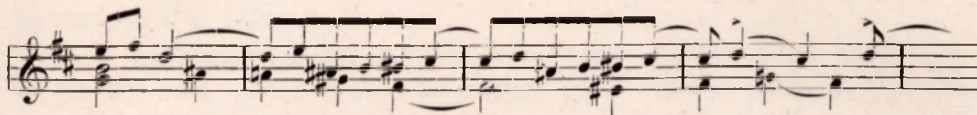


Melodya zadośćuczynienia:



Anielska czystość tej muzyki, która chyba z *Ave verum* Mozarta, podaje sobie ręce, jest nieporównanie subtelnym wylewem uczuć, które w miłu-

jącem naturę sercu Wagnera zbudziły się w pamiętny dzień Wielkiego Piątku r. 1857. Poznać w niektórych zwrotach jej okres dojrzewania »Trystana« w genialnej duszy mistrza; oto takty, mające tyle podobieństwa z muzyką II-go aktu »Trystana«:



W czasie kiedy Parsifal za Gurnemanzem udaje się z Kundry do zamku Graala i scena zmienia się nieustannie, brzmią ponure rytmy żałobnego pochodu Titurela, w które powoli zaczynają mieszać się dźwięki dzwonów:



Motywy misteryum, przy którym Parsifal po raz pierwszy sprawia swój urząd, są te same, co i w przygrywce do pierwszego aktu.

»Najwyższy cel sztuki, uwolnienie ducha od wszelkiej ziemskości, zostało w »Parsifalu« osiągnięte« — pisał R. Pohl.

*
* *

Dnia 26 lipca, 1882 r. został »Parsifal« po raz pierwszy wykonany w teatrze bayreuckim. 16 razy powtórzono dzieło tego samego lata wobec tłumów słuchaczy, zgromadzonych z całej Europy. Zadanie życia mistrza zostało wypełnione.

Współcześnie z pracą nad »Parsifalem« ogłosił Wagner kilka ważniejszych rozpraw teoretycznych, więc w r. 1879: »Über das Dichten und Komponieren« i »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«. W roku 1880 nastąpiło pismo p. t.: »Religion und Kunst«. W ostatnich latach życia coraz to żywiej zajmowała Wagnera kwestya regeneracyi ludzkości; sprawy tej dotyczą szczególnie dwa dodatki do ostatnio wymienionej pracy, p. t.: »Was nützt diese Erkenntniss« i »Erkenne dich selbst«, ogłoszone w organie Wagnera »Bayreuther Blätter«. — W parę tygodni po zakończeniu uroczystych przedstawień wyjechał Wagner z Bayreuth do Włoch, gdzie od kilku lat zwykle zimę przepędzał. W pełni sił ducha i fizycznej krzepkości umarł

nagle na udar serca, dnia 13 lutego r. 1883, w Wenecyi, w Palazzo Vendramin, doszedłszy — jak mówi pisarz starego testamentu — do granicy życia ludzkiego, do 70 lat. Zwłoki przewiezione zostały uroczyście do Bayreuth, gdzie spoczęły w grobie, przygotowanym przez mistrza w ogrodzie willi Wahnfried.

XI.

... »Nowego Prometeusza zesłali nam
Nieśmiertelni i teraz dopiero zapalili nam jasno
buchający ogień«... *Plato.*

Dzieło życia Wagnera, nakreślone tu szkicowymi rysami, przedstawia się nam tak jednolicie, jak nie innego w historii kultury. W całej twórczości genialnego umysłu dostrzegamy konsekwentnie podnoszącą się linię rozwoju, która,



wyszedłszy ze skromnych nizin produkcji literackiej i kompozytorskiej, dotarła do najwyższych sfer ducha. Umysł Wagnera nie znał wypoczynku; nie znamy w życiu tem, tak bogatym w wypadki, głęboko poruszające naturę ludzką, ani jednej chwili zastoju; ani na moment nie słabła w niem energia czynu. Duch Wagnera zataczał kręgi gigantycznie wielkie, jakby miał w sobie kosmiczną potęgę ruchu.

Wagner jest zjawiskiem prawdziwie renesansowem. Twórczość jego odrodziła, pogłębiając niesłuchanie ducha treści i wzmagając siłę środków wyrazu tego, co jedynie

73. R. WAGNER. WEDŁUG FOTOGRAFII Z R. 1882.

mogło stworzyć idealną syntezę sztuki, mianowicie dramatu muzycznego. Podobnie jak w geniuszu Michała Anioła opiera się na dwóch granitowych kolumnach, malarzu i rzeźbiarzu, wspinały łuk: architekt, tak w Wagnerze poeta i myśliciel są podstawami genialnego muzyka. Wagner odrodził mity północne i te ideały, które przyświecały twórcom muzyki dramatycznej, Florentczykom z r. 1600.

W naturze swojej był Wagner człowiekiem podobnym do ludzi Odrodzenia. Żył całą pełnią życia, upstrzonego wielu romantycznymi przygodami, nie oglądając się na opinię, którą nieraz śmiało wyzywał. Do swego celu szedł z nieopisaną energią; wśród walk ciężkich umiał zachować godność mądrą, a kiedy zwyciężył, posługiwał się chętnie gestem despoty, »potęgę swoją okazywał na zewnątrz w wspinających dziełach i zmuszał ludzi do uwielbienia i korzenia się przed temi dziełami«.

W poprzednich rozdziałach, mających pomieścić w porządku chronologicznym ważniejsze wypadki z życia Wagnera i rozbiór jego dzieł, nie było wskazaniem zajmować się w sposób analityczny rozwojem jego, jako człowieka i twórcy. Kronikarskie zestawienie faktów życiowych i obszerniejsze komentarze krytyczne mogły łatwo przesłonić opis jego dzieł; przewaga w drugim kierunku była więc wskazana. Ale wszechstronne poznanie dzieł Wagnera prowadzi bezpośrednio do znajomości jego ducha, jego najbardziej osobistych uczuć, gdyż, tworząc je, przelewał w nie własne swe życie, rytm swego serca łączył z życiem swoich bohaterów, dawał im na drogę historii »wolę do życia« swojego geniuszu. Mało więc słuszności ma Hugo Riemann, pisząc w »Historii muzyki XIX wieku«, że w muzyce Wagnera »nie artysta wypowiada treść swojego przepełnionego serca, nie niczem niepowstrzymana potrzeba udzielenia własnego uczucia kieruje jego inwencją, lecz raczej fantazja jego żyje i tworzy z innych, wyobrażonych indywidualności«, bo proces twórczy w umyśle Wagnera podyktowany był absolutną potrzebą wyrażenia się za pomocą muzyki, a motyw genetyczny jego inwencji, zaczerpnięty z jego własnej jaźni, był nawet bardziej bezpośredni i dawał Wagnerowi większą na wewnątrz niezależność koncepcji, niż ma ją kompozytor muzyki absolutnej, poddający się z góry pewnym prawom form muzycznych.

W geniuszu Wagnera dokonała się nieporównana zresztą w historii kultury synteza trzech potęg duchowych; nam jednak trudno jest patrzeć na rozwój tego syntetycznego umysłu bez ułatwienia sobie pracy: rozłączeniem ich od siebie. Krytyczna analiza Wagnera-poety, myśliciela i muzyka, dokonana z osobna, pozwoli nam ogarnąć wielkość dzieła jego życia i wtedy dopiero okaże się nam, że ten Wagner, jak mówi Nietzsche, »panujący nad sztukami, religiami, rozmaitemi historiami narodów, w istocie zaś przeciwstawienie polihistora, umysłu jedynie zbierającego i porządkującego, skupia w formie i ożywia to, co nagromadzono — upraszcza świat«.

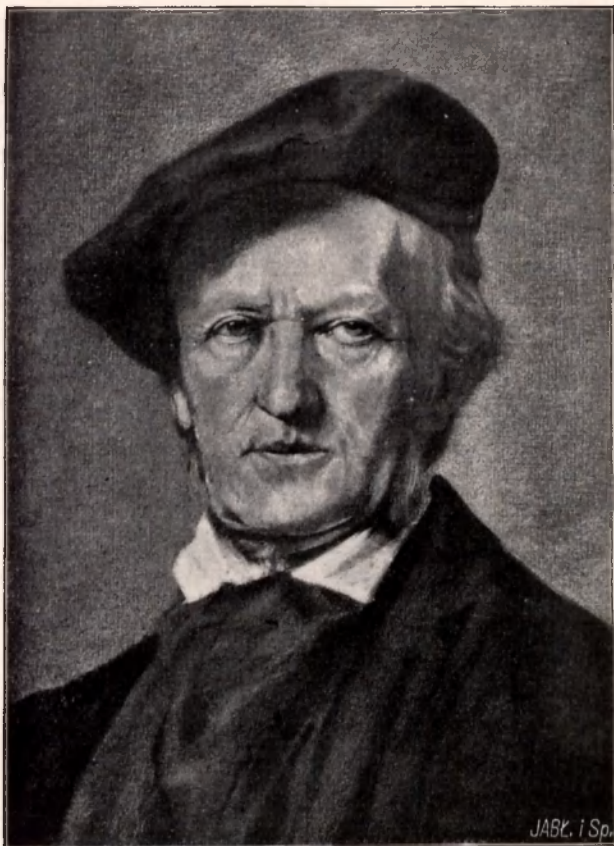
Krytyka Wagnera, jako potrójnej »potęgi kultury«, określenie stanowiska jego w historii umysłowości, staje się teraz naszym zadaniem.

Wewnętrzne życie Wagnera było ustawicznym ścieraniem się dwóch pra-instynktów jego natury, instynktu potęgi z instynktem religijnym, i dążeniem do pogodzenia ich z sobą. H. Lichtenberger analizuje to powstawanie umysłu Wagnera następującymi słowy: »Instynkt potęgi, który kazał mu podejmować ciągle nowe walki, aby przeprowadzić swoje pojęcia, pomódz swoim ideałom do zwycięstwa, upersonifikował Wagner w szeregu swoich postaci. W Tannhäuserze, który pragnie zakosztować wszystkich ludzkich rozkoszy, przede wszystkim zaś w Zygfrydzie, wolnem dziecku natury, które cieszy się z życia i siły swojej, nie zna trwogi i nie zważa na śmierć, наконец w prostym Parsifalu, którego także nieokiełznany instynkt prowadzi do heroicznego życia i robi z niego postrach złych mocy i złych ludzi, przedstawił nam Wagner niemal nieuświadomione siły natury, które się w myśl wrodzonej konieczności same z siebie rozwijają, z konieczności, równającej się sile, której ciemną i straszliwą potęgę Wagner sam w sobie odczuwał.

Obok tego instynktu potęgi znajdujemy w Wagnerze tendencję zupełnie innego rodzaju, na pierwsze wejrzenie niemal jej przeciwną; można ją oznaczyć jako instynkt religijny. Widzieliśmy, że instynkt ten objawiał się u niego we wszystkich okresach jego życia w postaci wiecznego dążenia do dalekiego ideału czystości, światła, i miłości, do »drugiego świata«, który może spełnić się na ziemi, przeważnie zaś jest nadziemski. Ten »drugi świat« przedstawia nam Wagner w »Holendrze tułacz« i »Tannhäuserze« jako »państwo Boga«, w »Pierścieniu Nibelunga« i pismach rewolucyjnych z okresu między rokiem 1848—1851 jako »państwo miłości« i »społeczeństwo przyszłości«, w »Trystanie« i w listach, pisanych około r. 1854, jako »państwo nocy«, nirwana, w »Lohengrinie« i »Parsifalu« jako »państwo Graala«, a w pismach filozoficznych ostatnich lat jako zbliżanie się »regeneracyi ludzkiej«. W *Sakya Mouni*, przedewszystkiem zaś w Chrystusie poznaje Wagner najdoskonalszych, »najbardziej boskich« reprezentantów tego ideału czystości, do którego zdąża, i który stara się wcielić w niektóre osoby swoich dramatów, n. p. w Sentę i Elżbietę, Brunnhildę i Izoldę, Lohengrina i Parsifala. Elżbietę, wstawiającą się u Boga za pokutującym grzesznikiem, można łatwo porównać z Matką Bożą; podobnie Parsifal, jakeśmy widzieli, jest niejako rycerskim Chrystusem.

Zadanie pogodzenia tych instynktów nie było łatwem. Wagner zawierał instynktowi potęgi; skłaniał się więc do wiary, że naturalna rzeczywistość w istocie swojej jest dobra, lub przynajmniej zdolna być taką, że człowiek dojdzie do szczęścia, do »wybawienia«, jeśli nie zgłuszy swego naturalnego instynktu, ale się mu całkiem odda i podniesie go, a wedle możliwości wzmoże. Z drugiej jednak strony kazał mu instynkt religijny bezwarunkowo świat rzeczywisty potępić; kiedy go porównał z ideałem czystości, który przed nim jaśniał w fantazyi, wydawał mu się on w całości złym. I dlatego było w oczach

jego staranie się o faktyczną potęgę w łonie nowoczesnego społeczeństwa, dążenie do wielkości, powodzenia i sławy, z konieczności złem i cierpieniem. Tannhäuser jest grzesznym i nieszczęśliwym, jak długo pożąda miłości Wenery; Wotan opłaca swój sen o wszechwładzy i wieczności niewypowiedzianymi cierpieniami; Trystan i Izolda muszą wycierpieć najstraszniejsze męki, jak długo dążą do szczęścia miłosego w »państwie dnia«; Amfortasa trapi nieuleczalna rana, ponieważ uległ żądom zmysłowym. Tak więc staje się »wola do władzy«, która jest u Zygryda i Parsifala usprawiedliwiona, u Wotana grzeszna; tak miłość, która u Senty i Elżbiety



74. F. LENBACH: PORTRET R. WAGNERA (FRAGMENT).

ma w sobie moc zbawczą, u Amfortasa i Kundry zmienia się w groźną truciznę. Widzieliśmy, w jaki sposób w rozmaitych epokach życia rozwiązywał te moralne przeciwieństwa: długo wahając się między optymizmem a pesymizmem i opanowany już to przez instynkt potęgi, już to przez instynkt religijny, skończył nareszcie harmonijną syntezą w swojej nauce o regeneracji. Świat teraźniejszy uważa on za zły, wierzy jednak, że ludzkość znała początkowo wiek niewinności i szczęścia i że zazna go w przyszłości na nowo. Egoistyczną wolę do życia, pożądanie we wszystkich formach uważa za grzeszne, ale przyjmuje, że ta wola przestaje być egoistyczną przez podniesienie się i spotęgowanie i widzi w odmówieniu sobie i we współczuciu nie zaprzeczenie, ale wyższe formy instynktu potęgi i miłości. Nie widzi więc żadnej ostatecznej różnicy między »wolą do potęgi« i dążeniem do ideału, pomiędzy człowiekiem natury a człowiekiem religijnym; wierzy atoli, że człowiek właśnie przez pełne rozwinięcie naturalnych instynktów podnosi się do ideału czystości, do którego prowadzi go jego instynkt religijny. Na tem polega dla niego wybawienie.

Pomiędzy życiem Wagnera a jego dziełami zachodzi ścisła analogia. Cała niemal korespondencya Wagnera jest dowodem, ile własnego swego życia wkładał on w postacie swoich bohaterów. Bez tego nie byłoby tej jednolitości w linii rozwoju ich od Tannhäusera do Parsifala. Odradzającą się w kilku tych postaciach duszę poznajemy nie tylko po cechach wewnętrznych, symbolizując ją bowiem także niektóre, podobne do siebie, zasadnicze motywy akcji. Zygryd stał się, wraz z Brünnhildą, wybawcą złota Renu, wybawcą cierpień Wotana, który wpadł w sieci Alberika. Parsifal wybawia świętą włócznie z rąk Klingsora, wybawia Amfortasa z jego straszliwych mąk. Zygryd przywodzi pod zmienioną postacią kochającą go niewiastę Gunterowi. Spojrzenie Tantrisa wzbudziło w Izoldzie współczucie i miłość, lecz Trystan prowadzi ją Markemu. »Brünnhilda, czując się oszukaną, zmienia się w furę;« jej miłość przechodzi w momencie tym swoją kryzys, okazuje się »uczuciem najwyższego wyrzeczenia się i strasznego, zniszczenie przynoszącego egoizmu«. Dopiero zrozumiałwszy posłannictwo Zygryda, »przez miłość pojawiający«, dopełnia czynu, którego śmierć nie dała mu spełnić. Tak samo Kundry przeklina Parsifala, kiedy młodzian odepchnął jej miłość, ale ukorzy się przed nim, poznawszy w nim zbawcę swego i swojej największej ofiary, Amfortasa.

Udział w rewolucyi r. 1848—1849 zapalił w Wagnerze ideę regeneracyi ludzkości. Nie opuszcza go ona w całej drugiej połowie jego życia. We wszystkich niemal pismach, zwłaszcza zaś w tych, które powstały pod koniec życia, zajmuje się Wagner przyczynami upadku ludzkości i obmyśla środki regeneracyi. Teorya Marxa i Lassale'a przekonuje go zrazu, że główna przyczyna moralnego i fizycznego upadku rasy ludzkiej tkwi w pieniądzu i dziedzicznym prawie posiadania. Potem zaczyna Wagner szukać przyczyn, leżących nie poza człowiekiem, lecz w nim samym; doszedł więc do przekonania, że ludzkość upada wskutek zepsucia krwi i wskutek demoralizującego wpływu żydostwa. Przeciwny naturze pokarm wpłynął na zepsucie się krwi ludzkiej. W jednym liście do Franciszka Liszta biada Wagner, że »cała nasza polityka, dyplomacya, dążenie do zaszczytów, cała umiejętność i niestety cała nasza nowoczesna sztuka zaprawdę, te wszystkie pasożytnicze narośle dzisiejszego życia, nie mają innych przyczyn i podstaw, jak tylko w naszych zrujnowanych trzewiach!« W jednym zaś z traktatów głosi: »Jak zwierzę drapieżne nie rozwija się, tak samo widzimy, jak upada panujący człowiek drapieżny. W następstwie sprzecznego z naturążywienia popada w choroby, które się pokazują tylko u niego, i nie dochodzi nigdy do naturalnego wieku starości, ani nie ma łagodnej śmierci; męczą go jemu tylko znane cierpienia i troski, fizyczne i psychiczne, i przez nie mające wartości życie pchają go do zatrważającego go ciągle końca«. Za pogłębieniem się w kierunku poznawania przyczyn upadku ludzkości poszła zmiana w widzeniu ideału ludzkiego, jako indywiduum i rasy. Uwielbienie Zygryda, czyli uwielbienie śmiałego Germanina, którego żywiołem jest wojna, ustąpiło miejsca uwielbieniu odwiecznego

Hindusa. Jego panteistyczne współczucie i miłość dla świata zwierzęcego, pogarda dla myśliwego i rzeźnika domowych zwierząt, powinny być dla ludzi białych przykładem. A dusza tego spokojnego Hindusa zdobywa się na tak wielkie akty energii, że białej rasie są one nieznane. Pierwszym więc warunkiem regeneracji jest wegetaryanizm. Wagner sam nie został jednak praktykującym wegetarianinem.

Wagner stwierdza upadek ludzkości w każdym kierunku, zarówno w stosunkach społecznych, jak w religii i sztuce. Czynnikiem rozkładczym, nie mniej silnym jak zepsucie krwi, jest — zdaniem jego — żydostwo. Wystąpił przeciw niemu w r. 1850, w głośniejszej broszurze *»das Judenthum in der Musik«*, później zaś dorzucał w niejednym piśmie głębokie uwagi, dotyczące się tej kwestyi. W teorii swojej o pierwiastku żydowskim w kulturze i życiu europejskim nie kierował się Wagner zupełnie uczuciami indywidualnymi; umiał w sobie stłumić sympatye ku przyjaźnie oddanym jednostkom i wogóle wyłączyć z myśli wszystko, co mogłoby szkodzić przedstawieniu 75. TH. HEINE: KARYKATURA NA AUTOBIOGRAFIE WAGNERA. rzeczy w sposób obiek-

tywny. Wagner umiał godnie uczcić talent i pracę lub zalety serca jednostek żydowskich, np. Mendelssohna, lub nawet Meyerbeera. Ważną enuncyacją jego są słowa z listu do pani Maryi Muchanoff-Calergis (*Aufklärungen über das Judenthum in der Musik*) z r. 1869: »Objąłem wzrokiem wielkie zalety zarówno serca, jak ducha, które szły naprzeciw mnie ze społeczności żydowskiej ku prawdziwemu orzeźwieniu mnie«. Ale instynkt samozachowawczy rasy germańskiej wobec »niebezpieczeństwa żydowskiego« kazał Wagnerowi stać się reprezentantem ogółu i wystąpić w jego imieniu. Stąd też wystąpienie to miało cechy niezwyklej egzaltacyi i ściągnęło na siebie tyle napaści ze strony prasy, będącej w Niemczech przeważnie w rękach żydowskich. Wagner przypomina w tym fakcie swego życia żołnierza, który w pierś swoją wbił wiele grotów nieprzyjaciół, aby utorować drogę innym ze swojej



75. TH. HEINE: KARYKATURA NA AUTOBIOGRAFIE WAGNERA.

drużyny i groty uczynić nieszkodliwymi. W każdym razie broszura Wagnera wywołała niebywałą wprost polemikę, chociaż nie głosiła tak radykalnych hasel, jak n. p. znany wiersz Dingelstedta, wzywający do ponownego zamknięcia żydów w »ghettach«, jeśli żydzi nie mają zamknąć chrześcijan. Ostateczna konkluzja Wagnera w kwestyi żydowskiej jest następująca: »Żydzi żyją tylko z obławiania się, z ogólnego upadku«. Obu zaś stronom, rasom europejskim i żydom, daje Wagner rady, jak należy postępować, aby osiągnąć harmonię w pożyciu wspólnem. Środek, raczej negatywny, niż pozytywny, do osiągnięcia tego celu podają zdania następujące (*Aufklärungen über das Judenthum in der Musik*): »Jedno jest mi jasne: jak wpływ, który żydzi uzyskali nad naszym życiem duchowem, i jak on się objawia w dywersyi i fałszowaniu naszych najwyższych tendencji kulturalnych, nie jest zwykłym, może tylko fizyologicznym, przypadkiem, tak też musi się uznać go jako nie dający się zaprzeczyć i decydujący. Czy upadek naszej kultury możnaby powstrzymać przy pomocy gwałtownego wyeliminowania tego rozkładczego, obcego elementu, nie śmiem o tem sądzić, gdyż musiałyby należeć do tego siły, których istnienie nie jest mi wiadomem. Jeśli atoli element ten ma się w ten sposób do nas asymilować, aby wspólnie z nami dojrzewał do wykształcenia naszych wyższych skłonności ludzkich, to jest widocznem, że nie ukrywanie trudności tej asymilacyi, ale najbardziej otwarte wyjawienie ich może być do tego pomocne«... Natomiast środkiem zupełnie pozytywnym jest hasło: »Aby wspólnie z nami być człowiekiem, przestańcie być żydami!«

W związku z wagnerowską ideą regeneracyi stoi pytanie, jaką rolę wyznacza Wagner religii w życiu człowieka. Religia i sztuka były dla niego pojęciami bardzo blizkimi sobie. Głosił, że »wszelka szczerza inicjatywa i siła pomocna do sprowadzenia regeneracyi może wyrósć tylko z głębokiej podstawy prawdziwej religii«. We wstępnych zdaniach traktatu p. t.: »*Religion und Kunst*« pisał Wagner: »Możnaby powiedzieć, że tam, gdzie religia staje się sztuczną, przypada sztuce zadanie ratowania ziarna religii, gdyż ujmuje ona symbole mityczne, w których prawdziwość we właściwym znaczeniu pierwsza każe wierzyć, według ich wartości obrazowej, ażeby przez idealne przedstawienie ich dać poznać ukrytą w nich głęboką prawdę. Podczas kiedy kapłanowi zależy na tem, aby alegorye religijne uważano za istotne prawdy, nie chodzi o to zupełnie artyście, ponieważ dzieło swoje podaje on jako swój twór. Religia jednak żyje jeszcze sztucznie tylko, kiedy czuje się zmuszona do coraz to szerszego rozbudowywania swoich symbolów dogmatycznych, a przez to zakrywa w sobie to, co jedyne, prawdziwe i boskie, przez rosnące nagromadzanie się rzeczy nie do wiary, poleconych do wierzenia. W poczuciu tego postarała się dawno o pomoc sztuki, która tak długo była niezdolną do własnego wyższego rozwoju, jak długo miała przedstawiać mniemaną realną prawdziwość symbolu przez produkowanie fetyszowych podobizn bożków do zmysłowej adoracyi, ale sztuka ta wtedy dopiero spełniła swoje prawdziwe

zadanie, kiedy przez idealne przedstawienie alegorycznego obrazu doprowadziła do ujęcia wewnętrznego jej jądra, niewypowiedzianie boskiej prawdy». Za tą zupełną przemianą wartości obu tych pojęć poszła teoria wzajemnego uzależnienia religii i sztuki. »Prawdziwa sztuka nie może zgoła powstać bez religii, religia nie może objawić się bez sztuki«. (Chamberlain.)

Przytoczone tu myśli Wagnera można było odnosić tylko do sztuk plastycznych. Stosunek religii do muzyki określa Wagner w następujących słowach: »Jeśli malarstwu udało się przedstawić idealną treść dogmatu, podanego w pojęciach alegorycznych, tak, że zużytkowało ono figurę alegoryczną, nie musząc wszakże z góry twierdzić o wątpliwości jej wymaganej prawdziwości, jako przedmiotu owego idealistycznego przedstawienia, to poezja musiała swoją, podobnie formującą, siłę pozostawić niezaprawioną na dogmatach religii chrześcijańskiej, ponieważ, przedstawiając przy pomocy pojęć, musiała pojęciową formę dogmatu, jako prawdziwą we właściwym znaczeniu, pozostawić niekniętą. Jedynie więc mógł wyraz liryczny ekstazy adoracyi stać się bliskim poezji, ta zaś musiała z konieczności wylać się w wyrazie muzycznym, ponieważ pojęcie mogło tu być użyte tylko w kanonicznie ustanowionym stylu słownym. Dopiero przez muzykę stała się liryka chrześcijańska prawdziwą sztuką: muzykę kościelną śpiewano do słów pojęcia dogmatycznego; we wrażeniu, które wywoływała, rozwiązywała ona te słowa, jak i ustalone przez nie pojęcia, aż do zaniku ich dostrzegalności, tak, że przez to udzielała zachwyconemu uczuciu prawie samej tylko czystej treści uczuciowej. Ścisłe biorąc, jest muzyka jedyną sztuką, odpowiadającą zupełnie wierze chrześcijańskiej, jak jedynie muzyka, którą my, przynajmniej teraz, znamy jako sztukę równoznaczną z każdą inną, jest sama wyłącznie produktem chrześcijaństwa. Do wykształcenia jej, jako sztuki pięknej, jedynie nie przyczyniła się sztuka antyczna, której wrażenie jako muzyki pozostało nam niemal niemożliwym do przedstawienia: dlatego oznaczamy ją jako sztukę najmłodszą i najbardziej zdolną do nieskończonego rozwoju i działania.. Muzyka objawia najbardziej właściwą istotę religii chrześcijańskiej z nieporównaną stanowczością, dlatego chcielibyśmy ją obrazowo postawić w ten sam stosunek do religii, w jakim przedstawiamy sobie boskie Dziecię do dziewiczej matki na jednym obrazie Rafaela: albowiem jako forma zupełnie od pojęcia oderwanej boskiej treści, może ona mieć dla nas znaczenie światozbawczego narodzenia się boskiego dogmatu z nicości świata zjawisk. Muzyka mówi: »To jest« — gdyż znosi wszelki rozdział między pojęciem a uczuciem, mianowicie przy pomocy zjawiska dźwiękowego, z niczem realnem nie dającego się porównać«.

W zdaniach tych opiera się Wagner silnie na wspaniałych myślach Schopenhauera o metafizycznym znaczeniu muzyki i zasadniczą ideę jego (muzyka jest brzmącą wolą świata) przenosi do ciaśniejszego koła pojęć. Wagner nie utrzymał tu toku myśli na chłodnej wyżynie filozoficznej spekulacji.

Motywy historyczne są dla niego punktem wyjścia w tej literackiej *causérie*; zasadniczo atoli myli się, twierdząc, że sztuka antyczna nie wpłynęła na muzykę rzymskiego chrześcijaństwa, podczas kiedy właśnie teoria i praktyka muzyczna starej Grecji były podstawami »śpiewu rzymskiego«.

Wagner uważa nowoczesnego artystę za następcę kapłanów. W pełnym poczuciu tej wysokiej godności sprawował swój twórczy urząd; nie moda nadawała kierunek jego wielkim myślom — tworzył *sub specie aeternitatis*. Dzisiejsza generacja nie znajduje już zadowolenia w alegoriach religijnych, myśli jej i uczucia są pod ścisłą kontrolą historii i filizofii. Wie ona, że historia ludzkości nie jest historią ludzkich czynów, ale ludzkiego cierpienia. Pośród tego życia, które jest jednym pasmem uświadamiania cierpień w nas samych i całej naturze, zjawia się sztuka jako pocieszycielka, jako »przyjazny zbawca życia«. Przez nią uczy się człowiek »naturę w jej niezmiernie wielkim ogromie rozumieć«, ona łączy ludzi w jakąś społeczność dobrą i prowadzi ich do regeneracji. Zenit rozwoju sztuki był w Grecji, kiedy sztuka była wspólnym dobrem; upadła zaś »z chwilą zrządzenia z siebie więzów społecznej wspólności«. Ale dzisiejsze formy produkcji i reprodukcji artystycznej nie mają w sobie mocy uszlachetniającej; sztuka »poszła za chlebem« i oto patrzymy na rzemiosło i przemysł, które nią zawładnęły dla celów ściśle utylitarnych. Tak samo sztuki piękne, z osobna wzięte, choćby istota ich była zupełnie idealnie pojęta, nie mogą już spełnić wśród ludzkości tego zadania, jakie spełniały dawniej. Siły ich wyczerpały się, gdyż każda za siebie tylko ma przemawiać. Pozostaje więc tylko ta forma sztuki, w której skojarzyły się w jednym dziele wszystkie sztuki, dla osiągnięcia ostatecznej iluzji życia, w jego przejawach plastycznych i psychicznych — pozostaje **dramat muzyczny**.

Już sam dramat uważa Wagner za rodzaj (nie poezji, lecz rodzaj sam dla siebie), wyższy od wszelkich rodzajów sztuki, gdyż »zamyka on w sobie wszelkie zdolności artystyczne człowieka i uzależnia je«. W dramacie jest twórca wieszczem, poetą i artystą. Wieszcz »widzi nie rzeczywistość, ale wyższą ponad wszelką rzeczywistość prawdziwość, widzi nie pozór świata, ale jego istotę«. Opowiadającemu w dramacie poecie przychodzi w pomoc »mowa gestów«, którą Wagner uważa za »najrealniejszą ze wszystkich rodzajów sztuki«. Filozoficzna analiza wszystkich czynników, składających się na dramat, prowadzi Wagnera do ostatecznej definicji dramatu: »jest to z naszego milczącego wnętrza odbity zwierciadlany obraz świata«.

Te tak głębokie czynniki idealne dramatu musiał Wagner skojarzyć z muzyką, o której już w młodzieńczych latach pisał, w zadziwiającej równoległości z Schopenhauerem: »To, co muzyka wypowiada, jest wieczne, nieskończone i idealne; ona nie wyraża namietności, miłości, tęsknicy, tego lub owego indywiduum, w takiej lub owakiej sytuacji, lecz samą namietność, miłość lub tęsknicę«. Niezawodnie jaśniały w umyśle młodego Wagnera te ideały o istocie

dramatu, które spisał w traktacie p. t.: »*Über das Dichten und Komponieren*« w r. 1879. Możemy więc przyjąć, że w geniuszu Wagnera na pierwszym miejscu rozwinął się dramaturg, który powołał do życia muzyka. Błędem jest jednak oddawać w genialnej organizacji psychicznej Wagnera stanowczą supremację jednemu z tych zasadniczych czynników, jak to czyni np. H. Riemann, mówiąc, że »jednakże Wagner był właściwie muzykiem, który sam sporządzał poetyczny podkład swoich dzieł«. Pięknie i trafnie określa Chamberlain istotę geniuszu Wagnera słowami: »Obraz sceniczny i muzyka są okiem i uchem tego twórczego wieszczka«. W procesie twórczym Wagnera postępował pomysł



76. R. WAGNER. WEDŁUG FOTOGRAFII Z R. 1877.

dramatyczny współmiernie z inwencją muzyczną i niemal każdy atom pierwszego kojarzył się z jakąś formą muzyczną; dopiero w wypracowaniu koncepcji musiała część muzyczna nastąpić po części dramatycznej.

Możliwość percepcji wrażeń w umyśle ludzkim jest bardzo ograniczona, mimo pozornego wysubtelnienia w różnych kierunkach. Tam, gdzie punkt, moment i jedno pojęcie są elementami obserwacji, tam trudno o syntezę wrażeń, jednocześnie atakujących próg naszej świadomości. Wagner, tworząc dramat muzyczny, nie kusił się o uzyskanie absolutnie czystego dzieła sztuki, wedle najdalej idących teorii. W genialnym skojarzeniu trzech sztuk, w każdym momencie oddziaływania ich, ma któraś z trzech większe warunki przedostania się do świadomości, podczas gdy inne wywołują wrażenia podświadome. Dopiero suma tych wrażeń stwarza stan, o którego wywołanie chodziło Wagnerowi. Suche doktrynerstwo nie zadowoli się takim wyjaśnieniem kwestyi

i zarzut, że trój-sztuka Wagnera nie jest absolutnie czysta, będzie się starało podtrzymać.

W dziele Wagnera bratają się dwa czynniki równorzędnego znaczenia ideowego. Bohaterowie jego nie są osobistościami, działającymi zupełnie indywidualnie, na swoją tylko rękę; są oni wyobrazicielami instynktów ludzkich, częściami zbiorowej duszy człowieczej w zasadniczych jej przejawach. Akcja ich jest »czysto ludzka« — nie wpływa na nią żaden wzgląd natury historycznej, żaden partykularyzm. Są oni wiekuistymi typami ludzkimi. Na podstawie takiego zapatrywania znajdował Wagner w muzyce czynnik o idealnie równych cechach, jak jego idea dramatu.

W tych granicach dramatu, nie znającego żadnych więzów konwencyonalnych, mogła muzyka rozwijać się z całą swobodą środków i wyrazu i w pełni atrybutów wyzyskania wszystkich pierwiastków, składających się na jej istotę. Jedynie w dramacie »czysto ludzkim« może muzyka rozwinąć swoje skrzydła do najwznioślejszego lotu.

Stosunek muzyki do dramatu omawia Wagner w następujących zdaniach: »Muzyka pozostaje do sztuki teatralnej w zupełnie błędnym stosunku, jeśli jest teraz pomyślana tylko jako część tamtej całości; jako taka jest ona zupełnie zbyteczna i nawet przeszkadza jej, dlatego nakoniec usunięto ją zupełnie ze sztuk poważnych. Przeciwnie jednak i zaprawdę jest ona częścią, która z początku była wszystkim; teraz czuje się ona powołaną przyjąć dawny swój zaszczyt, jako łono macierzyńskie dramatu. W dostojenstwie tem nie ma się ona ani kryć za, ani też stawać przed dramatem: ona nie jest jego rywalem, ale jego matką. Ona brzmi, a treść jej brzmienia możecie zobaczyć tam, na scenie; na to was ona zgromadziła: albowiem czem ona jest, to możecie tylko przeczuwać; i dlatego otwiera się wam ona przez sceniczną alegoryę«...

Widzimy więc, że Wagner uważał muzykę nie za akompaniament życia scenicznego lub za dosadne podkreślenie linii akcji, lecz właśnie życie to, jako plastyczny obraz jej prawiecznej treści.

W twórczości Wagnera spełniła się myśl Lessinga, że »natura zdaje się przeznaczyła poezję i muzykę nie do łączenia się wzajemnego, lecz do jednej i tej samej sztuki, — jedna drugiej nie ma służyć jako sztuka pomocnicza, ale obie mają wywołać wspólne wrażenie«.

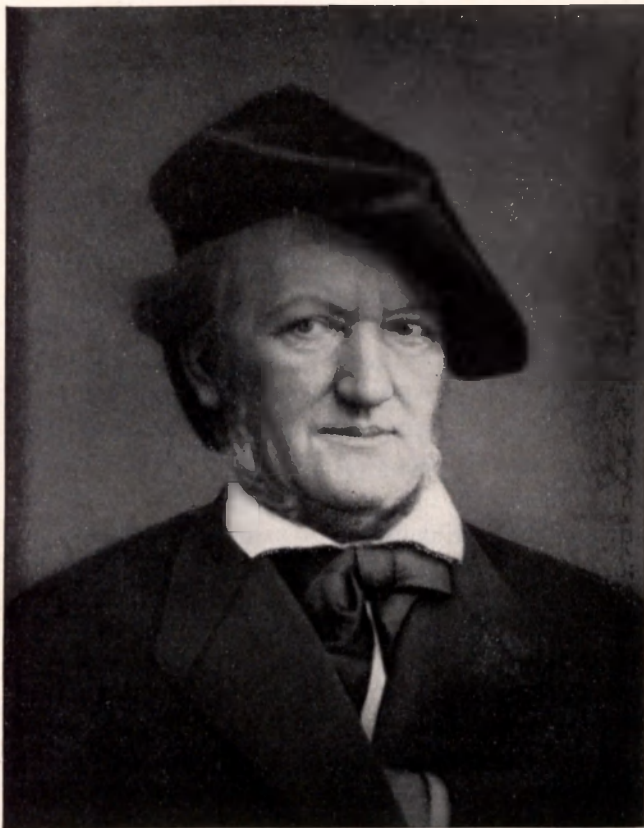
Tak pokrótce przedstawiają się ogólne teorie Wagnera w kierunku życia i sztuki. Szczególne teorie o dramacie muzycznym można z większym pożytkiem praktycznym wysnuć z nieśmiertelnych dzieł Wagnera, niż z kilku traktatów, pisanych w roku 1879. Twórca »dzieła sztuki przyszłości« nie miał zamiaru stwarzać szkoły kompozytorów, piszących w jego duchu i stylu. W projektowanej szkole monachijskiej, potem zaś w teatrze bayreuckim miano się uczyć tylko znakomitego reprodukowania jego dramatów. Wagner miał poczucie, że ogrom jego geniuszu, przeszedłszy, jak lawina, przez stok historii kultury,

stłumi słabsze talenty, zmusi je do naśladownictwa i wpływ swój wywrze także na wszystkie inne rodzaje muzyki. Wpływ ten konstatujemy na każdym kroku niemal w ciągu kilkudziesięciu lat od wejścia Wagnera w zenit zainteresowania i chwały.

Dramat muzyczny w idealnie skończonej formie dzieł Wagnera był »postulatem historycznym« kultury zachodniej. Wagner odczuł sam, że czysta muzyka instrumentalna po Beethovenie nie mogła się zdobyć na takie środki wyrazu, któreby w stosunku do jego pomysłów były dowodem pogłębienia się zasobów treści muzycznej. Całe dzieło jego okazuje się konsekwencyą jego poglądów na muzykę we wszystkich jej formach. Poglądy te wyraził Wagner w ostatnich zwłaszcza traktatach. Zarówno patrząc historycznie, jak stawiając horoskopy na przyszłość, wypowiedział Wagner tyle tak bystrych i słusznych myśli, że przytoczenie ich na tem miejscu jest konieczne.

W studyum p. t.: »*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*« pisał Wagner między innemi: »Beethoven nic nie zmienił w strukturze symfonii, jak ją zastał ukształtowaną przez Haydna, a to z tej samej przyczyny, z jakiej budowniczy nie może dowolnie przemieniać pilastrów w jakimś budynku, albo poziomemu używać jako pionu. Jeśli była to budowla sztuczna, konwencyonalna, to sama natura tego dzieła sztuki wymaga takiej konwencyonalności; ale podstawą dzieła symfonicznego jest taniec. Raz jeszcze pragnę zwrócić uwagę na ten charakter, który wrył się przez tę podstawę raz na zawsze w symfonię zarówno Haydna, jak Beethovena. Stosownie do niego jest tu patos dramatyczny zupełnie wykluczony, tak, że najbardziej rozgałęzione komplikacye motywów tematycznych w ustępie symfonicznym nie dadzą się nigdy wytłumaczyć równolegle z myślą jakiejś akcji dramatycznej, lecz tylko ze splecenia się idealnych figur tanecznych, bez jakiegokolwiek pomysłu do tego retoryki dyalektycznej. Niema tu żadnej konkluzji, żadnego powziętego zamiaru, ani żadnego wypełnienia. Dlatego też mają symfonie te przeciętnie charakter podniosłej wesołości. Nigdy nie przeciwstawiają się sobie w jednym ustępie dwa tematy o absolutnie odmiennym charakterze: jakkolwiekby odmiennie mogły one wyglądać, to jednak uzupełniają się one tylko jako czynnik męski i żeński tego samego charakteru zasadniczego. Jak niepojęcie różnorodnie mogą czynniki te łamać się, na nowo kształtować i znowu kojarzyć, to właśnie pokazuje nam taki ustęp symfoniczny Beethovena: pierwsza część symfonii heroicznej pokazuje to, doprowadzając do konfuzji niewtajemniczonego słuchacza, natomiast słuchaczowi wtajemniczonemu ten właśnie ustęp okazuje w sposób najbardziej przekonujący jednolitość swojego zasadniczego charakteru«.

Te i dalsze słowa Wagnera mają wartość absolutnej prawdy po dziś dzień. Kierunek muzyki programowej doszedł do zenitu w twórczości Ryszarda Straussa i na nim ogłosił swoje *banca rotta*. Twórca »Dyla Sowizdrzała«, »Życia bohatera«, »Zaratustry« i »Symfonii domowej« usunął z przed oczu słuchacza program, na podstawie którego kształtował swoje dzieła, poczem, dokonawszy tego



77. R. WAGNER. WEDLE FOTOGRAFII Z R. 1873.

zaprzeczenia w założeniu, przeszedł do rodzaju, w którym »program« przedstawia się w formach plastycznie żywych, t.j. do dramatu. Młoda szkoła francuska przeszła w naszych oczach tę samą ewolucję. Podobnie jak w symfonii, tak samo i w zakresie muzyki komnatowej wypowiedziane zdania Wagnera sprawdzają się co do joty. We wszystkim niemal, co dziś powstaje, zauważamy dążenie do osiągnięcia takiego stopnia wyrazu muzycznego, który jest niejako ilustracją idealnie pojętego gestu teatralnego. Najbardziej czysta natura twórcza, jaką był Gustaw Mahler, nie mogła nie uleść temu

imperatywowi ducha dzisiejszych czasów. Zupełne wyczerpanie się środków symfonicznych zadokumentował Mahler trzykrotnem użyciem tekstów poetyckich w granicach symfonii, aż w symfonii VIII uczynił z absolutnego środka muzycznego, orkiestry, zaledwie podkład pod gmach zespołu wokalnego. Zresztą zaś ustąpiła wartość idei muzycznej w kompozycjach dzisiejszych tyle miejsca wyrafinowaniu technicznemu.

Rozwój geniuszu Wagnera jako poety dramatycznego poznaliśmy z treści i przykładów jego dzieł. Zadziwiająca jest ta prosta linia, po jakiej rozwój ten dokonał się. Nawet cechy natury zewnętrznej są wykładnikami niesłychanej jednolitości twórczego pnia w umyśle Wagnera. Już w pierwszej próbie dziecinnej Wagnera, w sztuce p. t. »*Leubald*«, spotykamy wyraźną tendencję w kierunku aliteracji, czyli t. zw. *Stabreimów*. W używaniu ich w późniejszych dziełach okazał się Wagner nieporównanym mistrzem, we współczesnej zaś literaturze niemieckiej wyrobiły mu one wyjątkowe wprost stanowisko

Niemniej oryginalnym i bogatym był zasób słownictwa w języku poetyckim Wagnera, lśniącym najrzadziej spotykanymi pojęciami, ubranymi w słowa, najbliższe epokom akcji jego dramatów. Forma wiersza jest u Wagnera, o ile o nią mu chodziło, bardzo wyszukana i świetna. Obserwujemy to szczególnie w »Śpiewakach norymberskich« i w kilku okolicznościowych wierszach Wagnera. Przekład polski, choćby najbardziej wierny, nie może oddać wszystkiego piękna, zaczarowanego w oryginale Wagnera. W każdym dziele jest język ten nastrojony na jakiś idealnie do akcji przystosowany ton zasadniczy. Wagnerowi chodziło stale o utrzymanie mowy na naturalnym poziomie chwilowego wzruszenia, bez uciekania się do przesadnego patosu. Podobnie i w stylu odtwórczym swoich dzieł, szczególnie zaś »Śpiewaków norymberskich«, chodziło mu o to, aby śpiewacy »przystosowali się do ustawicznego dyalogu, który stanie się dla nich ostatecznie tak lekkim i naturalnym, jak najcodzienniejsza mowa. Z najbardziej wierną naturalnością, szybko i żywo dyalogując, przechodzą dopiero od tego punktu do patosu wzruszenia«. (*Über Schauspieler und Sänger.*)

Rozwój Wagnera jako muzyka-kompozytora dokonał się po śmiało w górę pnącej się linii, która wyszła od konwencyonalnego stylu operowego, a dążyła do ideału dramatu muzycznego. Analiza powinna być dokonana w kilku kierunkach, mianowicie: deklamatora muzycznego (technika aryosa i recytatywu), harmonisty i modulatora, polfonisty, instrumentatora, wokalisty i architektury form muzycznych. Wypadkowa tych czynników, po porównaniu ze stanem muzyki, który Wagner zastał, zacząwszy tworzyć, i wskazaniu wpływów współczesnych mu mistrzów da nam syntetyczne pojęcie wielkości i istoty jego muzycznego geniuszu. Badanie tego rozwoju zaczniemy od »Rienziego«.

Sam Wagner różnie zapatrywał się na muzykę w tem dziele. W pierwszym szkicu autobiograficznym, pisanym przed premierą tej opery w Dreźnie, utrzymywał, że stworzył je, nie mając żadnego pierwowzoru, a tylko w pełnem uświadomieniu swojego talentu, w uczuciu, że »od swoich sił artystycznych może wymagać już czegoś znacznego i czegoś znacznego od nich oczekiwać«. Ale po stworzeniu »Trystana« (*Zukunftsmusik* 1860) patrzył już na »Rienziego« bardziej krytycznie i widział, że »dzieło to, jego koncepcję i formalne przeprowadzenie zawdzięczał najwcześniejszym, do dorównania im wyzywającym, wrażeniom opery heroicznej Spontiniego i wspaniałym, idącym z Paryża rodzajom wielkiej opery Aubera, Meyerbeera i Halévy'ego«. Styl »Rienziego« jest dowodem eklektyzmu Wagnera w tej epoce twórczości. Melodyjnie wzorował się na dziełach włoskich i francuskich, co sam podnosi w »*Mitteilung an meine Freunde*«, niemniej jednak wyciągał konsekwencje zarówno z pomysłów melodyjnych Spohra, jak Webera i Marschnera. Odrębności swojej nie zaznaczył tu Wagner żadnym rysem harmonicznym ani modulacyjnym: utrzymał się na poziomie pomysłów tych kilku wymienionych kompozytorów. Deklamacyjnie nie był wszędzie zupełnie poprawny, głównie

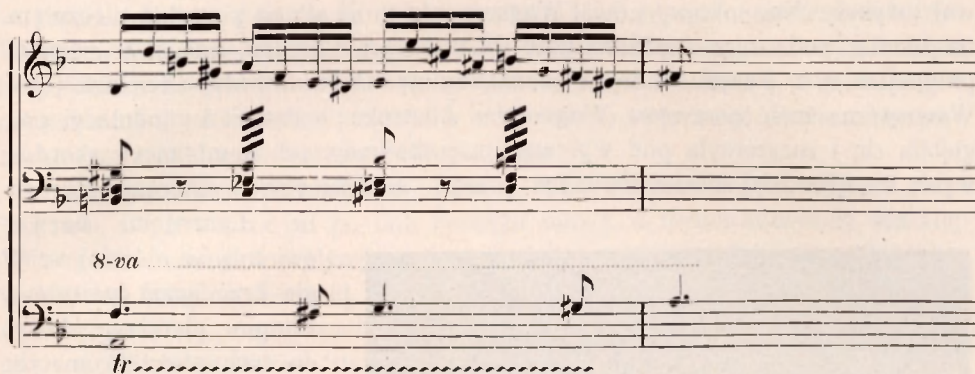
z powodu używania spontiniowskich melodyi marszowych (Adler). Dążąc do świetnych efektów w finałach, w których ugrupowaniu i masowem wyzyskaniu okazał już wielką technikę kompozytorską i znakomite odczucie form i przestrzeni muzycznej, strzegł się Wagner mimo to, aby czysto muzycznym formom nie czynić zbyt daleko idących koncesji, mianowicie na niekorzyść samego dramatu.

W czasie tworzenia »Rienziego« był Wagner jeszcze dość dalekim od skrytalizowania formy dramatu muzycznego; pomysły swoje rozpostarł więc w ramach opery, z podziałem na numery. Wbrew temu ujęciu dzieła usiłowano w wydanej dopiero przed kilku laty partyturze przekształcić operę na dramat muzyczny, skreślając dowolnie, lub też dodając, różne krótsze i dłuższe ustępy.

Do czasu pobytu w Paryżu nie miał Wagner sposobności słyszenia znakomitych w całym tego słowa znaczeniu orkiestr. Koncerty lipskiego »Gewandhausu« nie mogły się równać z reprodukcjami orkiestry konserwatorium paryskiego. Tu słyszał świetnie wykonane symfonie Beethovena, tu poznawał genialne w kierunki sztuki instrumentowania dzieła Berlioza.

Powstała w czasie pobytu paryskiego pierwsza część symfonii p. t. »Faust«, była z jednej strony dowodem, że tworzący Wagner absolutnie musiał mieć podniecie poetycką, z drugiej zaś świadectwem znacznego wzmożenia się jego techniki instrumentowania. Symfonii całej nie napisał, nazwał więc ten jej fragment »uwerturą«. Forma, w jakiej dziś znamy uwerturę, nie odpowiada pierwotnej redakcyi, przerobił ją bowiem Wagner w roku 1855, a o istocie tej przeróbki pisał w liście do Fr. Liszta: »Instrumentacja w całości na nowo opracowana, niejedno zmienione, ustępowi środkowemu nadana większa rozciągłość i znaczenie«. Obok płomienności inwencji i niejednego prawdziwie głębokiego pomysłu melodyjnego uderza tu już śmiałość harmoniczna, której najlepszym przykładem są następujące, na stałym basie (tremolando kotłów) oparte takty:





Drugi jeszcze obok Berlioza kompozytor wywarł w Paryżu silny i decydujący wpływ na Wagnera, mianowicie Fryderyk Chopin. Stosunek Wagnera do Chopina, nawet w dziełach, odnoszących się do mistrza naszego z podziwem, przedstawiają autorowie ich albo w sposób, zamieniający przyczynę na skutek, albo zupełnie o nim zamilczają. Najgenialniejszego harmonistę wszystkich czasów, jakim właśnie był Chopin, mianuje się ledwie prorokiem Wagnera-harmonisty. Chopin, zdaniem nowego monografisty niemieckiego, »przeczuwał« tylko pomysły Wagnera, tylko przypominał go w niejednym, bardzo typowym miejscu. Możemy jednak bez pomyłki historycznej twierdzić, że Wagner, jako harmonista, powinien się nazywać uczniem i następcą Chopina. Trudno sobie nawet przedstawić, jak rozwinęłaby się cała sztuka Wagnera, gdyby w zaraniu jej nie przejął się umysł jego dziełami Chopina. W młodzieńczych już dziełach stworzył sobie Chopin zupełnie nowy i wyłącznie swój świat pomysłów harmoniczych, na której to podstawie wyrosła cała sztuka nowoczesna; najbardziej rewolucyjne i wybujałe dzieła dzisiejszych Niemców i Francuzów mają w kompozycjach Chopina swoje zarodki harmoniczne.

Z nazwiskiem Chopina spotykamy się w pismach i w listach Wagnera zaledwie kilkakrotnie i to w sytuacjach, nie mających zasadniczego znaczenia. Z Chopinem osobiście nie zetknął się Wagner. Zachowała się tylko jedna karta ze spisem osób, występujących w »Rienzi«¹, na której odwrotnej stronie nakreśliła nerwowo ręka Wagnera kilkakrotnie nazwiska: Berlioza, Chopina i Liszta. Tryumfujący jako wirtuoz Liszt nie cieszył się wtedy sympatją Wagnera; zbliżenie się i przyjaźń z niezwyklej miary człowiekiem miała nastąpić później i — poza sprawą małżeństwa z Cosimą — przetrwać do śmierci Wagnera. Ale Liszt, podówczas jeszcze nie twórca poematów symfonicznych, lecz przeważnie kompozytor przeróbek z wszystkich możliwych oper, raził wprost Wagnera i odstręczał od siebie. W Chopinie natomiast, znajdującym się w r. 1840 u zenitu sławy, nie widział Wagner wirtuoza, ten bowiem zbyt dyskretnie chował się za geniuszem twórczym. Musiał znać go od dawna z entuzjastycznych krytyk Schumanna, w którego piśmie sam druko-

wał artykuły. Niespokojny umysł Wagnera nie mógł długo pozostać nieczułym na zdania, podnoszące samorodność kompozycyi Chopina, musiał je poznać, przynajmniej w Paryżu, a że je poznał, mamy na to dowody w dziełach jego. Wewnętrzna treść pomysłów Wagnera w kierunku harmonii i modulacji pogłębiła się i rozszerzyła pod wpływem najsubtelniejszych kombinacji akordowych i najbardziej nieoczekiwanych przejść modulacyjnych Chopina, którego



78. H. L. BRAUNE: APOTEOZA »HOLENDRA TUŁACZA«.

Chopina była przykładem dla Wagnera, dążącego do muzycznego oddania nastrojów, poetycznie poczętych. Nie mogąc tu wchodzić w szczegółowy rozbiór wszystkich czynników, wspólnych u Chopina i Wagnera, musimy z całą stanowczością stwierdzić, że obu genialnych kompozytorów łączą silne węzły duchowe, wychodzące, rzecz jasna, od sztuki Chopina. Jak w każdym genialnym umyśle, tak i u Wagnera wpływ ten nie zmienił i nie uzależnił od siebie jego własnej indywidualności, dodał jej tylko nowych środków wyrażenia całej ogromnej swej treści.

W instrumentacji »Holendra tułacza« zaczyna Wagner wyciągać konsekwencye z partytur Berlioza w kierunku malarstwa muzycznego. Obraz burzy

hr. Laurencin nazwał świetnie (w r. 1861) »ciągle brzmiącym *inganno*«. Chopin pierwszy dotarł do tych sfer chromatyki i enharmonii, które jedynie mogą być wyrazem najczulszych stanów duchowych, i już w dziele, utworzonem w dziecięcych niemal latach, sonacie *c-moll*, op. 4, (wydana po śmierci), operował z całą swobodą tym zasobem harmonii, które Wagner osiągnął dopiero w »Trystanie«. Chopin odczuł kolorystyczne walory tonacyi, jak nikt przed nim, wyemancypował zupełnie rytmikę i melodykę, w obrazowaniu muzycznym był zarówno nieporównanym plastykiem, jak odtwórcą zupełnie wewnętrznych przejawów. Brzmiąca poezya

w uwerturze jest pierwszym wirtuozowskim już utworem instrumentalnym Wagnera. W operze tej utrzymał Wagner całą fakturę kompozytorską w stylu homofonicznym jeszcze, mógł więc starać się jedynie o barwę, być kolorystą orkiestralnym; takim tylko pozostał w całej swojej twórczości Berlioz, któremu brakowało silniejszego zmysłu polifonicznego.

Styl dyalogu w »Holendrze tułaczu« waha się między swobodnym recytatywem, poprowadzonym po linii rysunku mowy, a formą kantyleny włoskiej. W niejednym miejscu wpłynęła już pieśń ludowa dość wydatnie na ukształtowanie się frazy melodyjnej, nawet tam, gdzie nie chodziło kompozytorowi o utrzymanie się w granicach folklorystycznie zaznaczonych. Uleganie pieśni ludowej będzie cechowało twórczość Wagnera nawet na szczycie rozwoju, n. p. w »Trystanie«, gdzie w przełomowym punkcie dramatu, w pytaniu Trystana i odpowiedzi Izoldy w ostatniej scenie drugiego aktu, melodyka i rytmika pójdą torem iście ludowego pomysłu muzycznego. Recytatyw w »Holendrze« ma jeszcze silną jednolitość rytmiczną, deklamacja ulega bardziej warunkom ściśle muzycznym, niż czysto myślowemu czyli prozodycznemu akcentowi. Jeden krok ledwie dzieli ten rodzaj recytatywu od aryosa operowego. Typowym przykładem sposobu muzycznego ujęcia dyalogu w »Holendrze tułaczu« jest ustęp z drugiego aktu, opowiadanie Eryka:



Sen - ta, lass dir ver - traun! Ein Traum ist's.

hör' ihn zur War - nung an. Auf ho - hem Fel - sen lag ich

träu - mend, sah un - ter mir des Mee - res Flut; die Bran - dung

hört' ich, wie sich schäu - mend am U - fer brach der Wo - gen Wut.

W »Holendrze tułaczu« staje Wagner, jakkolwiek zarysowuje się już tu tendencja dramatu muzycznego, obok twórców niemieckiej opery romantycznej, Webera i Marschnera, do których form operowych zbliżają się muzycznie wynikające ze scen ustępy solowe i w zespołach. Niektóre cechy instrumentacji Marschnera, n. p. silnie skandowane tematy rogów (naśladujących szczekanie psów) w »Hansie Heilingu« spotkamy jeszcze w dalszych dziełach, szczególnie w »Walkiryi«.

Pomimo, że »Holender tułacz« w wielu kierunkach ma pokrewieństwo formalne z niektórymi dziełami operowymi dawniejszego pochodzenia, znaczenie jego zarówno dla twórczości Wagnera, jak dla historii kultury jest niewątpliwie bardzo wielkie, a polega, jak mówi Adler, na »przeniesieniu akcji do przeżyć wewnętrznych, które nadają się znakomicie do muzycznego opracowania, a dalej, patrząc zewnątrz, na podporządkowaniu ukształtowania formalnego, stosownie do wymagań i właściwości tematu i sytuacji«.

Mało znana kompozycja okolicznościowa Wagnera »Wieczera apostołów« (napisana w r. 1843) jest niejako przygotowaniem do mistyki muzycznej »Lohengrina«, znakomitą próbą operowania masami wokalnemi (trzy chóry), do czego zaprawiał się Wagner także przerabiając *Stabat Mater* Palestriny.

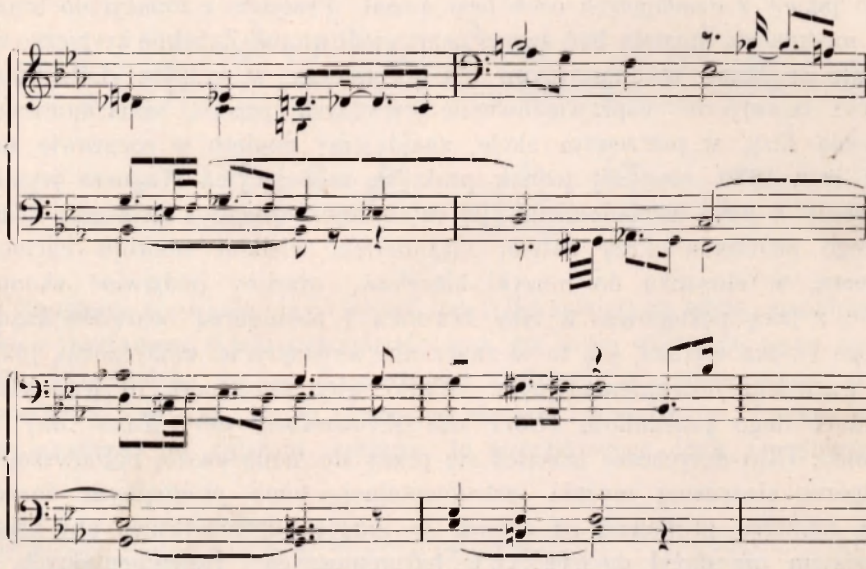
W »Tannhäuserze« jest już Wagner nieporównanym wirtuozem techniki orkiestrowania. W blasku i żarliwości barw sceny w grocie Wenery prześcignął wszystko, co dotąd napisał Berlioz. Orkiestra Wagnera zaczyna zbliżać się do właściwego jej ideału, głosy nabierają coraz więcej samodzielności polifonicznej, zamieniają mechanicznie stwarzaną i tylko harmoniczną swą rolę na bardziej indywidualną. Niektóre frazy głosów wewnętrznych mają wprost tematyczne rysy, jak n. p. świetnie wyzyskana melodia rogów i puzonów w t. zw. »temacie Nikischa« w uwerturze. Partytura »Tannhäusera« wymaga już w całości znakomitych muzyków w orkiestrze, samych niemal wirtuozów, trudności bowiem techniczne w wykonaniu tej opery, jak i wszystkich następnych dzieł Wagnera, są znacznie wyższe, niż znała je cała dotychczasowa muzyka symfoniczna i dramatyczna.

W »Tannhäuserze« kroczy Wagner tą samą drogą, którą szedł w »Holendrze tułacz«.

Zauważamy tu tylko dalsze potęgowanie się techniki kompozytorskiej i pogłębianie się pomysłów, ale metoda pozostała ta sama, co w tamtym dziele, sam zaś materiał tonalny nie uległ zbyt wielkiemu wzbogaceniu. W harmonicznym kierunku posuwa się już Wagner śmiało naprzód, operując, szczególnie w pieśniach pielgrzymów, akordami *alterowanymi*, z głębokim efektem, zarówno muzycznym jak dramatycznym. W kierunku ukształtowania formalnego scen zachował po większej części strukturę *numerów* dawnej opery, także nawet w dramatycznie wyodrębniających się scenach uciekał się do zamkniętych w sobie form muzycznych, które stosownie do stylu całości mają wszakże wielką wartość estetyczną. Hymn Tannhäusera na cześć Wenery, którego pierwsza inspiracja była niezawodnie skójarzona nie tyle z głosem ludzkim, jak z dźwiękiem instrumentalnym (frazą typowo skrzypcową), modlitwa Elżbiety, pieśń Wolframa do gwiazdy, wszystko to są arye operowe, co prawda w tonie zasadniczym idealnie zestrojone z warunkami dramatycznymi. Obok nich sceny w zespołach muzycznych, jak septet w akcie pierwszym i wielki finał aktu drugiego, są wyjątkowymi w literaturze operowej przykładami połączenia form czysto-muzycznie zupełnie

skończonych, z zupełną prawdą dramatyczną. W formie finału drugiego aktu zachodzi wspaniała symetria ustępów wzburzonych, przedzielonych zbawczem wystąpieniem Elżbiety, które sprowadza serdecznie poruszającą frazę w tempie *adagio*, użytą niezmierzanie szczęśliwie w przygrywce do trzeciego aktu.

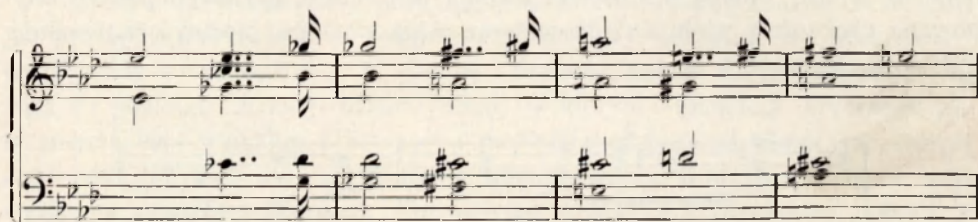
W kilku przygrywkach do trzecich aktów (*»Tannhäuser«*, *»Śpiewacy normbersecy«*, *»Parsifal«*) podał Wagner niejako muzyczne *resumé* całych tych dzieł przy pomocy odpowiedniego powiązania i przemian tematów, symbolizujących najważniejsze momenty akcji. Przygrywka do trzeciego aktu *»Tannhäusera«* ma wiele podobieństwa formalnego z takimże wstępem w *»Śpiewakach«*. I tu i tam podłożem jest chorał, w którego węzły wplata Wagner muzyczne obrazy stanów duszy Elżbiety i Sachsa. Stworzenie ogniw tematycznych w pierwszej tej przygrywce jest w kierunku formalnym i idealnym w całej pełni genialnem:



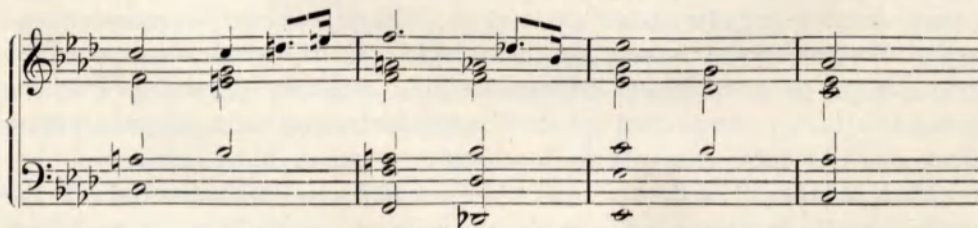
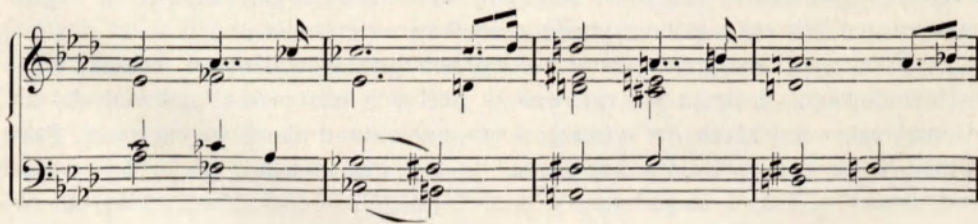
Już w *»Tannhäuserze«* widzimy pierwsze znakomite przykłady muzycznego przechodzenia od sceny do sceny, od sytuacji do sytuacji, organicznego łączenia ich za pomocą środków tematycznych. Opera dawniejsza kończyła każdą sytuację kadencją, przeważnie doskonałą, nie troszcząc się o to, że od pierwszego akordu sceny następnej dzielił ją niekiedy trudny do połączenia psychologicznego przeskok harmoniczny. Wagner doprowadza sztukę przechodzenia w dramacie muzycznym do prawdziwego mistrzostwa w znaczeniu artystycznym i idealnej prawdy w kierunku dramatycznym, a nawet ze sztuki tej był bardzo dumny. Jest ona ostatecznym stopniem rozwoju przechodzenia muzycznego w operze, które w prymitywnych, ale niemniej psychologicznie usprawiedliwionych formach znajdujemy już w pierwszych operach włoskich.

Jacopo Peri w »*Orfeuszu*« (1600) i Claudio Monteverdi w »*Koronacji Poppei*« (1642) komponowali w myśl jednej metody te miejsca, gdzie w dyalogu jedna osoba kończyła swe słowa, bezpośrednio zaś zaczynała druga swój recytatyw. Uważali oni za stosowne kazać śpiewać drugiej osobie w tonacji odległej od tonacji recytatywu pierwszej osoby, spotykamy więc w miejscach takich n. p. kadencję *E-dur* i zaraz obok tonicznego jej akordu, akord *D-dur*, *Es-dur* lub *F-dur*. Peri i Monteverdi widzieli więc w tonacji jakby obraz indywidualności ludzkiej, dlatego, wbrew prawom rozwoju muzycznego, śmiało przechodzili do innej tonacji, kiedy inna indywidualność występowała na plan pierwszy w akcji. Było to praktycznem zastosowaniem tego, co w rozdziale o metafizyce muzyki w głównem swoim dziele miał napisać Schopenhauer. Wagner utrzymywał się zawsze w granicach jednej tonacji tak długo, jak na to pozwalał wewnętrzny stan akcji dramatu, bez względu na to, kto w sytuacji jakiejś z działających osób brał udział. Przejście z tonacji do tonacji, czyli modulacja, musiała być czemś usprawiedliwiona. Zupełnie krytyczne operowanie środkami modulacyjnymi ma już miejsce w muzyce »*Lohengrina*«. Chociaż teoretyczne usprawiedliwienie świetnych przejść enharmonicznych w scenie Elzy, w pierwszym akcie, znajdujemy dopiero w rozprawie, napisanej w r. 1879, niemniej jednak praktyka modulacyjna Wagnera wynikała już wtedy z pełni uświadomienia jej czysto muzycznego i zwłaszcza dramatycznego znaczenia. Przy całym, niezmiernie wielkim rozwoju harmoniki Wagnera, w stosunku do muzyki klasyków, musimy podziwiać ekonomiczność, z jaką postępował w tym kierunku i niezmierną celowość każdego użytego środka wyrazu, już to w znaczeniu wewnętrznym muzycznym, już też pod względem instrumentacyjnym. Warto więc przytoczyć tu jego zdania, dotyczące tego przedmiotu (*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*): »Kto dotychczas kształcił się przez słuchanie naszej najnowszej, romantyczno klasycznej muzyki instrumentalnej, temu pragnąlbym doradzić, o ile zamierza próbować sił swoich w muzyce dramatycznej, aby przede wszystkim nie dążył do efektów harmonicznych i instrumentalnych, lecz aby do użycia rzeczy tego rodzaju miał najpierw usprawiedliwioną przyczynę, gdyż w przeciwnym razie efekty nie wywołują wrażenia. Nic nie mogło głębiej zmartwić Berlioza, jak kiedy przynoszono mu na papierze tego rodzaju chwasty, dawano do przejrzania i myślano, że musi się to podobać szczególnie jemu, jako kompozytorowi sabbatu czarownicy i t. p. Liszt odpychał takie głupie zapatrywania uwagami, że popiołu z cygara i trocin, zalanych wodą sodową, nie można uważać za smaczną potrawę. Ja sam nie znałem ani jednego młodszeo, któryby nie myślał, że muzyka otrzyma odemnie upoważnienie do »śmiałyoh« pomysłów. Musiało mnie więc dziwić w wysokim stopniu, że ostrożność w używaniu modulacji i w kierunku instrumentacji, jaką kierowałem się w coraz większym stopniu w moich dziełach, nie została zupełnie uwzględniona. Było dla mnie niemożliwością n. p. we wstępie instrumentalnym

do »Złota Renu« opuścić ton zasadniczy, właśnie dlatego, że nie miałem żadnej przyczyny do zmienienia go... Nie do pomyślenia jest bardzo jaskrawo harmonicznemu modulujący motyw zasadniczy w ustępie symfonicznym, zwłaszcza, jeżeli zaraz przy pierwszym wystąpieniu objawi się w tak zwodniczej formie. Prawie wyłącznie z przędzy daleko postępujących harmonii złożony motyw, który kompozytor »Lohengrina« przydał jako końcową frazę aryosa Elzy, zatopionej w błogim zachwycie sennym, wydawałby się w *andante* jakiejś symfonii bardzo wyszukany i niezrozumiały, kiedy przeciwnie tutaj okazuje się bynajmniej niewyszukanym, ale zupełnie sam z siebie wynikającym, więc i zrozumiałym, tak, że nigdy, o ile mi wiadomo, nie podnoszono skarg przeciwko temu. Ma to swoją przyczynę w przebiegu scenicznym. Elza wystąpiła naprzód, powoli, w spokojnej żałobie, ze spuszczoną trwożliwie głową: jedno wejrzenie jej ekstatycznie zachwyconego oka mówi nam, co w niej żyje.

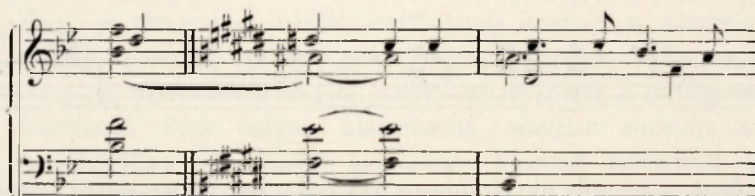


Zapytana, opowiada nie co innego, jak tylko swą zjawę senną, napelniającą słodkimi zaufaniem; o tem powiedziało nam już to jej wejrzenie; teraz kończy, śmiało, przechodząc ze snu do pewności spełnienia w rzeczywistości, dalsze opowiadanie: »rycerza pragnę ujrzeć, on zbawcą będzie mym«. I z tem wraca fraza muzyczna po dalszym przebiegu, do początkowego tonu zasadniczego«:



Polemiczną ekskursją zakończył Wagner tę swoją rozprawę, mającą, jak widzimy, wiele wagi dla krytycznej oceny tej części jego twórczości.

Niektóre sceny w »Lohengrinie« nie mają muzycznej łączności, ale brak harmoniczných lub tematycznych łączników usprawiedliwiają wystarczająco same sytuacje sceniczne; np. orszak weselny w akcie drugim, którego pierwszy akord *Es-dur* następuje po kadencji *D-dur*, niema istotnie żadnego wewnętrznego wiązadła ze sceną poprzedzającą. Natomiast rozwój harmoniczny i modulacyjny wielkiego duetu w akcie trzecim dokonuje się z niesłychaną konsekwencją w stosunku do toku uczuć Elzy i Lohengrina. Znakomitem przejściem alterowanem łączy Wagner scenę tę ze sceną pieśni weselnej. Od ludowo brzmiącej pieśni w *B-dur* przenosi nas Wagner jednym akordem w miękką sferę tonacji *E-dur*, tak dziwnie subtelnie dostrojonej do tła poezji; ta modulacja do tonacji, oddalonej o nadmierną kwartę od poprzedniej, oddaje najlepiej tę wielką zmianę w stosunku dwojga serc, które, niedawno jeszcze krępowane obecnością wielu świadków, teraz mogą się oddać błogim wynurzeniom miłosnym. Modulację tę



osiągnął Wagner, zamieniając enharmonicznie *b* w *a*is, czyli alterując tercję akordu septimowego, drugiego stopnia tonacji *E-dur*, *d* zaś przeszło do nowego akordu, jako nuta, opóźniająca kwintę *c*is. Pomimo więc tak wielkiej zmiany w tonacjach obu scen, łączą się one z sobą organicznie, co w czysto muzycznym kierunku jest czynnikiem wielkiego znaczenia.

Koloryt orkiestry, miejscami nie całkiem jeszcze wolnej od techniki stylu fortepianowego, dostraja się zarówno w partjach mistycznie podniosłych, jak dramatycznie napiętych do sytuacji scenicznej i stanu akcji wewnętrznej. Partytura powiększa orkiestrę klasyczną do potrójnej obsady w każdej grupie instrumentów. Skrzypce pierwsze i drugie, jak i inne instrumenty smyczkowe, dzieli Wagner na kilka pulpitów, osiągając w ten sposób nieznaną przed nim pełnię akordów w jednej barwie dźwiękowej. Skalę każdego instrumentu wyzyskał Wagner w całej rozciągłości, szczególnie zaś najwyższe pozycje skrzypiec okazały się nieznównanie odpowiedniami w tematach Graala. Z wielkiem poczuciem barwy akustycznej miesza Wagner instrumenty różnych grup, jednolitych zaś dźwięków grup używa do charakterystyki poszczególnych osób, np. miękkich instrumentów drewnianych dla Elzy, puzonów i trąb dla króla. Przewodnie tematy mają znaczenie symbolów ważnych motywów akcji, służą już

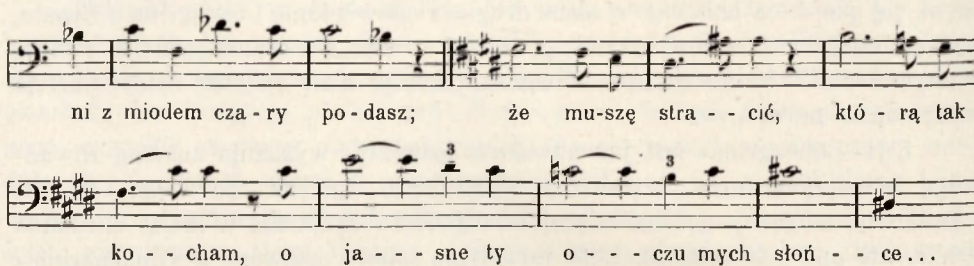
jednak w znacznej mierze do symfonicznej faktury, szczególnie w pierwszej scenie drugiego aktu. Formy operowe, n. p. opowiadanie Elzy w akcie pierwszym, jej pieśń na balkonie w akcie drugim i opowiadanie Lohengrina o Graalu, będące właściwie arjami, wynikają ściśle z sytuacji dramatycznych i mają estetycznie takie samo usprawiedliwienie, jakby je miały odnośne ustępy libretta w dramacie mówionym.

Styl »Lohengrina« jest już nawskróś jednolity i wykazuje zupełną równowagę w wyzyskiwaniu czynników składowych, głosów solowych, chórów i orkiestry, angażuje jednak więcej inteligencji i skupienia w czasie słuchania dzieła, niż opery dawniejsze. Linia melodyjna śpiewu solowego w »Lohengrinie« jest najszcześniejszą wypadkową z absolutnie pojętej melodyi i warunków mowy, podniesionej do patosu dramatycznego; »kongruencya poezyi i muzyki występuje w traktowaniu, w ujęciu melodyjnym mowy« (Adler).

Styl dramatów muzycznych drugiej epoki twórczości Wagnera, zapowiadany już praktycznie w niektórych ustępach »Lohengrina«, dokładnie zaś opracowany teoretycznie w rozprawie p. t. »Opera i dramat«, polega na podniesieniu dyalogu do poziomu melodyi dramatycznej, w którym »momenty lirycznego zatrzymania się« wynikają z sytuacji i wewnętrznego stanu akcji, nie zostały zaś »jako cel sam dla siebie, jak w dotychczasowej operze, przemocą wciśnięte« w organizm dramatu. Nie mówiąc o wartości muzycznej pomysłów dramatycznego recytatywu, który sam przez się ma w dziełach Wagnera tak wielką wartość, uważał Wagner za pierwszy cel do osiągnięcia »przede wszystkim przykuć uwagę publiczności do akcji dramatycznej i to w tym stopniu, aby nie musiała jej ani na chwilę tracić z oka, lecz przeciwnie, aby się jej wszelka muzyczna ozdoba wydawała środkiem do przedstawienia tej akcji«. Mając na oku przede wszystkim recytatywny sposób umuzykalnienia dramatu, prowadził Wagner tok akcji nie tylko w samym dyalogu dramatycznym, ale opierał ją także na dłuższych monologach istotnych, lub pozornych tylko dyalogach. Jak w dyalogach mogły rozwijać się niektóre partye do lirycznych aryozów, tak w monologach nie do uniknięcia było potrącenie o istotną formę dawnej opery, o arję, która też w pełnem usprawiedliwieniu estetycznem pojawia się w późniejszych dramatach Wagnera: jako pieśń strofkowa Waltera ze Stolzing, lub Hansa Sachsa, patetyczna przemowa Pognera lub porywające pożegnanie Wotana, rozdzierający serce monolog Amfortasa, lub kusząca pieśń Kundry. Ale wszystkie te ustępy są tak silnie spojone z całością dramatów, tak się wzajemnie przenikają i mają wspólne arterye rytmiczne i tematyczne, że ich siła i znaczenie dramatyczne nie tylko nie ustępuje partyom ściśle recytatywowym, ale je niejednokrotnie przewyższa, dając czysto muzycznie jeszcze pełniejsze zadowolenie.

Linia melodyjna dramatycznego aryosa Wagnera podnosi się stosownie do stopnia namiętności działającej osoby aż do zenitu patosu muzycznego, darząc słuchacza nieopisanym czarem piękna i wyrazu. Jednym z najgłębszych

przykładów w tym kierunku jest następująca fraza w pożegnaniu Wotana w »Walkiry«:

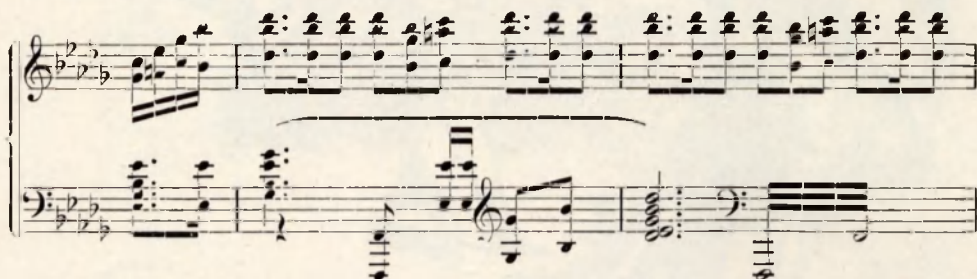


Wagner żądał od słuchacza, przychodzącego na przedstawienia jego dzieł, dokładnej znajomości, wprost opanowania na pamięć, poezji dramatu. Żądanie to było podyktowane nie zarozumiałością poety, ale zrozumieniem, że padające ze sceny w szybkim recytatywie lub w melizmatycznej melodii słowo, obok zagłuszającego je niekiedy dźwięku orkiestry, nie dochodzi do świadomości słuchacza w walorze pojęcia, lecz przeważnie tylko jako nieartykułowany dźwięk, będący wyrazem namiętności w znaczeniu ogólnem tylko. Istotnie bowiem jest rzeczą nie do osiągnięcia, nawet przy zachowaniu wszystkich warunków, stawianych przez Wagnera, więc n. p. w Bayreuth, zupełna wyrazistość wszystkich śpiewanych słów w dramatach Wagnera. Dobitniej występują one raczej w ariozach, n. p. w pieśniach Waltera.

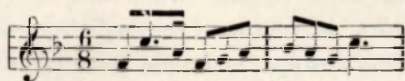
Orkiestra przyjmuje w dramatach Wagnera rolę chóru tragedii antycznej. Ona to »bierze w pełnym wyrazie wszystkich przejawów działającej osoby dla ucha i oka nieprzerwany, w każdym kierunku idący i tłumaczący udział; ona jest macierzyńskim, pełnym ruchu łonem muzyki, z którego wyrasta łącząca wszystko wstęga wyrazu«.

Jak już wcześniej wspomnieliśmy, kompozytorska technika Wagnera rosła z każdym dziełem. Kunszt w operowaniu masami dźwiękowymi przeszedł ze sceny do orkiestry, która stała się jakby »fabryką przędzy melodyjnej«. Harmoniczna wypadkowa polifonicznych splotów tematycznych jest coraz to śmielsza i bardziej skomplikowana. Już w »Złocie Renu« spotykamy partye harmoniczne, bardzo racjonalne pod względem konstrukcyi, których efekt akustyczny jest bardzo silny, a znaczenie dramatyczne nader głębokie.

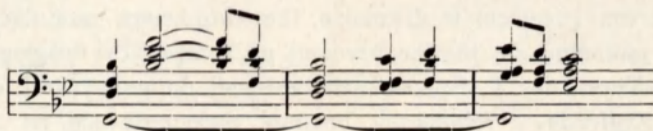




W tematach Wagnera tkwi nieporównana siła plastyczna; niektóre z nich, będąc tylko rytmicznym rozłożeniem tonów zasadniczego akordu, mają niemal elementarne rysy, zwłaszcza, że instrumentalna szata każdego tematu, czy to w chwili, kiedy ma dominować w zespole instrumentów, czy też kiedy dyskretniej w nim rozbrzmiewa, jest idealnie doskonałym uzupełnieniem samego czystego pomysłu muzycznego. Wagner wyzyskuje pomysły tematyczne w taki sposób, jak to ma miejsce w formie waryacji, zwłaszcza w dziełach kameralnych lub symfonicznych. Motyw rogu Zygryda:



ulega rozmaitym przekształceniom rytmicznym i melodyjnym, aż otrzymuje wyidealizowaną formę w bohatersko brzmiącym temacie:





79. KARYKATURA WSPÓŁCZESNA NA »WALKIRYĘ«.

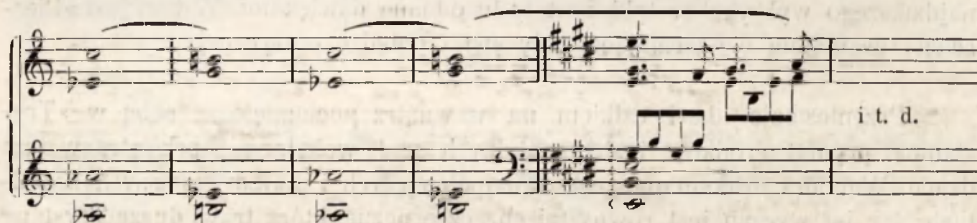
O ukształtowaniu muzycznym w »Pierścieniu Nibelunga« pisze Guido Adler co następuje: »Budowa muzyczna całych scen wynika w całości albo przynajmniej częściowo z jednolitego, kolorystycznego ujęcia, które jest podstawą techniki. Każda scena ma swoją »pragmatyczną« formację albo przedstawienie dla siebie i w związku z innymi scenami odnośnych aktów; moment kolorystyczny nadaje każdej scenie jednolity charakter. Wystarczy pomyśleć o scenie Norn, cór Renu, Gibichungów, bogów bez jabłek i Freii; możnaby w ten sposób przytaczać każdą scenę, poczynawszy od sceny cór Renu, która — jak to Wagner sam podnosi — porusza się w granicach najciaśniejszych, gdyż namiętność wypowiada się tu w swojej najbardziej prymitywnej naiwności. Każdej scenie jest więcej albo mniej właściwą barwą zasadniczą, która osiągnięta została przez podmalowanie jej za pomocą jednej barwy orkiestralnej. Ta jednolita kolorystyka scen zostaje wzmożona w swoim działaniu przez pojedyncze kontrasty, które, tu i tam użyte, wplatają się w nią.

»Ukształtowanie scen zostaje następnie uskutecznione przez powtórzenie pojedynczych motywów na jednej podstawie harmoniczej, która, przy uwzględnieniu tożsamości całych ustępów lub pewnych partyi, podpada różnorodnym zmianom i zboczeniom, jak tego właśnie wymaga przebieg dramatyczny. Im bardziej namiętne przejście w dramacie, tem bujniejsza modulacja. Ten rodzaj techniki uzupełnił się jeszcze bardziej po kompozycji drugiego aktu »Zygfrйда«, a w »Trystanie« i »Śpiewakach« doszedł do najwyższej doskonałości. Trzeci akt »Zygfrйда« i »Zmierzch bogów« utrzymały się na tym stopniu

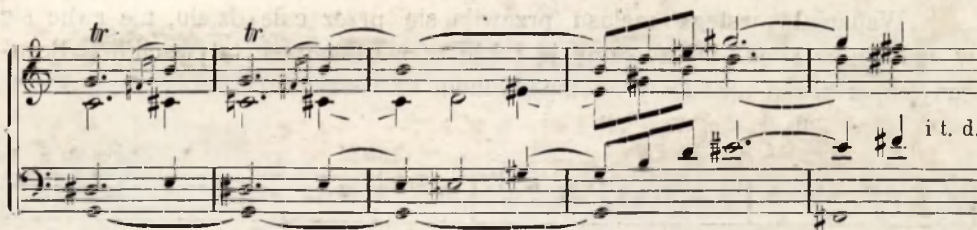
mistrzostwa, podczas gdy w »Parsifalu« ten rodzaj pracy przeszedł już w manierę. Jak Wagner umiał dla jednej i tej samej charakterystyki kolorystycznej stworzyć różne rodzaje opracowania, widzimy to ze scen cór Renu w »Złocie Renu« w stosunku do podobnych scen w »Zmierzchu bogów«.

Na ogół utrzymuje się tonalność »Pierścienia« raczej w dyatonice niż chromatyce, wyłączywszy naturalnie modulacje, dokonane przy pomocy postępów chromatycznych i tematów specjalnie chromatycznych. Tonalność taka odpowiadała charakterowi poezji bardziej, niż subtelna chromatyka »Trystana«.

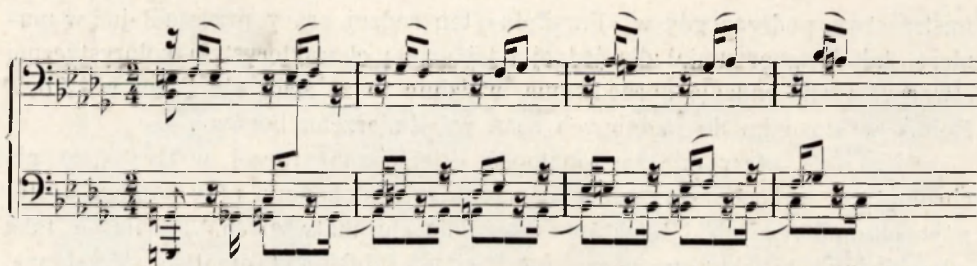
Najśmielsze kombinacje harmoniczne, najbardziej uderzające skojarzenia akordów, najjaskrawsze kontrasty konsonansów i dyssonansów natrafiamy w partyturze »Pierścienia«. Niektóre modulacje i zamiany enharmoniczne są nawskróś indywidualnymi wykładnikami harmoniki Wagnera. Dó pomysłów takich należy np. miejsce w »Zygrydzie«:



lub następujące miejsce w »Zmierzchu bogów«:



W niektórych ustępach, np. w scenie ostatniej »Zygryda«, tonie muzyka w słonecznych blaskach upajających konsonansów; w innych, pomimo wielkiej ruchliwości modulacyjnych, licznych alteracji i zwodniczych kroków harmonicznym dążą zawsze dyssonanse do konsonansowego rozwiązania. Chyba dla charakterystyki »nizkich i odpychających rzeczy, choćby w znaczeniu duchowem« uciekał się Wagner do »jaskrawszych dyssonansów albo kakofonii«, n. p. w drugiej i trzeciej scenie drugiego aktu »Zygryda«:



Niech tylko tych kilka zdań i przykładów zastąpi niemożliwy na tem miejscu dokładniejszy rozbiór środków muzycznych tetralogii Wagnera. O muzyce w dziele tem pisze pięknie Guido Adler: »Wszystkie skale uczuć ludzkich, namiętności i wrażeń od groteskowości do wzniosłości, od naiwnej wesołości aż do ponurego demonizmu; miłość w głębokiem wzruszeniu współczucia, aż do najdzikszego wybryku erotyki, zostały tu oddane dźwiękami. W tem jest »Pierścień« dramatem o ogarniającej cały świat potęgze muzycznej«.

Przeniesienie akcji całkiem na wewnątrz pociągnęło za sobą w »Trystanie« prymat środków instrumentalnych nad wokalnemi; orkiestra w tem dziele Wagnera utrzymana jest w najpełniejszych i najbarwniejszych kształtach, żar jej wyrazu jest równy tej gorączce uczuć, która trawi duszę Trystana i przenosi ją w sferę płomiennej ekstazy. Do tego stopnia podniecenia erotycznego nie doszło ani w przybliżeniu żadne dzieło artystyczne. Sam skład orkiestry w »Trystanie i Izoldzie« jest mały w stosunku do partytury »Pierścienia«, lub w stosunku do dzisiejszych wymogów operowych.

Wspaniała wstęga melosu przewija się przez całe dzieło, nie rwąc się w żadnem miejscu. Odczuwamy ją także w wartkich recytatywach n. p. Brangäny, opartych o akordowy akompaniament orkiestry:



Weil du er - blin - det, wähnst du den Blick der Welt er - blö - det für euch?

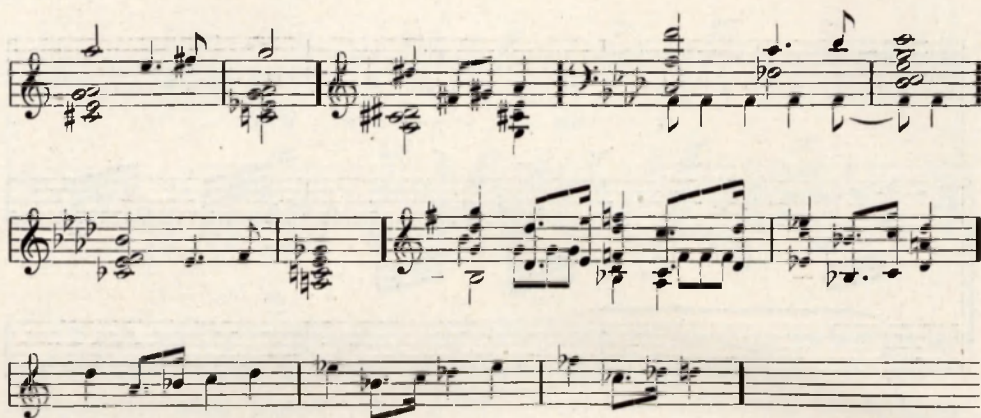
Obok wcześniej przytoczonych przykładów, z których można poznać rodzaj tonalności w »Trystanie«, wystarczy wskazać na dwa jeszcze bodaj miejsca, z których widać wyraźnie, jak śmiałą linią rysuje się tu melodia śpiewu, jak bardzo przystosowany jest każdy interwał do treści poezji, ile wyrazu kryje się w figurach akompaniamentu. Niezmiernie charakterystycznym przykładem jest inwokacya Brangäny w pierwszym akcie:

O tief - - - - - stes Weh!

O höch - - - - - stes Leid!

Rodzaj zaś enharmonicznych przejść w »Trystanie« poznajemy w miejscu śmiałej kombinacji motywu dnia z tematem melodii pastuszej w trzecim akcie:

Najbardziej wysubtelnione odcienie w dźwiękowym zabarwieniu tematów i najbogatsze warianty ich w kierunku rytmicznym i melodyjnym są środkami w rękę kompozytora, formującego partię instrumentalną symfonicznie. Temat dnia, otwierający przygrywkę do drugiego aktu, ulega różnorodnym przemianom, idealnie zastosowanym do sytuacji.



Poszczególne tematy kombinuje Wagner w grupy melodyjne w tym lub innym porządku, rozwija lub redukuje ich treść muzyczną, wyraz ich zmienia w różnym tempie, niemal do przeciwieństwa ich pierwotnego znaczenia. Jako przykład instrumentacyi »Trystana« podajemy jedną stronę partytury (str. 277).

Nigdzie technika kompozytorska Wagnera nie ma w sobie tylu cech muzyki niemieckiej, co w »Śpiewakach norymberskich«. Zaczęta pod znakiem chorału protestanckiego, ma ona w stylu swoim niejeden rys, wspólny z fakturą dzieł starych organistów niemieckich, z kantatami Bacha i koncertami Händla. Tu wewnętrzne węzły, łączące Wagnera z duchem kultury niemieckiej, wystąpiły najsilniej. »Śpiewacy norymberscy« są niejako epopeją dramatyczno-muzyczną niemieckiego życia mieszczańskiego w XVI. wieku.

Podczas gdy »Tristan« był idealnem spełnieniem teorii Wagnera o dramacie muzycznym, odbiega styl »Śpiewaków« od tego ideału i pod niejednym względem zbliża się do stylu dawniejszych dzieł Wagnera, ogółem do stylu opery. Chór, usunięty w »Trystanie« i »Pierścieniu« zupełnie na dalszy plan, wraca tu i ma podobnie, jak w »Lohengrinie«, znaczną rolę do spełnienia. Z licznymi koncesjami na rzecz »momentów lirycznych« i form operowych stanowią »Śpiewacy« zarówno pod względem faktury ściśle muzycznej, jak w kierunku stylistycznym swój odrębny styl, który możnaby nazwać złotą drogą środkową dramatu muzycznego czy też opery. Charakter pomysłów, mających w sobie już to ożywienie wesołości, jowialną pogodę, spokojną uczuciowość, groteskowy komizm i rubaszną złośliwość, dążących w wielu miejscach do zaokrąglonego formalnie wypowiedzenia się w rytmie, melodii i harmonii, wespół ze specyficzną polifoniczną fakturą, nadaje całości koloryt, jakiego nie ma żadne inne dzieło Wagnera.

Sztuka instrumentowania Wagnera osiągnęła w »Śpiewakach« swój zenit. Wszystkie zaczarowane w instrumentach barwy zaklął Wagner w swoją partyturę, która była już w tym kierunku przedmiotem bardzo wyczerpujących

Kl. Fl.
 Gr. Fl.
 Ch.
 Klar. in B.
 I. in F.
 II. in F.
 Horn.
 III. in E.
 Fag.
 Baßklar.
 in B.
 Viol. I.
 Viol. II
 geteilt.
 Violon
 geteilt.
 Trist.
 Vcl. u. K.B.

Schat - - tens kü - lend Um - nach - - ten! Für die - ser Schmer - cen schreck - li - che

studiów teoretycznych. Podobnie powinna strona harmoniczna służyć za temat różniczkowej wprost analizy, gdyż istoty jej i bogactwa pomysłów nie można omówić kilku ogólnymi zdaniami. Jak niesłychanie rozmaitemi były sposoby harmoniczne Wagnera w granicach tonacyi! Wystarczy porównać pieśń Sachsa o Ewie, w akcie drugim, z uduchowionem nawskrós przetworzeniem jej w przygrywcę do trzeciego aktu, lub przypatrzeć się uważnie harmonizacji »czaru

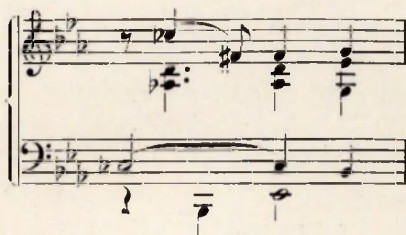
nocy letniej« opartego na nucie rogu stróża nocnego. Wagner wyzyskał tu wszystkie licencje harmoniczne w postaci nut przejściowych, zamiennych, opóźniających, wyprzedzających, alteracji i przejść chromatycznych. »Śpiewacy norymberscy« stali się ewangelią nowoczesnej harmonii i modulacji w muzyce dramatycznej i pieśni.



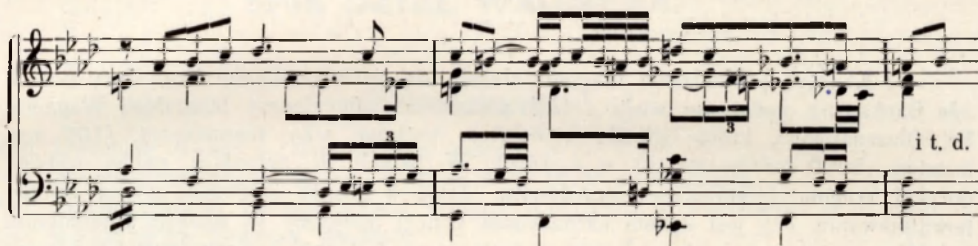
81. F. STASSEN: AMFORTAS (»PARSIFAL«, AKT I.)

Styl »Parsifala« jest odmienny, niż w innych dziełach Wagnera, formalnie zaś jest on pośrednim między »Trystanem« a »Pierścieniem«, w każdym razie jednak niezmiernie różny od stylu »Śpiewaków«, choć np. chóry są tu niemniej ważnym czynnikiem składowym. W użyciu mas chóralskich okazał

Wagner w »Parsifalu« podobne mistrzostwo, jak w instrumentacji »Śpiewaków«. Chóry męskie i chłopięce w misteryach na Monsalvacie i chór dziewcząt-kwiatów w ogrodzie Klingsora są ostatnim wyrazem piękna brzmienia wokalnego. Harmonicznie dotarł tu Wagner do najgłębszych sfer muzycznych, zachował zaś w prowadzeniu głosów i rozwiązaniu akordów, czy też przygotowaniu kadencji i w najśmielszych alteracjach klasyczną ścisłość. Jak bardzo pomysłowem jest przez swoje alteracje n. p. następujące miejsce w drugim akcie.



Chromatyka i enharmonia w Parsifalu kulminują już w przygrywce do pierwszego aktu, mającej tematyczny związek z monologiem Amfortasa.



Tak mniej więcej przedstawia się rozwój Wagnera jako muzyka. Bardziej ściśle i fachowe rozstrząsania nie byłyby na miejscu w tej książce, ani tem mniej mogła być mowa o wyczerpaniu tematu tego, kiedy, niechaj to za usprawiedliwienie nasze starczy, nie mógł go w jednym specjalnym swym tomie wyczerpać Guido Adler. Klasycznie naukowego dzieła o muzyce Wagnera, któreby zajmowało się każdym jej fenomenem w sposób szczegółowy, nie mamy dotychczas w żadnej literaturze. Więcej zaś korzyści, niż wszystkie uwagi teoretyczne, przyniesie miłośnikowi muzyki poważne zapoznanie się z dziełami Wagnera, możliwe do osiągnięcia tylko w pilnem, prywatnem studyum.

Twórczość Wagnera musiała wywołać w świecie muzyki wrażenie elementarnie silne. Nie tylko muzyka dramatyczna, ale symfonia i pieśń poddała się wpływowi jego. Nie jest zadaniem naszym wykazywać, jak bardzo ugięły się słabsze talenty pod przemocą geniuszu Wagnera, wystarczy raczej wymienić tę trójkę wielkich kompozytorów, których dzieła poczęły się pod działaniem sztuki Wagnera: na polu muzyki symfonicznej Antoni Bruckner, w pieśniarstwie Hugo Wolf, w dramacie Ryszard Strauss.

Nie patrząc na to, jakie konsekwencje wyciągnie nasze pokolenie z dzieł Wagnera, lub jakie zaczęło już wyciągać, możemy tylko stwierdzić, że sztuka Wagnera stała się drogą własnością całej kulturalnej ludzkości, wielki zaś jego geniusz zajął w historii kultury miejsce tak wysokie, jak Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Szekspir i Goethe.

UWAGI I PRZYPISKI.

5.2
1) Kwestyę pochodzenia Wagnera starała się pierwsza zbadać Mrs. Mary Burrel, née Banks, na podstawie wielu źródeł nieznanych oficjalnemu biografowi Wagnera, Fr. Glasenappowi, które ogłosiła w książce, wydanej jako manuskrypt, (100 egz. kosztem 5000 funtów szterl.) w r. 1893. W listach do członków swojej rodziny dotykał Wagner tajemniczego przedmiotu, dając w sposób ironiczny wyraz swemu powątpiewaniu, czy jest synem aktuaryusza policyi miejskiej. W wielkiej autobiografii był Wagner w punkcie tym bardzo ostrożnym i żadnego pozytywnego twierdzenia nie wypowiedział. Poglósce, że Ludwik Geyer był żydem, starała się zaprzeczyć zbyt energicznie rodzina Wagnera, na której polecenie śledzono pilnie za pochodzeniem Geyera o kilka pokoleń wstecz.

5.6
2) Pierwszy obszerniejszy artykuł o muzyce »Wesela« (po informacyjnych notatkach W. Tapperta i R. Batki) ogłosił dr. E. Istel w piśmie *Musik* r. 9. z. 12., załączając tam szereg przykładów muzycznych.

3) Już w r. 1893 czyniło Krakowskie Tow. Muzyczne starania o uzyskanie partytury »Polonii« celem wykonania dzieła. Rodzina Wagnera odmówiła tej prośbie, jak i prośbie autora tej książki o możność reprodukcji jednej strony partytury. Po śmierci Wagnera wykonano »Polonię« po raz pierwszy publicznie w r. 1905 na koncercie »Queen Hall-Orchester« w Londynie. O kompozycjach Wagnera, mających tematy polskie, prowadził z mistrzem rozmowę w r. 1882 w Bayreuth profesor Bołoz-Antoniewicz. Później »odkrywano« je w prasie polskiej co pewien czas. Glasenapp pisał o nich szczegółowo.

5.10
4) Przy sposobności przedstawień wydano drukiem wyciąg fortepianowy »Boginek« w r. 1888.

5.12
5) Pozwolenie naukowego omówienia partytury otrzymał dr. E. Istel; rezultat pracy ogłosił dr. I. w *Musik* r. 8, z. 9.

5.32
6) Przed Wagnerem napisali opery p. t. »Manfred«: Natale Perelli i Pietro Corri.

5.48
7) W polskiej literaturze naukowej posiadamy cenną rozprawę M. Kawczyńskiego, p. t. »Pieśń o rycerzu z łabędziem«. Por. str. 198 ff.

5.74
8) Znajomość listu tego zawdzięczam uprzejmości właściciela cennego autografu, prof. Al. Polińskiego w Warszawie.

8.1
9) Wyczerpującą pracę w tym przedmiocie ogłosił dr. Ernst Meinck, p. t. *Friedrich Hebbel's und Richard Wagner's Nibelungen-Trilogien*. 1905.

10) Przekładu poezyi »Trystana i Izoldy«, podanego w wyjątkach, dokonał autor książki; ostatnie zaś 10 wierszy »w morza szczęśliwości« i t. d. zamieścił Leopold Staff w przekładzie »Narodzin tragedyi« Nietzschego, skąd je przytaczamy.

SPIS DZIEŁ WAGNERA.

KOMPOZYCJE.

1830. Uwertura *B-dur* z uderzeniem w kotły.
1831. Sonata fortepianowa *B-dur*, wydana w r. 1832 u Breitkopfa.
1831. Polonez *D-dur*, na cztery ręce, wydany w r. 1832 u Breitkopfa.
1831. Fantazya na fortepian, *fis-moll*.
1831. Uwertura koncertowa, *d-moll*.
1831. Wyciąg fortepianowy na dwie ręce z IX. symfonii Beethovena.
1831. Uwertura koncertowa *C-dur* z wielką fugą na końcu.
1832. Siedm kompozycji z »Fausta« Goethego:
- 1) Pieśń żołnierzy.
 - 2) Wieśniacy pod lipą.
 - 3) Pieśń Brandera.
 - 4) » Mefistofelesa (*Es war einmal ein König*).
 - 5) » » (*Was machst du mir vor Liebchens Thür'*).
 - 6) » Małgorzaty (*Meine Ruh' ist hin*).
 - 7) Melodram Małgorzaty (*Ach neige, du Schmerzensreiche*).
1832. Uwertura do tragedyi »Król Enzo».
1832. Symfonia *C-dur*.
1834. Fragment symfonii *E-dur*.
1834. Kantata noworoczna.
1835. Uwertura do sztuki Apla »Kolumb».
1835. Muzyka do krotchwili romantycznej »Der Berggeist».
1836. Uwertura »Polonia».
1837. Uwertura »Rule Britannia».
1837. Romans *G-dur*. Wkładka do operetki K. Bluma.
1837. Hymn na uroczystość wstąpienia na tron Mikołaja I.
1838. Pieśń p. t. »Jodła», tekst Scheuerlina.
1839. Pieśń p. t. »*Les deux Grenadiers*» (Heine).
- 1839—40. Trzy romanse (pieśni):
- 1) *Dors mon enfant* (V. Hugo).
 - 2) *Attente* (V. Hugo).
 - 3) *Mignonne* (Ronsard).
- 1839—40. Uwertura »Faust» (przerobiona w r. 1855).
1840. Fragment muzyki do wodewilu Dumanoir'a »*La descente de la Courtille*».

1843. Kantata na odsłonięcie pomnika króla Fryderyka Augusta w Dreźnie.
 1843. Ostatnia wieczerza apostołów. (Chór męski i orkiestra).
 1844. »*Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten*«. (Chór męski i orkiestra).
 1844. Muzyka pogrzebowa na pogrzeb K. M. Webera w Dreźnie, ułożona z motywów opery Webera, p. t. »Euryanta«.
 1844. Nad grobem Webera. Chór męski.
 1853. Sonata *Es-dur* w albumie pani M. Wesendonck.
 1857—58. Pięć poezyi pani M. Wesendonck na śpiew i fortepian:
 1) Anioł.
 2) Cierpienia.
 3) Sny.
 4) Stój!
 5) W cieplarni.
 1861. Karta w albumie księżnej Metternichowej.
 1864. Marsz na cześć króla Ludwika II.
 1870. Idylla Zygryda.
 1875. Karta w albumie pani Betty Schott.
 1876. Wielki marsz na uroczystość setnego jubileuszu Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej.

DRAMATY MUZYCZNE.

- 1) Boginki. Poezya i muzyka w r. 1833.
- 2) Zakaz miłości. 1834—36.
- 3) Rienzi, ostatni trybun. 1838—40.
- 4) Holender tułacz. 1838. 1840—41.
- 5) Tannhäuser i turniej śpiewaków na Wartburgu. 1842—45.
- 6) Lohengrin. 1841. 1845—47.
- 7) Śpiewacy norymberscy. 1845. 1861—67.
- 8) Pierścień Nibelunga. 1848. 1851—57. 1869—74.
- 9) Trystan i Izolda. 1857—59.
- 10) Parsifal. 1857. 1865. 1877—82.

POMYSŁY I FRAGMENTY DRAMATYCZNE.

1832. Wesele. Opera w trzech aktach.
 1836. *Die hohe Braut*. Wielka opera w pięciu aktach. Poezyę posłał Wagner Scribemu. Później przerobione libretto ofiarował Wagner przyjacielowi swemu Kittlowi, który napisał do niego muzykę. Wykonano ją w r. 1848 p. t. »Francuzi pod Nizzą«.
 1838. Szczęśliwa rodzina niedźwiedzi. Opera komiczna w 2 aktach.
 1841—43. Saracenka (Manfred). Opera w 5 aktach. Szkic dramatu ogłoszono w r. 1889 w »Bayreuther Blätter«.
 1848. Fryderyk Rudobrody. Dramat w pięciu aktach, bez muzyki.
 1848. Jezus z Nazaretu.
 1849. Kowal Wieland. (Szkic dramatu w III tomie pism Wagnera).
 1849. Achilles. (Szkic dramatu).
 1856. Zwycięzcy. (Szkic dramatu indyjskiego).
 1870—71. Kapitulacya. Komedia w antycznej manierze.

PRACE LITERACKIE.

- 1) Pseudonimowe recenzje i krytyki muzyczne w piśmie Schumanna.
- 2) Szkic autobiograficzny (do r. 1842) I ¹⁾.
- 3) Muzyk niemiecki w Paryżu. Nowele i artykuły. (1840—41) I.
 - a) Pielgrzymka do Beethovena.
 - b) Koniec w Paryżu.
 - c) O muzyce niemieckiej.
 - d) Szczęśliwy wieczór.
 - e) Wirtuoz i artysta.
 - f) Artysta i publiczność.
 - g) »Stabat mater« Rossiniego.
- 4) O uwerturze I.
- 5) »Wolny Strzelec« K. M. Webera w Paryżu I.
 - a) Do publiczności paryskiej.
 - b) *Le Freischütz*. Sprawozdanie do Niemiec.
- 6) Sprawozdanie o operze Halévy'ego *La Reine de Chypre* I.
- 7) Sprawozdanie o sprowadzeniu prochów Webera z Londynu do Drezna II.
- 8) Mowa nad grobem Webera II.
- 9) Sprawozdanie o wykonaniu IX. symfonii Beethovena II.
- 10) Wibelungi. Historia świata z podania II.
- 11) Myt o Nibelungach. Szkic do dramatu II.
- 12) Projekt organizacji niemieckiego teatru narodowego dla królestwa saskiego II.
- 13) Sztuka i rewolucja III.
- 14) Dzieło sztuki przyszłości III.
- 15) Sztuka i klimat III.
- 16) Opera i dramat IV.
 - 1) Opera i istota muzyki.
 - 2) Sztuka i istota poezji dramatycznej.
 - 3) Poezja i muzyka w dramacie przyszłości.
- 17) Do moich przyjaciół IV.
- 18) O fundacyi im. Goethego. List do Fr. Liszta V.
- 19) Teatr w Zurychu V.
- 20) O krytyce muzycznej. List do wydawcy pisma »Neue Zeitschrift für Musik« V.
- 21) Żydostwo w muzyce V.
- 22) Wspomnienie o Spontinim V.
- 23) Nekrolog L. Spohra i W. Fischera V.
- 24) Uwertura Glucka do »Ifigenii w Aulidzie« V.
- 25) O wykonaniu Tannhäusera V.
- 26) Uwagi o wykonaniu »Holendra tułacza« V.
- 27) Objasnienia programowe: V.
 - a) *Eroica* Beethovena.
 - b) Uwertura do »Koryolana« Beethovena.
 - c) » » Holendra tułacza.
 - d) » » Tannhäusera.
 - e) Przygrywka do Lohengrina.
- 28) O poematach symfonicznych Fr. Liszta V.

¹⁾ Cyfry rzymskie oznaczają tom zbiorowego wydania pism Wagnera.

- 29) Sprawozdanie końcowe o okolicznościach i losach, które towarzyszyły wykończeniu »Pierścienia Nibelunga« do wydania poezji tegoż VI.
- 30) List do Hektora Berlioza VII.
- 31) Muzyka przyszłości. Do przyjaciela francuskiego Fr. Villota VII.
- 32) Sprawozdanie o wykonaniu Tannhäufera w Paryżu VII.
- 33) Nadworna opera w Wiedniu VII.
- 34) Królewskiemu przyjacielowi. (Wiersz) VIII.
- 35) O państwie i religii VIII.
- 36) Niemiecka sztuka i niemiecka polityka VIII.
- 37) Sprawozdanie o niemieckiej szkole muzycznej w Monachium VIII.
- 38) Wspomnienia o Ludwiku Schnorr von Carolsfeld VIII.
- 39) Do dedykacji drugiego wydania »Opery i dramatu« VIII.
- 40) Cenzury: VIII.
 - a) W. H. Riehl.
 - b) Ferdynand Hiller.
 - c) Wspomnienie o Rossinim.
 - d) Edward Devrient.
 - e) Wyjaśnienia o »żydostwie w muzyce«.
- 41) O dyrygowaniu VIII.
- 42) Trzy wiersze: VIII.
 - a) Złoto Renu.
 - b) Przy skończeniu Zygryda.
 - c) Na dzień 25 sierpnia 1870.
- 43) Do wojska niemieckiego pod Paryżem IX.
- 44) Wspomnienia o Auberze IX.
- 45) Beethoven IX.
- 46) O przeznaczeniu opery IX.
- 47) O aktorach i śpiewakach IX.
- 48) O wykonaniu IX. symfonii Beethovena IX.
- 49) Krótsze artykuły i listy: IX.
 - a) List do aktora o istocie sztuki aktorskiej.
 - b) Wglądnięcie w dzisiejsze niemieckie życie operowe.
 - c) List do przyjaciela włoskiego o wykonaniu »Lohengrina« w Bolonii.
 - d) Pismo do burmistrza Bolonii.
 - e) Do Fr. Nietzschego w Bazylei.
 - f) O nazwie »dramat muzyczny«.
 - g) Wstęp do prelekcji o »Zmierzchu bogów«.
- 50) W sprawie »Bayreuthu« IX i X.

Kilka odezów do patronatów i sprawozdań.
- 51) Co to jest »niemieckie«? X.
- 52) Nowoczesne X.
- 53) Publiczność i popularność X.
- 54) Publiczność w przestrzeni i czasie X.
- 55) Przypomnienie o przedstawieniach w roku 1876 X.
- 56) Czy chcemy mieć nadzieję? X.
- 57) O poezji i komponowaniu X.
- 58) O poezji i kompozycji operowej w szczególności X.
- 59) O zastosowaniu muzyki do dramatu X.
- 60) List otwarty do p. E. v. Weber X.

- 61) Religia i sztuka: X.
 a) Na co przyda się to poznanie.
 b) Poznaj samego siebie.
 c) Bohaterstwo i chrześcijaństwo.
- 62) List do H. v. Wolzogeny X.
- 63) Bayreuth w r. 1882 X.

KORESPONDENCYA WAGNERA.

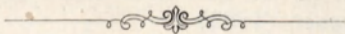
- 1) R. Wagner's Familienbriefe.
- 2) R. Wagner an Minna Wagner. (2 tomy).
- 3) R. Wagner's Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer, F. Heine.
- 4) R. Wagner's Briefe an August Röckel.
- 5) Wagner - Liszt - Briefe. (2 tomy).
- 6) R. Wagner an Mathilde Wesendonck.
- 7) R. Wagner an Otto Wesendonck.
- 8) R. Wagner an seine Künstler.
- 9) R. Wagner an seine Verleger.
- 10) R. Wagner an seine Freunde und Zeitgenossen.

Obok wydanych w poszczególnych tomach listów Wagnera istnieje jeszcze ich bardzo wielka liczba w różnych wydawnictwach. Porównać pracę dra Wilhelma Altmanna: *R. W. Briefe nach Zeitfolge und Inhalt*. Podana tam treść 3143 listów jest najbogatszym źródłem w tym kierunku.

BIOGRAFIA WAGNERA.

Ryszard Wagner: *Mein Leben*. (2 tomy). Po rok 1864. Wydana w r. 1872 w 15 egzemplarzach jako manuskrypt dla najbliższych przyjaciół. Publikacja dla ogółu nastąpiła w roku 1911. (F. Bruckmann, Monachium).

Carl Fr. Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*. W 6 tomach. (Wydanie czwarte).



BIBLIOGRAFIA.

- 1) Adler Guido: Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien. (Lipsk 1904).
- 2) Houston Stewart Chamberlain: Richard Wagner. (Wydanie 1901).
- 3) Chamberlain H. St.: Das Drama Richard Wagner's. (1892, 1906).
- 4) Henri Lichtenberger: Richard Wagner poète et penseur. (1901).
- 5) Hugo Dinger: Richard Wagner's geistige Entwicklung. Bd. I. (1892).
- 6) Franciszek Liszt: Pisma o Wagnerze. (Wydanie zbiorowe).
- 7) Wagner-Lexikon: Hauptbegriffe der Kunst und Weltanschauung Richard Wagner's... aus seinen Schriften zusammengestellt, von Carl Fr. Glasenapp und Heinrich Stein. (1883).
- 8) Wagner-Encyklopädie. (Glasenapp). 2 tomy (1891).
- 9) Paul Moos: Richard Wagner als Aesthetiker. (1906).
- 10) A. Seidl: Wagneriana. (2 tomy).
- 11) Eduard Schuré: Le drame musical. R. W. Son oeuvre et son idée.
- 12) R. Koch: Richard Wagner (tom pierwszy 1906).
- 13) H. Finck: Richard Wagner und seine Werke. (2 tomy).
- 14) Alfred Ernst: L'oeuvre de Richard Wagner.
- 15) Wilhelm Tappert: R. W., sein Leben und seine Werke (1883).
- 16) R. Pohl: Richard Wagner. (1883).
- 17) Wilhelm Tappert: R. W. im Spiegel der Kritik.
- 18) Eduard Hanslick: Moderne Oper.
- 19) Heinrich Bulthaupt: Dramaturgie der Oper. (1887).
- 20) Friedrich Nietzsche: Wagner im Bayreuth. (1876).
- 21) » » Der Fall Wagner. (1889).
- 22) » » Nietzsche contra Wagner.
- 23) John Grand-Carteret: Wagner en Caricatures.
- 24) Hebert: Le sentiment religieux dans l'oeuvres de R. W.
- 25) » Trois moments de la pensée de R. W.
- 26) Freson: L'esthétique de R. Wagner.
- 27) Jay: Le pessimisme Wagnérien.
- 28) Meink: Friedrich Hebbels und R. W. Nibelungentrilogien.
- 29) Kulke: R. W. und Fr. Nietzsche.
- 30) H. v. Wolzogen: Sprache in R. Wagners Dichtungen.
- 31) Catulle Mendes: Richard Wagner.
- 32) P. O. Hartwich: R. W. und das Christentum. (1902).

- 33) R. Mensch: R. Wagners Frauengestalten.
- 34) Fr. v. Hausegger: R. Wagner und Schopenhauer.
- 35) Bürkner: R. Wagners Leben und Werke.
- 36) A. Chybiński: Spiewacy norymbercy Wagnera. (Sfinks — 1909 — IV).
- 37) Wolfgang Golther: R. Wagner als Dichter.
- 38) H. v. Wolzogen: Bayreuth.
- 39) Mayrberger: Die Harmonik R. Wagners. (1882).
- 40) Wilhelm Kienzl: Richard Wagner.
- 41) Max Martersteig: Das deutsche Theater im XIX. Jahrh.
- 42) »Wagner-Hefte« pisma »Musik«.
- 43) Otto Neitzel: R. Wagner.
- 44) H. Frh. v. d. Pfordten: Handlung und Dichtung der Bühnenwerke R. Wagners. (1897).
- 45) Luigi Roncoroni: Riccardo Wagner. La lotta per la vita e per l'arte. (Rivista moderna 1898).
- 46) Eduard Wechssler: Die Sage v. hl. Gral in ihrer Entwicklung bis auf Richard Wagner.
- 47) W. Weissheimer: Erlebnisse mit R. W.
- 48) Théodor de Wyzewa: Beethoven et Wagner. (Paris, Perrin).
- 49) Karl Dürck: R. W. und die Münchener 1865. (1903).
- 50) Heinrich Porges: Tristan und Isolde von R. W.
- 51) Franz Muncker: R. W. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens.
- 52) Eugen Schmitz: R. W. (1908).
- 53) Oesterlein Nikolaus: Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. (4 tomy).

(Bibliografię literatury wagnerowskiej znajdzie Czytelnik w katalogu Oesterleina. Przyrost jej każdego roku podany jest w sposób bardzo ścisły w »Jahrbücher d. Bibliothek Peters«. W pismach peryodycznych zarówno fachowo-muzycznych jak ogólnie artystycznych i prasie codziennej, szczególnie niemieckiej, stanowi Wagner ciągle jeszcze temat bardzo aktualny).

SPIS ILUSTRACJI.

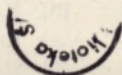
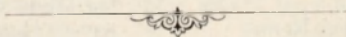
A) W TEKŚCIE:

	Str.		Str.
1. Ludwik Geyer: Portret własny (według Glasenappa)	2	14. F. Leeke: Lohengrin, akt III. scena 2.	53
2. Ludwik Geyer: Portret matki Wagnera (według Glasenappa) .	3	15. F. Lenbach: Szkic do portretu R. Wagnera. Według fotografii Hanfstaengla	61
3. Ryszard Wagner. Według portretu Klementyny Stockar-Escher	9	16. R. Wagner. Karykatura współczesna	67
4. Fantin-Latour: Rienzi (akt III.). Według dzieła Juliana »R. W.«	17	17. F. Liszt. Według fotografii . .	71
5. Bezzenberger: Senta (»Holender Tułacz«). Według fotogr. F. Hanfstaengla	25	18. R. Wagner. Według fotografii z r. 1861	73
6. F. Leeke: Holender tułacz, akt II. Według fotografury F. Hanfstaengla	27	19. Aischylos i Szekspir składają hołd Wagnerowi. Karykatura współcz.	79
7. R. Wagner, według fotografii z r. 1863	33	20. Artur Rackham: Wotan (»Złoto Renu«). Według dzieła »The Ringgold — The Valkyrie by R. Wagner with illustrations by Artur Rackham« . .	82
8. F. Leeke: Tannhäuser, akt III. scena 3.	39	21. A. Rackham: Freja (»Złoto Renu«)	83
9. Fantin-Latour: Tannhäuser i Elżbieta	41	22. F. Leeke: Złoto Renu, I. scena	85
10. Rzeźbiarz koncertowy. Karykatura współczesna na Wagnera. Według dzieła Kreowskiego i Fuchsa »R. Wagner in der Karikatur«	46	23. A. Rackham: Córki Renu i Alberyk	86
11. F. Leeke: Lohengrin, akt I. scena 3.	49	24. H. Makart: Zrabowanie złota Renu. Według fotografii Angerera	87
12. F. Leeke: Lohengrin, akt II. scena 2.	50	25. A. Rackham: Alberyk w swem państwie (»Złoto Renu«) . . .	89
13. H. L. Braune: Lohengrin (Ortruda i Telramund knują zemstę). Wedle dzieła: »R. Wagners Bühnenwerke in Biedern dargestellt von H. L. Braune«	51	26. A. Rackham: Locke i córki Renu (»Złoto Renu«)	90
		27. A. Rackham: Olbrzymi uprowadzają Freję	91
		28. A. Rackham: Zygmund, Zyglinde i Hunding (»Walkiria«) . . .	92
		29. A. Rackham: Zygmund z »Nothungiem« w ręce (»Walkiria«)	93

	Str.		Str.
30. H. Makart: Zygmund, Zyglinde i Brünnhilda	94	57. W. Beckmann: Wagner w willi »Wahnfried«. Według fotografii Hanfstaengla	207
31. A. Rackham: Brünnhilda	95	58. R. Wagner. Wedł. fotogr. z r. 1865	208
32. » Jazda Walkiryi	97	59. Sylwetki Wagnera i Brucknera	209
33. » Brünnhilda	99	60. Teatr wagnerowski w Bayreuth. Według fotografii	211
34. H. Makart: Brünnhilda unosi Zyglinde	101	61. Orkiestra teatru bayreuckiego (z Zygfydem Wagnerem jako dyrygentem). Według fotografii	213
35. A. Rackham: Wotan nad uśpioną Brünnhildą (»Walkiryą«)	102	62. Wagner jako Zygfyd. Karykatura współczesna	215
36. A. Böcklin: Fafner jako smok	103	63. F. Lenbach: Portret Wagnera. Obraz olejny. Według fotografii	217
37. F. Leeke: Sen Brünnhildy	105	64. H. L. Braune: Parsifal	221
38. H. L. Braune: Wotan	107	65. Dekoracje bayreuckie do »Parsifala«. Według fotografii	223
38. » Zygfyd i Brünnhilda. Ostatnia scena »Zygfyda«	108	66. G. Rochgrosse: »Parsifal, czysty głupiec«. (»Parsifal«, akt II.) Według drzeworytu w »Moderne Kunst«	225
40. F. Leeke: Zmierzch bogów, akt I.	109	67. F. Stassen: Parsifal i Kundry. Według dzieła: <i>Parsifal, 15 Bilder zu R. W-s Bühnenweihfestspiel von Franz Stassen</i>	227
41. H. L. Braune: Pożar Walhalli (»Zmierzch bogów«)	111	68. F. Stassen: Droga do zamku Graala	229
42. F. Leeke: Zygfyd i córki Renu (»Zmierzch bogów«, akt III.)	113	69. F. Stassen: Parsifal, akt III.	231
43. H. Hendrich: Śmierć Zygfyda (»Zmierzch bogów«). Według drzeworytu w »Moderne Kunst«	115	70. F. Leeke: Chrzest Kundry (»Parsifal«, akt III.)	233
44. Wagner jako Orfeusz. Karykatura współczesna	135	71. F. Stassen: Uleczenie Amfortasa. (»Parsifal«, akt III.)	234
45. Matylda Wesendonck. edług portretu Dornera	137	72. F. Leeke: Błogosławieństwo Graala (»Parsifal, akt III.)	235
46. Wagner jako Wotan. Karykatura współczesna	140	73. R. Wagner. Wedł. fotogr. z r. 1882	246
47. F. Leeke: Trystan i Izolda. Akt I.	147	74. F. Lenbach: Portret R. Wagnera. (Fragment)	249
48. H. L. Braune: Trystan i Izolda. Akt II.	149	75. Th. Heine: Karykatara na autobiografię Wagnera	251
49. F. Leeke: Trystan i Izolda. Akt III.	153	76. R. Wagner. Wedł. fotogr. z r. 1877	255
50. G. Gaul: Dyrygujący Wagner. Karykatura współczesna. Według fotografii	169	77. R. Wagner. Wedł. fotogr. z r. 1873	258
51. A. Menzel: Wagner podczas próby	171	78. H. L. Braune: Apoteoza »Hollandra tułacza«	262
52. Współcz. karykatura na Wagnera	174	79. Karykatura współczesna na »Walkiryę«	272
53. F. Lenbach: Portret R. Wagnera. Rysunek kredką	179	80. Strona z partytury »Trystana i Izoldy«	277
54. F. Leeke: Śpiewacy norymberscy. Akt I.	185	81. F. Stassen: Amfortas (»Parsifal«, akt I.)	278
55. F. Leeke: Śpiewacy norymberscy. Akt II.	187		
56. F. Leeke: Śpiewacy norymberscy. Akt III.	191		

B) NA OSOBNYCH TABLICACH:

	Str.
1. Gabryel Max: Tannhäuser. Według fotografii Hanfstaengla	41
2. H. Makart: Wykupienie Frei. Według fotografii Angerera	81
3. » Walka olbrzymów. (Fafner zabija Fasolta — »Złoto Renu«)	89
4. » Walka Zygmunda z Hundingiem	97
5. » Zygmund i Zyglinde (»Walkirya«, akt I.)	105
6. F. Leake: Wotan i Erda (»Zygfryd«, akt III.)	113
7. H. Makart: Córkę Renu odzyskują złoto Renu (»Zmierzch bogów«, scena ostatnia)	121
8. R. Wagner. Według fotografii z r. 1865	201







Biblioteka Śląska w Katowicach
Id: 0030000419713



III 10394