

MICHAŁ PIOTR MROZOWICKI

UNIwersytet Gdański

DECYDUJĄCA BATALIA – RZECZ O FRANCUSKICH
LOHENGRINACH

W dwóch datach streszcza się dobitnie cała historia recepcji Ryszarda Wagnera i jego dzieła we Francji. Pierwsza z nich – 13 III 1861 r. – wytrawnym melomanom dobrze jest znana. To data paryskiej klęski kompozytora, data skandalicznego przyjęcia, jakie jego operze *Tannhäuser*, wystawionej na polecenie samego cesarza Napoleona III dzięki protekcji księżnej Pauliny von Metternich, żony ambasadora Austrii, zgotowała w sali przy ulicy Le Peletier być może nieliczna, ale wpływowa i przede wszystkim złośliwa i nadmiernie hałaśliwa część publiczności, członkowie arystokratycznego Jockey Club. O ile 13 III 1861 r. można by nazwać, uciekając się do stylistyki religijnej, „tajemnicą bolesną” francuskiego wagneryzmu, to 16 IX 1891 r. był jego „tajemnicą radosną”, a może „tajemnicą chwalebna”. To od tego dnia datuje się we Francji zjawisko, które zwolennicy niemieckiego kompozytora zwą wagnerofilią, a jego przeciwnicy czy konkurenci wagneromanią, zjawisko, które ze szczególnym natężeniem zaobserwować można było w ostatniej dekadzie XIX w. i w pierwszych czterech latach wieku XX.

To nie *Tannhäuser*, lecz *Lohengrin* utorował Wagnerowi, osiem lat po jego śmierci, drogę do serc francuskich melomanów. To nie paryska premiera *Tannhäusera*, lecz późniejsza o trzydzieści lat premiera *Lohengrina* w Palais Garnier stanowiła moment najważniejszy, przełomowy, decydujący w dziejach recepcji Wagnera we Francji.

Alfred Ernst, krytyk muzyczny dziennika *Le Siècle*, 5 I 1892 r. tak skomentował poprzedni rok:

Jeśli spojrzymy na miniony rok z perspektywy dzieł muzycznych wystawionych w naszych teatrach, jedno słowo wystarczy do jej wyrażenia. Był to rok *Lohengrina*. Począwszy od stycznia, podczas gdy w Brukseli wystawiano *Siegfrieda*, szykowana była inscenizacja *Lohengrina* w Théâtre des Arts w Rouen; wkrótce potem ta opera pojawiła się w Bordeaux, w Lyonie, w Tuluzie, w Angers, w Nantes, wreszcie przystąpiono do studiów nad tym arcydziełem w Operze Paryskiej. 16 września, mimo opozycji jeszcze gwałtowniejszej,

być może, niż w 1887 r., *Lohengrin* został wykonany w Paryżu w znakomitej interpretacji i odniósł sukces naprawdę wielki. Aktualnie zbliża się już do czterdziestego przedstawienia, przynosząc dochody nieodnotowywane wcześniej w annałach Opery. Mieliśmy już okazję napisać jak ważna była owa b a t a l i a o *L o h e n g r i n a*. Zaakceptowanie tego dzieła otwiera pole zarówno dla wartościowych nowości, jak i dla koniecznych wznowień, zarówno dla dzieł Glucka i Berlioz, jak i naszych młodych muzyków¹.

Wspomniana w felietonie Alfreda Ernsta, zwycięska w 1891 r., francuska batalia o *Lohengrina*, rozpoczęła się cztery dekady wcześniej.

Światowa premiera *Lohengrina* odbyła się w Weimarze 28 VIII 1850 r., w ramach uroczystości ku czci Johanna Gottfrieda Herdera i Johanna Wolfganga Goethego. We wrześniu w prasie francuskiej pojawiły się relacje z weimarskiego święta, a właściwie jedna relacja, pióra Gérarda de Nerval, opublikowana w dzienniku *La Presse*, i jej przedruki w innych dziennikach i czasopismach. Obszerny fragment swej relacji Nerval poświęcił inscenizacji *Lohengrina* w dniu 101. rocznicy urodzin Goethego. Pełne fantazji streszczenie *Lohengrina*, które poeta przedstawił w dzienniku *La Presse*, aby użyć eufemizmu, trudno uznać za wiernie i dokładnie przekazujące zawilosci wagnerowskiego libretta². Dzięki swej recenzji weimarskiego *Lohengrina* Nerval cieszył się (i wciąż się cieszy) sławą, tylko częściowo zasłużoną, jednego z pierwszych francuskich wagnerzystów. Poeta, a zarazem „korespondent dziennika *La Presse*”, nie tylko spóźnił się na weimarskie uroczystości, co sam uczciwie przyznał w swym artykule, ale *de facto* przybył do turyngijskiego miasta... już po zakończeniu tychże uroczystości (prawdopodobnie 30 sierpnia), tak że w przedstawieniu *Lohengrina*, które odbyło się w ich dniu ostatnim, również uczestniczyć nie mógł. Tego jednak dyrektorki dziennika, z którym współpracował i która do Weimaru specjalnie na sierpniowe święto go delegowała, ujawnić nie śmiał. Nerval opisał więc *Lohengrina* tak, jak potrafił, na podstawie informacji uzyskanych od samego Franciszka Liszta i jego polskiej przyjaciółki księżnej Karoliny zu Sayn-Wittgenstein z d. Iwanowskiej³. Ów

1 „Si nous jetons un coup d'œil sur l'année qui vient de finir, nous plaçant au point de vue des œuvres musicales représentées sur nos théâtres, un mot suffit à la résumer. C'est l'année de *Lohengrin*. Dès le mois de janvier, tandis qu'on montait *Siegfried* à Bruxelles, *Lohengrin* était mis à la scène au Théâtre des Arts de Rouen; il paraissait peu de temps après à Bordeaux, à Lyon, à Toulouse, Angers, Nantes, et l'on commençait enfin, à l'Opéra, les études préparatoires du chef-d'œuvre. Le 16 septembre, malgré une opposition plus violente peut-être qu'en 1887, *Lohengrin* était exécuté à Paris, avec une interprétation des plus remarquables, et obtenait un succès vraiment triomphal. Actuellement, il touche à sa quarantième représentation, avec une série de recettes sans précédent dans les annales de l'Opéra [...]. Nous avons eu déjà l'occasion de dire de quelle importance était cette bataille de *Lohengrin*. L'œuvre acceptée, c'est le champ libre pour les nouveautés de valeur comme pour les reprises nécessaires, pour les opéras de Gluck et de Berlioz comme pour ceux de nos jeunes musiciens” (Alfred Ernst, „Revue musicale”, *Le Siècle* 56 (1892) nr 20465 z 5 I, s. 3).

2 Por.: *La Presse* 15 (1850) z 18 IX, s. 1.

3 Por. na ten temat również Franz Liszt, Richard Wagner, *Correspondance*. Nouvelle édition présentée et annotée par Georges Liébert, Paris 2013, s. 814, przyp. 9.

pełen fantazji i niewolny od przekłamań tekst Nerval, opublikowany w dzienniku *La Presse* 18 IX 1850 r., spodobał się zresztą samemu Wagnerowi, który z uznaniem o nim się wyraził w liście do Liszta napisanym w Zurychu 2 X 1850 r.⁴

Ale Liszt nie ograniczył się do przekazania Nervalowi relacji z przebiegu weimarskich uroczystości i światowej premiery *Lohengrina*. Zgodnie z tym, co obiecał Wagnerowi w liście napisanym 25 IX 1850 r.⁵, osobiście zajął się promowaniem *Lohengrina* w prasie francuskiej i – szerzej – w swoich publikacjach w języku francuskim. Najpierw zamieścił artykuł na temat opery Wagnera w *Journal des débats*, a wkrótce potem swoje analizy i spostrzeżenia na temat *Lohengrina* (i *Tannhäusera*) zebrał w jednym tomie wydanym wprawdzie w Niemczech, ale w języku francuskim i bez wątpienia z myślą o francuskim, a w każdym razie o frankofońskim, czytelniku.

Artykuł Liszta na temat sierpniowych uroczystości ku czci Herdera i Goethego, zawierający istotny fragment na temat *Lohengrina* i jego weimarskiej inscenizacji, ukazał się 22 X 1850 roku. Kończąc, Liszt zapowiadał opublikowanie w *Journal des débats* kolejnego artykułu zainspirowanego weimarską premierą *Lohengrina* i przedstawiającego szerzej to wydarzenie. Obiecany czytelnikom tego dziennika tekst z prezentacją libretta i analizą partytury jednak się nie ukazał⁶. Nie ukazało się również dłuższe studium poświęcone *Lohengrinowi*, które Liszt zamierzał zamieścić w *La Revue des deux mondes*. Na nic się nie zdało poparcie współpracującego z czasopismem Gérarda de Nerval – na opublikowanie tekstu Węgra nie wyraził zgody dyrektor *La Revue des deux mondes* François Buloz, biorąc pod uwagę opinię innego swojego współpracownika, wrogiemu Wagnerowi krytyka muzycznego, Paula Scudo. Ostatecznie obszerne, apologetyczne studium o *Lohengrinie* pióra węgierskiego przyjaciela Ryszarda Wagnera ukazało się w wersji niemieckiej 12 IV 1851 r. w *Leipziger Illustrierte Zeitung* pod tytułem „Lohengrin, große romantische Oper von R. Wagner und ihre erste Aufführung in Weimar bei Gelegenheit des Herder und Goethe-Festes 1850”, a także, kilka tygodni później, w wersji książkowej, w języku francuskim, wraz z analogicznym rozdziałem poświęconym *Tannhäuserowi*⁷, który stanowił znacznie rozszerzoną, nową wersję krótkiego artykułu opublikowanego przez Liszta w *Journal des débats* 18 V 1849 roku. Część poświęcona *Lohengrinowi* nosiła tytuł: „Lohengrin – Grand opéra romantique de R. Wagner et sa première représentation à Weimar aux Fêtes de Herder et Goethe 1850” (s. 5–111). Część druga, dotycząca *Tannhäusera*, zatytułowana była „*Tannhäuser* [sic !] et le combat des poètes-chanteurs à la Wartbourg – grand

4 Por. *ibid.*, s. 82.

5 Por. *ibid.*, s. 79–80.

6 Zapewne na publikację drugiego artykułu Liszta nt. *Lohengrina* w *Journal des débats* nie wyraził zgody czołowy krytyk muzyczny tego dziennika, Jules Janin, nieprzychylny Wagnerowi. Janin ponadto ocenzurował i skrócił fragment poświęcony Wagnerowi i jego operze we wspomnianym tekście Liszta, który ukazał się w *Journal des débats* 22 października, por. na ten temat: F. Liszt, R. Wagner, *Correspondance*, op. cit., s. 817, przyp. 3.

7 Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser* [sic !] de Richard Wagner, Leipzig 1851, F.A. Brockhaus.

opéra romantique de R. Wagner” (s. 113–185). Napisana przez Węgra i opublikowana w Saksonii, była to pierwsza książka w języku francuskim poświęcona Wagnerowi. Liszt nie tylko kompetentnie przedstawił w niej francuskiemu (czy szerzej: francuskojęzycznemu) czytelnikowi oba wagnerowskie poematy i obie partytury, ale też jasno sformułował swoje entuzjastyczne poparcie, swoją aprobatę dla nowych koncepcji w dziedzinie teatru operowego, jakie proponował niemiecki reformator⁸.

Odpowiedzią adwersarzy Wagnera na książkę Liszta był cykl siedmiu artykułów belgijskiego kompozytora i muzykologa o konserwatywnych poglądach, François-Josepha Fétisa, opublikowanych pomiędzy 6 VI i 8 VIII 1852 r. w *La Revue et Gazette musicale de Paris*⁹. Studium Fétisa o Wagnerze, zawierające szereg trafnych spostrzeżeń dotyczących na przykład wagnerowskiej koncepcji *Gesamtkunstwerk* czy lejt-motywów, ujawnia nieskrywaną niechęć, wręcz wrogość ich autora w stosunku do niemieckiego kompozytora i rewolucji, jaką tenże pragnął wprowadzić w dziedzinie opery i w dziedzinie dramatu.

I tak oto, rzecz zdumiewająca, niekończące się konfrontacje dziewiętnastowiecznych, a i późniejszych, wagnerofilów i wagnerofobów francuskich wzięły swój początek w dwóch tekstach zredagowanych – tuż po weimarskiej premierze *Lohengrina* – co prawda w języku francuskim i z myślą o francuskim czytelniku, ale przez obco-krajowców: Węgra Franza Liszta i Belga François-Josepha Fétisa.

Artykuł Nerval’a w *La Presse*, artykuł Liszta w *Journal des débats*, książka Liszta na temat *Lohengrina* i *Tannhäusera* opublikowana w Lipsku w języku francuskim, polemiczny cykl artykułów Fétisa w *La Revue et Gazette musicale de Paris* nie były zbyt skuteczne w promowaniu w Paryżu wagnerowskiej opery o rycerzu z łabędziem. W latach pięćdziesiątych nie tylko opera ta w całości, ale nawet żaden jej fragment, nie zostały wykonane na żadnej scenie, w żadnej sali koncertowej we Francji. A echa prasowe niemieckich inscenizacji tego dzieła w tym okresie też nie były zbyt głośne. Sporadycznie na łamach czasopism muzycznych pojawiały się krótkie, często jednozdaniowe, notki dotyczące wykonania *Lohengrina* na niemieckich i austriackich scenach czy w niemieckich salach koncertowych. Obszerniejszą relację z berlińskiej premiery opery zamieściło w kwietniu 1859 r. czasopismo *La France musicale*. Dwa artykuły pióra niemieckiego korespondenta tego periodyku, L.C. de Huksza, nosiły tytuł „Lohengrin, opéra de Richard Wagner – La musique de l’avenir”. Warto w tym

8 Por. *ibid.*, s. 37–38.

9 Przypomnieć warto, że w tym samym czasopiśmie, którego właścicielem był Maurice Schlesinger, dekadę wcześniej (pomiędzy 12 VII 1840 r. i 1 V 1842 r.) kilka artykułów opublikował sam Wagner podczas swego pierwszego pobytu w Paryżu. Na temat tych artykułów por.: Michał Piotr Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France*, t. 1, *Le musicien de l’avenir*, Gdańsk 2013, s. 41–73, na temat artykułów Fétisa o Wagnerze zob. *ibid.*, s. 114–121.

miejscu zaznaczyć, że niewinne sformułowanie użyte przez autora – „La musique de l’avenir” („Muzyka przyszłości”) już kilka miesięcy później zrobi we Francji olbrzymią i długotrwałą karierę, odnosząc się pejoratywnie, ironicznie do reformy muzyki, do reformy teatru operowego, przeprowadzanej przez Ryszarda Wagnera.

Pięć miesięcy później, 15 IX 1859 r., autor *Lohengrina* przybył do Paryża. Rozpoczął się tego dnia jego drugi i – jak czas pokaże – ostatni długi pobyt we Francji. Kompozytor zamierzał w jego trakcie przedstawić francuskiej publiczności w języku niemieckim i z udziałem niemieckich wykonawców trzy swoje dzieła: opery *Tannhäuser* i *Lohengrin* oraz właśnie ukończony dramat muzyczny *Tristan i Izolda*. Spektakle mogłyby – według jego koncepcji – odbyć się w Théâtre Italien mieszczącym się wówczas w Salle Ventadour. Były to oczywiście projekty nierealne, o czym Wagner wkrótce boleśnie się przekonał. Wystawił wprawdzie w 1861 r., z dobrze znanym skutkiem, *Tannhäusera*, ale o pełnej realizacji jego paryskich planów mowy być nie mogło.

Niecałe jedenaście miesięcy po klęsce *Tannhäusera*, 1 III 1862 r., Ryszard Wagner opuścił Paryż i powrócił do Niemiec, korzystając z dobrodziejstw amnestii. Przez następne siedem lat żadne jego dzieło nie pojawiło się na francuskich scenach operowych¹⁰, choć w l. 1866–68 prasa francuska zapowiadała kilkukrotnie mniej lub bardziej skrytykowane plany wystawienia *Lohengrina* w Théâtre-Lyrique Impérial, zarządzanym przez Léona Carvalho. 26 I 1868 r. dziennikarz *Le Ménestrel*, Gustave Bertrand zapowiedział bliską premierę *Lohengrina* w Théâtre-Lyrique, sugerując, że sprawa jest przesądzona¹¹. Tego samego dnia Léon Leroy, wielki miłośnik i przyjaciel Wagnera, ogłosił w dzienniku *La Liberté*, że dyrektor Théâtre-Lyrique, Léon Carvalho zawarł umowę z pełnomocnikiem niemieckiego mistrza i tłumaczem kilku jego oper Charles’em Nutterem, na mocy której *Lohengrin* miał się wkrótce pojawić na afiszu trzeciej paryskiej sceny operowej. Po latach Georges Servières¹² ujawnił kilka szczegółów tej umowy. Próby *Lohengrina* w Théâtre-Lyrique miał nadzorować osobiście Hans von Bülow, a premiera dzieła miała się odbyć w maju 1868 roku. Realizacja projektu była dość zaawansowana. Do paryskiej premiery *Lohengrina* w 1868 r. nie doszło jednak z powodu braku talentów menedżerskich Léona Carvalho, którego przerosły postawione mu zadania: od lutego 1868 r. miał on do dyspozycji dwie sceny, teatr przy placu Châtelet, gdzie miał wystawiać opery młodych kompozytorów francuskich, i Salle Ventadour, której repertuar miał się składać z wielkich francuskich dzieł operowych i tłumaczonych na język francuski utworów twórców

10 Francuscy miłośnicy niemieckiego reformatora, niezbyt jeszcze liczni, musieli się w tym okresie zadowolić fragmentami jego utworów prezentowanymi w wersji koncertowej przez Jules’a Pasdéloup.

11 Por.: *Le Ménestrel, musique et théâtres* 34 (1868) nr 9 z 26 I, s. 67.

12 Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Paris 1890 La librairie illustrée, s. 134.

zagranicznych¹³. Tak określonym obowiązkom Léon Carvalho nie potrafił sprostać. Minęło zaledwie kilka tygodni, a paryski Théâtre-Lyrique dotknął poważny kryzys finansowy, którego pierwszą konsekwencją były cięcia repertuarowe. Nie oszczędziły one między innymi *Lohengrina*. A w sierpniu 1868 r., po zakończeniu sezonu, nieudolny w kwestiach finansowych dyrektor zmuszony został do rezygnacji ze swojego stanowiska.

Jego następcą został Jules Padeloup, popularyzator muzyki Wagnera, który od siedmiu lat włączał fragmenty oper niemieckiego mistrza – *Lohengrina*, *Tannhäusera*, *Latającego Holendra*, *Rienziego* – do programu swoich niedzielnych *concerts populaires*. Gdy obejmował funkcję dyrektora, 1 VIII 1868 r., wyraził mocne postanowienie, by w swoim teatrze zaprezentować paryskiej publiczności wszystkie dotychczasowe dzieła Ryszarda Wagnera. Niewiele z tych ambitnych planów wyszło...

Realizację projektu Padeloup rozpoczął lekkomyślnie od wystawienia wczesnej opery Wagnera *Rienzi*, uznając, że najbliższa jest ona estetycznym upodobaniom Francuzów. Zainteresowanie publiczności paryskiej *Rienzim* było na tyle duże, że opera utrzymała się na afiszu Théâtre-Lyrique przez kilka miesięcy. W 1869 r. wystawiona była w Paryżu trzydzieści siedem razy. Trzydzieste ósme jej przedstawienie odbyło się 31 I 1870 roku. Miało ono charakter szczególny: tego wieczoru Jules Padeloup, który, podobnie jak jego poprzednik Léon Carvalho, nie poradził sobie z finansami teatru, żegnał się ze swoim zespołem i ze swoją publicznością. „Dyrekcja Jules’a Padeloup zafundowała sobie wczoraj wspaniały pogrzeb”, pisał w dzienniku *Le Gaulois* dziennikarz skrywający się pod pseudonimem Bi-Gamme.

[*Rienzi*] to dzieło, które zasługiwało na wystawienie, ale po pierwszych jego sukcesach, świadczących o zainteresowaniu publiczności, trzeba było od razu wystawić inne dzieło, które odniosłoby prawdziwy sukces i zostałoby przyjęte entuzjastycznie. Trzeba było wystawić *Lohengrina* i dyrekcja byłaby uratowana. Bez wątplenia stowarzyszenie artystów [które ukonstytuowało się w Théâtre-Lyrique po dymisji Jules’a Padeloup, przejmując tymczasowo jego obowiązki] będzie umiało wyciągnąć wnioski z tego, co się wydarzyło¹⁴.

Atoli do końca sezonu 1869–70 *Lohengrin* na scenie Théâtre-Lyrique zarządzanej przez stowarzyszenie artystów nie pojawił się. Opera ta 22 III 1870 r. weszła natomiast do repertuaru królewskiego, brukselskiego Théâtre de la Monnaie. Premierowe przedstawienie dzieła, we francuskiej wersji językowej Charles’a Nuittera, poprowadził gościnnie uczeń i przyjaciel Wagnera, Hans Richter. Dość przychylną recenzję dzieła i jego brukselskiej inscenizacji, opublikowaną przez tygodnik *Le Ménestrel*, napisał kompozytor i krytyk muzyczny Paul Lacome. Już w pierwszych zdaniach

¹³ Ibid., s. 135.

¹⁴ „L’œuvre telle qu’elle est méritait d’être jouée, mais il fallait monter, après ce succès de curiosité, une œuvre qui eût certainement obtenu un succès d’enthousiasme. *Le Lohengrin*, et la direction était sauvée. Nous ne doutons pas que la société des artistes réunis ne profite des leçons du passé” (Bi-Gamme, „Théâtre-Lyrique”, *Le Gaulois* 3 (1870) nr 577 z 2 II, s. 3).

artykułu autor zauważył, że *Lohengrin* jest dziełem doskonalszym od *Tannhäusera*. I to od niego, a nie od *Tannhäusera*, zdaniem Lacomé'a, należało rozpocząć przed laty prezentację dzieł kompozytora w Paryżu¹⁵. Lacomé chwalił partyturę i libretto *Lohengrina*, chwalił również wykonawców, dyrektora teatru Jules'a-Henry'ego Vachota, który wprowadził dzieło do repertuaru swojej sceny, i wszystkich twórców spektaklu, reżysera, autorów dekoracji, kostiumów, orkiestrę pod dyktando Hansa Richtera, jak stwierdził, „młodego mistrza, ucznia Wagnera, któremu bardzo zależało, by wystawić *Lohengrina* w sposób doskonały”¹⁶. W 1870 i 1871 r. rozpoczynała się wielka kariera *Lohengrina* na scenie królewskiego teatru la Monnaie, trwająca do dzisiejszego dnia¹⁷. W tych samych latach, we Francji, z trudem budowana od dwóch dekad przychylna opinia publiczna i melomanów dla niemieckiego kompozytora i jego dzieła gwałtownie się załamała w dużej mierze z powodów pozaartystycznych.

19 VII 1870 r. Francja wypowiedziała wojnę Prusom. Tę pochopną, jak czas pokazał, decyzję Napoleona III ogłosił w Palais Bourbon, siedzibie francuskiego parlamentu, premier Emile Ollivier, zięć Franciszka Liszta. Nie miejsce tu, by szeroko opisywać przebieg i konsekwencje wojny francusko-pruskiej lat 1870–71. Znane są dobrze: klęska Francuzów pod Sedanem (2 IX 1870 r.), upadek Napoleona III i utworzenie III Republiki (4 IX 1870 r.), oblężenie Paryża (od 4 IX 1870 r. do 2 III 1871 r.), utworzenie Cesarstwa Niemieckiego (18 I 1871 r.), utrata Alzacji i Lotaryngii przez Francję na mocy traktatu frankfurckiego (10 V 1871 r.)... Zasadniczą konsekwencją wojny francusko-pruskiej było radykalne pogorszenie – na długie lata – stosunków między III Republiką i Cesarstwem Niemieckim. Wydarzenia z tego okresu były oczywiście brzemiennie w skutki, jeśli chodzi o recepcję we Francji dzieła Wagnera, postrzeganego nad Sekwaną jako piewca germanizmu. Wrogość wobec Wagnera i jego dzieł przez wielu Francuzów w trakcie wojny francusko-pruskiej i długo jeszcze po jej zakończeniu będzie traktowana jako wyznacznik francuskiego patriotyzmu. Niechęć francuskich patriotów do Wagnera spotęgowały jeszcze trzy utwory skomponowane przez Wagnera w tych latach: napisana w ciągu kilku dni, w październiku 1870 r., wielce niezręczna, wręcz prowokacyjna wobec Francuzów, „komedia w stylu antycznym” pod znamienym tytułem *Eine Kapitulation*¹⁸, poemat *An das deutsche Heer vor Paris*, sławiący niemiecką armię zdobywającą Paryż i dzieło muzyczne *Kaisermarsch (Marsz cesarski)*, ukończone 15 III 1871 r., a skomponowane z okazji utworzenia Cesarstwa Niemieckiego.

Jules Padeloup, reagując na konflikt pomiędzy obu państwami, zbojkotował latem 1876 r. pierwszy festiwal na Zielonym Wzgórzu. Nie zrezygnował jednak

15 *Le Ménestrel. musique et théâtres* 36 (1870) nr 17 z 27 III, s. 133.

16 Ibid.

17 Por.: Michał Piotr Mrozowicki, „Une petite histoire des *Lohengrin* bruxellois des temps jadis”, *Revue du Cercle Belge Francophone Richard Wagner* 56 (2017/18) (numer specjalny pt. *Lohengrin à Bruxelles*), s. 4–18.

18 Por. na ten temat: M.P. Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France*, op. cit., s. 289–304.

w latach siedemdziesiątych – częstokroć wbrew nastrojom antywagnerowsko usposobionej i nieprzychylnie reagującej publiczności – z włączania do programu swoich niedzielnych koncertów symfonicznych fragmentów dzieł niemieckiego mistrza, w tym *Lohengrina*. Preludium do pierwszego aktu bądź marsz religijny z aktu drugiego znalazły się w programie koncertów Jules’a Pasdeloup 30 XI 1873 r., 18 I 1874 r., oraz 20 III, 9 i 14 IV 1876 roku.

W l. 1877–78 nieudaną próbę wystawienia *Lohengrina* w Paryżu podjął ówczesny dyrektor Théâtre-Italien, Léon Escudier. Realizacji tego projektu zdawała się sprzyjać obecność w zespole „paryskich Włochów” słynnej śpiewaczki kanadyjskiej Emmy Albani, która w swoim repertuarze miała między innymi partię Elzy von Brabant. *Le Gaulois* już 1 I 1877 r. informował o kontrowersyjnym, zdaniem tego dziennika, projekcie Léona Escudiera¹⁹. Rok później pogłoski o wagnerowskim projekcie Escudiera pojawiły się w prasie paryskiej ponownie, na przykład w tygodniku *Le Ménestrel*:

I co mówi się poza tym? Że *Lohengrin* mógłby zamieszkać w Salle Ventadour jeszcze tej zimy 1878 r., z Emmą Albani w partii Elzy, [Eleną] Sanz w roli Ortrudy, [Francesco] Pandolfim w roli Króla. A jeśli chodzi o tenora, o samego Lohengrina, jak sięgnąć po [Italo] Campaniniego? W tym tkwi cała trudność, nie licząc podwójnego wymiaru koniecznych prób i ogromnej złożoności inscenizacji opery Wagnera, jego arcydzieła, w każdym razie jedyne go dzieła, w którym mogłaby zasmakować paryska publiczność²⁰.

Obecność Emmy Albani w zespole Théâtre-Italien okazała się okolicznością niewystarczającą do wystawienia *Lohengrina*²¹. Wkrótce owa jedna z najważniejszych scen operowych w Paryżu wpadła w spore tarapaty. Potężne zawirowania wokół Théâtre-Italien na przełomie roku 1878 i 1879 wzbudziły wiele emocji we Francji; prasa pisała nawet, przedwcześnie, o likwidacji włoskiego teatru w Paryżu.

Zainteresowanie części francuskich melomanów *Lohengrinem* podsycało głośnie wznowienie tego dzieła w brukselskim Théâtre Royal de la Monnaie, które miało miejsce 25 II 1878 r., pod batutą wielce zasłużonego dla promocji Wagnera w Belgii dyrygenta Josepha Duponta. Na widowni zasiedli oczywiście nie tylko Belgowie, ale i melomani z innych krajów, w tym liczne grono Francuzów. Prasa francuska ob-

19 *Le Gaulois* 10 (1877) nr 2995 z 1 I, s. 4.

20 „Et que dit-on encore? que *Lohengrin* pourrait bien faire l’élection de domicile salle Ventadour cet hiver 1878, avec l’Albani pour Elsa, Mlle Sanz pour Ortrude et Pandolfini pour le Comte. Mais le ténor, le Lohengrin en personne: comment avoir un Campanini? la difficulté est là, sans compter le double chapitre des répétitions et de la mise en scène obligée de l’opéra de Wagner, son chef-d’œuvre, celui du moins de la première manière du musicien de l’avenir, la seule sans doute que l’éducation musicale des Parisiens serait disposée à goûter, toutes préventions à part” (*Le Ménestrel, musique et théâtres* 44 (1878) nr 9 z 27 I, s. 67).

21 Emma Albani nigdy w Paryżu partii Elzy nie zaśpiewała. W roli tej mogła ją natomiast podziwiać publiczność królewskiego teatru La Monnaie w Brukseli (po raz pierwszy 25 II 1880 r. w spektaklu pod kierunkiem muzycznym Josepha Duponta).

szernie i entuzjastycznie informowała czytelników o wydarzeniu. Krótką, ale bardzo przychylną recenzję brukselskiego *Lohengrina* opublikował nawet sceptyczny na ogół wobec Wagnera i jego utworów tygodnik *Le Ménestrel*²². Najważniejszym artykułem, jaki ukazał się po brukselskim wznowieniu *Lohengrina*, był tekst – jeden z kluczowych (obok na przykład wcześniejszego o kilkanaście miesięcy artykułu Catulle’a Mendèsa „Le jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste”²³ – „Młody laureat Nagrody Rzymskiej i stary wagnerzysta”) tekstów rodzącego się we Francji wagneryzmu: artykuł Louisa de Fourcaud, opublikowany (pod pseudonimem „Georges”) w dzienniku *Le Gaulois* pod tytułem „*Lohengrin* à Bruxelles et le wagnérisme” – „*Lohengrin* w Brukseli i wagneryzm”. Był to pierwszy artykuł Louisa de Fourcaud, uważanego dziś, i słusznie, za jedną z czołowych figur francuskiego wagneryzmu ostatniego ćwierćwiecza XIX w. i początków wieku XX²⁴, poświęcony w całości²⁵ Wagnerowi. De Fourcaud był pod dużym wrażeniem brukselskiej inscenizacji *Lohengrina*, atoli w swym tekście niewiele miejsca poświęcił solistom, chórowi i kapelmistrzowi królewskiego teatru La Monnaie. Co innego, przy tej okazji, interesowało go bardziej: stan stosunków „francusko-wagnerowskich”, cechy charakterystyczne wagnerowskiej sztuki i możliwy wpływ Wagnera na przyszłą muzykę francuską²⁶.

Program trzech koncertów Jules’a Padeloup w 1879 r. w sali tzw. *Cirque d’hiver* – Cyrku zimowego (zwanego wcześniej, w II Cesarstwie, „Cyrkiem Napoleona”) był szczególny. W niedzielę 20 IV i (w ramach dodatkowych wieczornych koncertów pozaabonamentowych) w czwartki 8 i 15 V 1879 r. słynny dyrygent zaproponował swojej publiczności w wersji estradowej niemal kompletny²⁷ I akt *Lohengrina* w następującej obsadzie: Lohengrin – Prunet, Elza – Juliette Rey, Fryderyk von Telramund – Henri Séguin, Ortruda – Eugénie-Thérèse Coyon-Hervix²⁸, Król Henryk Ptasznik – Guillaume Bacquière²⁹, Herold królewski – Albert Piccaluga. Trzy koncertowe wykonania I aktu *Lohengrina* na wiosnę 1879 r. wzbudziły duże emocje i były obszernie komentowane przez paryską prasę.

Jesienią 1879 r. prasa francuska poinformowała swoich czytelników, że Jules Padeloup, zachęcony sukcesem kwietniowo-majowych wykonań I aktu *Lohengrina*, zamierza bywalcom niedzielnych koncertów popularnych w *Cirque d’hiver* zaprezen-

22 *Le Ménestrel, musique et théâtres* 44 (1878) nr 14 z 3 III, s. 108.

23 *Le Gaulois* 9 (1876) nr 2869 z 28 VIII, s. 1–2.

24 Por.: Michał Piotr Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France*, t. 2, *Du ressentiment à l’enthousiasme. 1883–1893*, cz. 1, *La plume*, Lyon 2016, s. 408–473.

25 Wcześniej Fourcaud wspominał krótko Ryszarda Wagnera w swoich dwóch artykułach poświęconych kompozytorom francuskim, Félicienowi Davidowi (zob.: *Le Gaulois* 9 (1876) nr 2982 z 19 XII, s. 1) i Camille’owi Saint-Saënsowi (zob.: *Le Gaulois* 10 (1877) nr 3051 z 26 II, s. 1).

26 *Le Gaulois* 12 (1878) nr 3418 z 2 III, s. 1.

27 Na pewne skróty dokonane przez Jules’a Padeloup w owym pierwszym akcie zwrócił uwagę w swojej recenzji Johannès Weber (zob.: *Le Temps* 19 (1879) nr 6583 z 30 IV, s. nlb.).

28 8 i 15 V 1879 r. w partii tej wystąpiła Caroline Brun.

29 8 i 15 V 1879 r. w partii tej wystąpił Numa Auguez.

tować wszystkie trzy akty arcydzieła niemieckiego mistrza³⁰. Do wykonania całości *Lohengrina* w wersji estradowej w sezonie 1879/80 w Paryżu jednak nie doszło³¹.

Francuska premiera sceniczna wagnerowskiej opery o rycerzu w srebrnej zbroi odbyła się 21 III 1881 r. nie w Paryżu, lecz na francuskiej prowincji, w Nicei, z inicjatywy wicehrabiny Vigier (w świecie opery znanej wcześniej, przed zamążpójściem, jako Sophie Cruvelli). Dzieło Wagnera wykonane było tego wieczoru w języku włoskim, w przekładzie sycylijskiego śpiewaka, librecisty i tłumacza Salvatore Marchesiego. Spektakl uświetnił coroczne lokalne święto połączone z akcją charytatywną zorganizowaną przez stowarzyszenie pod nazwą Cercle de la Méditerranée (Koło Śródziemnomorskie). Sophie Cruvelli, wicehrabina Vigier, po wielu latach raz jeszcze pojawiła się na scenie, by wykonać partię Elzy. Partnerowali jej Edouard Scovello (*Lohengrin*), Santhe-Athos (Fryderyk von Telramund), Mme Wittman (Ortruda) i Giovanni Scolara (Herold królewski). W przedstawieniu wziął udział Chór Covent Garden pod kierunkiem niejakiego Biagginiego³², a orkiestrę z Monte Carlo, zaproszoną do udziału w tym znaczącym wydarzeniu artystycznym, poprowadził znamienity dyrygent, Auguste Vianesi, który był już w tym czasie uznanym mistrzem batuty o znacznym doświadczeniu także w interpretowaniu dzieł Wagnera, w tym *Lohengrina*³³. Przedstawienie nicejskie *Lohengrina* nie było z pewnością modelowe, krytykowany byli niektórzy jego wykonawcy, zwłaszcza Edouard Scovello, który nie w pełni udźwignął trudną partię tytułową. Niemniej wydarzenie cieszyło się znacznym zainteresowaniem (choć nie wiadomo, czy widzów do Salle des Fêtes Koła Śródziemnomorskiego bardziej przyciągnął utwór wystawiany we Francji po raz pierwszy czy też pojawienie się w głównej partii żeńskiej słynnej niemieckiej śpiewaczki od wielu lat niesłyszanej) i przyniosło oczekiwany dochód, co w tym przedsięwzięciu charytatywnym miało przecież istotne znaczenie. Georges Servières, wspominając nicejskie przedstawienie opery Wagnera w artykule zatytułowanym „*Lohengrin dans les départements*”, który ukazał się w *Le Figaro* 16 IX 1891 r., w dniu premiery dzieła w Palais Garnier³⁴, podał konkretną kwotę – 30 tysięcy franków – którą udało się uzyskać organizatorom owego dobroczynnego przedsięwzięcia w dn. 21 III 1881 roku.

30 Por. np. *Le Petit journal* 17 (1879) nr 6135 z 13 X, s. 3; *Le Temps* 19 (1879) nr 6746 z 10 X, s. nlb. Dziennik *La Presse* pisał tak na ten temat: „Mówi się, że pan Padeloup zaprezentuje tej zimy *Lohengrina* w całości. Dzieło byłoby podzielone na trzy równe części [sic!], wykonane w odstępach dwutygodniowych”, zob.: *La Presse* 44 (1879) z 11 X, s. nlb.

31 Na koncertowe wykonanie tego dzieła przyszło Paryżanom czekać blisko dziewięćdziesiąt lat. 22 IV 1965 r. miało miejsce po raz pierwszy koncertowe wykonanie całości *Lohengrina* w Salle Pleyel. Orkiestrą i chórem ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) dyrygował tego wieczoru Richard Kraus.

32 Tę informację podajemy za: Christiane Reneau, „La vie musicale à Nice de 1885 à 1914”, *Cahiers de la Méditerranée* 5 (1972), s. 550.

33 Wystarczy wspomnieć, że to on właśnie dyrygował 8 V 1875 r. podczas premiery *Lohengrina* w Royal Opera House w Londynie. A wkrótce po przedstawieniu nicejskim udał się za Atlantyk, by poprowadzić w Metropolitan Opera premierę nowojorską, która odbyła się 7 XI 1883 roku.

34 *Le Figaro* 37 (1891) nr 259 z 16 IX, s. 2.

Nicejskie przedstawienie *Lohengrina* było nie tylko pierwszym, ale i jedynym za życia Wagnera przedstawieniem tego dzieła we Francji.

Wkrótce po śmierci kompozytora (13 II 1883 r.) pojawiło się kilka projektów wystawienia *Lohengrina* w Paryżu. W 1884 i 1885 r., jak donosiła prasa paryska, aż trzy sceny operowe w stolicy zabiegały o wystawienie tego dzieła: Théâtre-Italien, pozbawiony wprawdzie pięć lat wcześniej swojej stałej sceny (Salle Ventadour), ale próbujący przetrwać, tułając się po innych, gościnnych paryskich scenach, w rzeczonym 1884 r. zarządzany przez Victora Maurela, Opéra-Comique, której dyrektorem w tym czasie był Léon Carvalho, i Opera Paryska, kierowana przez Eugène'a Ritta i Pedro Gailharda. Prasa opisywała przedsięwzięcia tych trzech scen paryskich, zmierzające do wystawienia *Lohengrina* i podawała nawet nazwiska śpiewaków branych pod uwagę przy ustalaniu przyszłej obsady na każdej z tych scen. Najbliższy realizacji był projekt Léona Carvalho. W marcu 1884 r. podjął on energiczne działania, by wpisać tę operę Wagnera do repertuaru swojego teatru. Skorzystał z wizyty w Paryżu Adolfa von Grossa, pełnomocnika spadkobierców kompozytora, by uzyskać oficjalną zgodę na zaprezentowanie dzieła w Opéra-Comique. Pomysł zyskał akceptację Von Grossa, który po rozmowie z Carvalho udał się do ministra edukacji i sztuk pięknych Armanda Fallières'a, aby się upewnić, że żadne przeszkody natury politycznej nie storpedują wystawienia opery Wagnera we Francji. Uzyskawszy zapewnienie ministra o braku takich przeszkód, Adolf von Gross sfinalizował pertraktację z Léonem Carvalho i podpisał kontrakt, na mocy którego Carvalho został upoważniony do włączenia *Lohengrina* do kalendarza Opéra-Comique. Wiadomość o porozumieniu Carvalho z Grosseem została ogłoszona niebawem w prasie. Projekt zrazu nie wzbudził żadnych negatywnych reakcji. Jedynie Ely-Edmond Grimard, krytyk muzyczny *Les Annales politiques et littéraires*, podszedł do niego – delikatnie rzecz ujmując – z pewną rezerwą³⁵.

W czerwcu 1885 r. tygodnik *Le Ménestrel* ogłosił, że również Opera Paryska nosi się z zamiarem wystawienia *Lohengrina*, tyle że ów projekt nie ma akceptacji francuskich wydawców Wagnera, Duranda i Schönewerka. Mimo tej niebagatelnej przeszkody prawnej, *Le Ménestrel* zakładał, że zimą 1885/86 r. dojdą do skutku aż dwie – co najmniej dwie³⁶ – inscenizacje *Lohengrina*: w Palais Garnier, z udziałem śpiewaków Christine Nilsson w roli Elzy, Jana Reszke (zwanego przez Francuzów Jean de Reszké) w roli tytułowej i Jules'a Célestina Devoyoda w partii Fryderyka von Telramund, i w Opéra-Comique, gdzie w głównych partiach mieliby wystąpić Alexandre Talazac (Lohengrin), Emma Calvé (Elza), Max Bouvet (Fryderyk von Telramund)

35 Por. *Les Annales Politiques et Littéraires* 2 (1884) nr 61 z 24 VIII, s. 119.

36 Wprawdzie *Le Journal des débats*, opierając się na źródłach niemieckich, w sierpniu 1884 r. poinformował, że dyrekcja Théâtre-Italien podjęła decyzję o rezygnacji z wystawienia *Lohengrina* z powodu nacisków środowisk antygermańskich (zob. *Journal des débats* 96 [1884] z 23 VIII, s. 4), ale pogłoski o rychłej inscenizacji dzieła w Théâtre-Italien powracały regularnie jeszcze w 1885 roku.

i Marie-Blanche Deschamps (Ortruda). Autor artykułu w *Le Ménestrel*, Henri Moreno (czyli skrywający się pod tym pseudonimem dyrektor czasopisma Henri Heugel) zasugerował, że wobec braku porozumienia Ritta i Gailharda z francuskimi wydawcami Wagnera, Opera Paryska wystawi dzieło we włoskiej wersji językowej³⁷. Atoli jeszcze w tym samym numerze *Le Ménestrel*, jako swoiste postscriptum do artykułu dyrektora, ukazał się przedruk listu Auguste'a Duranda i Louisa Schoenewerka do kompozytora Victorina Joncières'a współpracującego z dziennikiem *Liberté*. W liście tym wydawcy precyzowali, że w ich dyspozycji są prawa autorskie nie tylko do francuskiej wersji tekstu *Lohengrina*, ale także do muzyki tego dzieła, sugerując, że bez dojścia do porozumienia z nimi Opera Paryska może wprawdzie *Lohengrina* wystawić w wersji włoskiej, ale... bez muzyki³⁸.

Do porozumienia między dyrektorami Opery Paryskiej i francuskimi wydawcami dzieł Wagnera, Durandem i Schoenewerkiem nie doszło i projekt wystawienia *Lohengrina* w Palais Garnier w 1885 r. spalił na panewce.

Jesienią 1885 r. prasa francuska opisywała przygotowania dyrektora Léona Carvalho i kapelmistrza Jules'a Danbé do wystawienia *Lohengrina* na scenie Opéra-Comique. Przygotowania te obejmowały zapoznanie się przez obu panów z inscenizacjami *Lohengrina* w Niemczech i w Operze Wiedeńskiej³⁹ oraz wizytę w Bayreuth u Cosimy Wagner, która przekazała im swoje uwagi na temat optymalnego wykonania dzieła jej męża. W połowie listopada 1885 r. dziennikarz *Le Temps* stwierdził, że Léon Carvalho jest zdecydowany wystawić dzieło w lutym 1886 roku. Dodał, że dyrektor drugiej sceny paryskiej podjął decyzję o podwójnej obsadzie przynajmniej niektórych ról.

Gdy prasa informowała czytelników o przygotowaniach do premiery paryskiej *Lohengrina* na scenie Opéra-Comique, czarne chmury zaczęły się gromadzić nad tym ambitnym projektem. Prawdziwym problemem dyrektora paryskiej sceny operowej funkcjonującej w owym czasie w tzw. „drugiej Sali Favart” nie była obsada dzieła Wagnera, ani fakt, czy śpiewacy użyją tekstu Nuttera czy Wildera, ani też to, czy chór i orkiestra udźwigną ciężar dość skomplikowanej partytury (co było także przedmiotem troski paryskiej prasy). Prawdziwym problemem były nastroje społeczne, rodzenie się we Francji na przełomie 1885 i 1886 r. nacjonalistycznego ruchu, który historia pamięta pod nazwą „bulanżyzmu” (od nazwiska jego twórcy, generała Georges'a Boulanger'a). Ważnym jego aspektem był antygermański rewanżyzm, wskrzeszający i potęgujący niechęć do sąsiada, który piętnaście lat wcześniej okrutnie Francję upokorzył.

37 Zob.: *Le Ménestrel, musique et théâtres* 51 (1885) nr 30 z 28 VI, s. 235–236.

38 Por. *ibid.*, s. 236.

39 Na temat podróży do Niemiec i Wiednia dyrektora Léona Carvalho i kapelmistrza Jules'a Danbé jesienią 1885 r. zob.: *Journal des débats* 97 (1885) z 4 IX, s. 4, z 28 IX, s. 1; *Le Gaulois* 19 (1885) nr 1148 z 5 IX, s. 4, nr 1154 z 11 IX, s. 4, nr 1188 z 14 X, s. 4.

4 XI 1885 r., gdy przygotowania do paryskiej premiery *Lohengrina* były w pełnym toku, *Journal des débats* na czwartej stronie poinformował czytelników o powstaniu komitetu, którego celem było wyrażenie sprzeciwu wobec planowanej w stolicy inscenizacji wagnerowskiego dzieła. Komitet ten nie krył, że wykupi większą liczbę biletów na paryskie przedstawienie *Lohengrina*, by móc hałaśliwie zmanifestować swoją wrogość w stosunku do Wagnera i jego muzyki.

6 XII 1885 r. dziennik *Le Gaulois* opublikował artykuł zatytułowany „La question de Lohengrin” („Sprawa Lohengrina”) autorstwa Louisa de Fourcaud. W tekście tym Fourcaud pytał o tożsamość osób, które w ostatnich tygodniach zaczęły zdecydowanie przeciwstawiać się wystawieniu tej opery w Paryżu.

Będziemy mieli tej zimy *Lohengrina* w Opéra-Comique czy też nie będziemy mieli? Dochodzą do mnie wiadomości, że pan Carvalho, który prowadzi już próby z odtwórcami głównych ról, od niedawna poczuł nagle obawy. Szykowany miałby być spisek, by zapobiec przedstawieniu i podejmowane miałyby być kroki, by ministerstwo zabroniło wystawienia Wagnera na paryskiej scenie. Na czele tego ruchu wymienia się człowieka pióra i muzyka: pana Paula Déroulède, prezesa Ligi Patriotów, i pana Diaza, syna słynnego pejzażysty i autora *La Coupe du roi de Thulé*⁴⁰.

W swoim artykule Louis de Fourcaud nie przemilczał *Eine Kapitulation*, jednego z głównych argumentów środowisk sprzeciwiających się paryskiej premierze *Lohengrina*. Zauważył jednak, że po śmierci kompozytora nie trzeba już żywić urazy wobec autora ody na cześć niemieckiej armii okupującej Paryż i burleskowej operetki, której akcja dzieje się w oblężonym mieście. Problem by istniał, gdyby szykowano w Paryżu premierę *Eine Kapitulation*, ale przecież – podkreślał Fourcaud – wystawiony ma być *Lohengrin*, dzieło zainspirowane francuską legendą, dzieło heroiczne, absolutnie czyste, wzniosłe i którego akcja nawet nie toczy się w Germanii. Konkludując, Louis de Fourcaud wyraził swoje poparcie dla projektu Léona Carvalho. „Bądźmy żołnierzami w czasie wojny, – apelował – cieszymy się pięknymi dziełami w czasie pokoju. To nam doradza prawdziwy patriotyzm”⁴¹. Jeszcze w grudniu 1885 r. prasa francuska poinformowała czytelników, że Carvalho zrezygnował z wystawienia *Lohengrina*. Informacja ta została jednak natychmiast zdementowana przez dyrektora Opéra-Comique w liście do redaktora naczelnego dziennika *Le Figaro* Francisca Magnarda⁴². W liście tym Léon Carvalho zapytywał ponadto przeciwników swojego projektu, dlaczego, ich

40 „Aurons-nous *Lohengrin*, cet hiver, à l’Opéra-Comique, ou ne l’aurons pas? On m’assure que M. Carvalho, ayant mis les principaux rôles à l’étude, s’est senti, depuis peu, envahi de craintes subites. Une cabale se préparerait en vue de rendre l’audition impossible et de démarches instantes seraient faites auprès du ministère pour obtenir l’interdiction de l’œuvre de Wagner sur une scène parisienne. A la tête de ce mouvement, on se plaît à montrer un homme de lettres et un musicien: M. Paul Déroulède, le président de la Ligue des patriotes, et M. Diaz, le fils du paysagiste célèbre et l’auteur de *La Coupe du roi de Thulé*” (*Le Gaulois* 19 [1885] nr 1240 z 6 XII, s. 1).

41 Ibid.

42 *Le Figaro* 31 (1885) nr 346 z 12 XII, s. 1.

zdaniem, nie można zaprezentować *Lohengrina* w drugiej „Salle Favart”, podczas gdy w każdą niedzielę muzyka Wagnera wykonywana jest na koncertach subwencjonowanych – podobnie jak Opéra-Comique – przez państwo. List Carvalho do Magnarda został przedrukowany i skomentowany przez inne dzienniki i czasopisma francuskie. Dyrektor *Le Ménestrel*, Henri Heugel, stanowczo odradzał Carvalho upieranie się przy swoim projekcie. Inscenizacja *Lohengrina*, jego zdaniem, mogła przynieść ogromne straty drugiej scenie paryskiej ze względu na wrogie Niemcom i Wagnerowi nastroje społeczne. Zbliży się burza, twierdził Heugel, i nic jej nie zatrzyma, nic, poza rezygnacją z *Lohengrina*⁴³.

Podobną presję na dyrektorze Opéra-Comique w grudniu 1885 i styczniu 1886 r. wywierali inni dziennikarze i czołowi przedstawiciele opcji patriotycznej czy, jak kto woli, nacjonalistycznej. Natomiast w obronie Wagnera i jego *Lohengrina*, oraz w obronie projektu Léona Carvalho, w styczniu 1886 r. głos zabrali między innymi⁴⁴ Houston Stewart Chamberlain⁴⁵ i trzykrotnie Louis de Fourcaud⁴⁶.

Pod koniec stycznia losy przedstawień *Lohengrina* w Opéra-Comique wydawały się jeszcze nieprzesądzone. Atoli prasowe naciski na Léona Carvalho nie ustawały. Niektórzy krytycy muzyczni, podziwiając upór dyrektora drugiej sceny paryskiej, starali się go przekonać, by zrezygnował z realizacji niebezpiecznego – wobec aktualnych nastrojów społecznych – projektu⁴⁷.

Czy uczucia patriotyczne, budzące się we Francji na przełomie 1885 i 1886 r. tendencje nacjonalistyczne, rodzący się bulanżyzm były jedynymi inspiracjami dla tych, którzy sprzeciwiali się wystawieniu *Lohengrina* przez Léona Carvalho w Opéra-Comique? Zdaniem niektórych krytyków nie. Édouard Noël i Edmond Stoullig, referując „sprawę Lohengrina” w redagowanych przez siebie *Annales du théâtre et de la musique*, przedstawili inną jej interpretację:

Pojawiły się głuche protesty. I nietrudno się było zorientować, że pobudki patriotyczne niewielką w tym odgrywały rolę. Wykonywano przecież od dawna fragmenty dzieł Wagnera na różnych koncertach dla paryskiej publiczności. [...] Ale zaczęto głośno wymieniać nazwiska różnych kompozytorów [francuskich] pomijanych w repertuarze Opéra-Comique, zeszczyli owoc sztuki muzycznej, i powołując się na względy polityczne, zastraszone pana Carvalho artystyczną ekskomuniką. Pan Carvalho nie wystraszył się tych krzyków, i żeby uciszyć tych wszystkich, którzy mu zarzucali, że oddaje francuską scenę subwencjonowaną kompozytorowi niemieckiemu, podjął decyzję o wystawianiu *Lohengrina* podczas porannych spektakli. Krzykaczy to nie uspokoiło.

43 *Le Ménestrel, musique et théâtres* 51 (1885) nr 2 z 13 XII, s. II.

44 Bardziej szczegółowo debatę z początków 1886 r. na temat *Lohengrina* i projektu jego wystawienia w Opéra-Comique opisuję w książce *Richard Wagner et sa réception en France*, t. 2, op. cit., cz. 2, *La baguette*, s. 795–819.

45 *La Revue Wagnérienne* 1 (1886) nr 12 z 8 I, s. 343–344, 349–351. Na temat Houstona Stewarta Chamberlaina por. M.P. Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France*, t. 2, op. cit., cz. 1, s. 343–379.

46 *Le Gaulois* 20 (1886) nr 1274 z 13 I, s. 1; nr 1277 z 16 I, s. 1; nr 1278 z 17 I, s. 1.

47 Por. np. *Les Annales politiques et littéraires* 4 (1886) nr 136 z 31 I, s. 72.

Pozostawała kwestia konkurencji. Dyrygent, który przyznał sobie bezpodstawnie monopol na muzykę Wagnera w Paryżu, był cytowany pomiędzy tymi, którzy sprzeciwili się projektowi pana Carvalho⁴⁸.

Nazwisko Charles'a Lamoureux w tekście Édouarda Noëla i Edmonda Stoulliga nie pojawiło się, ale dla wszystkich było jasne, kogo redaktorzy *Annales du théâtre et de la musique* mieli na myśli. Zdaniem obu redaktorów nie chodziło o patriotyczne wzniosłe emocje, ale o zwykłe interesy („question de boutique”). Czyżby Charles Lamoureux zablokował premierę *Lohengrina* w Paryżu po to, by sobie zarezerwować jej przyszłe przygotowanie i poprowadzenie? Czas pokazał, że taka interpretacja wydarzeń nie była pozbawiona podstaw.

Ulegając presji wrogów mistrza z Zielonego Wzgórza, którzy nie mogli wybaczyć niemieckiemu kompozytorowi jego rzeczywistej bądź rzekomej gallofobii wyrażonej chociażby w *Eine Kapitulation*, ulegając bardziej dyskretnie wyrażanej presji swoich własnych rywali, takich jak Charles Lamoureux, który nie chciał tracić monopolu na wykonywanie muzyki Wagnera w Paryżu, ulegając pogrożkom mniej lub bardziej wyraźnym jednych i drugich, na początku lutego 1886 r. Leon Carvalho zrezygnował z wystawienia *Lohengrina* w Opéra-Comique.

Rozczarowana rozwojem sytuacji *La Revue Wagnérienne* pospiesznie zareagowała. Kronikarz podpisujący się inicjałem A. (kroniki *Revue* były zazwyczaj redagowane przez samego Édouarda Dujardina; czy tę z lutego 1886 r. napisał kto inny?) zatytułował swój tekst w sposób mało proroczy: „La fin de la question *Lohengrin*” – „Koniec sprawy *Lohengrina*”⁴⁹. Dziennikarz ów mylił się: sprawa *Lohengrina*, paryskiego *Lohengrina*, dopiero się zaczynała... Równie rozczarowany decyzją Carvalho był Alfred Ernst, czemu dał wyraz w swoim artykule opublikowanym w *La Revue Contemporaine*⁵⁰, czasopiśmie, z którym w 1886 r. współpracował.

Wielu dziennikarzy, przeciwnie, z uczuciem ulgi przyjęło decyzję dyrektora Opéra-Comique, sceny subwencjonowanej przez Rząd III Republiki, dodając niekiedy, jak Ely-Edmond Grimard, że owszem można *Lohengrina* w Paryżu wystawić, ale nie na tej scenie, finansowanej przez francuskiego podatnika, i że mógłby się tym

48 „Des protestations sourdes s'élevèrent, au milieu desquelles il fut facile de démêler que la raison de patriotisme n'était pour rien. On exécutait en effet des fragments des œuvres de Wagner dans les différents concerts adoptés depuis longtemps par la population parisienne. [...] Mais on commençait à désigner tout haut les noms de quelques compositeurs évincés de l'Opéra-Comique, fruits secs de l'art musical, et qui, prenant texte, avec une arrière-pensée préméditée, de cette raison politique, menaçaient le théâtre et M. Carvalho d'excommunication artistique. M. Carvalho ne tint pas compte de toutes ces criailleries, et pour fermer la bouche à ceux qui pouvaient prétendre qu'il livrait la scène subventionnée qu'il dirigeait à un compositeur allemand, il décida qu'il donnerait *Lohengrin* en matinée. Les clameurs ne furent pas étouffées pour cela; la question de concurrence s'en mêlait. Un chef d'orchestre qui s'attribuait sans raison le monopole de la musique de Wagner à Paris était cité au nombre de ceux qui passaient pour faire opposition au projet de M. Carvalho” (*Les Annales du théâtre et de la musique* II [1885, wyd. 1886], s. 180–181).

49 *La Revue Wagnérienne* 2 (1886) nr 1 z 8 II, s. 1–2.

50 Alfred Ernst, „La question Wagner”, *La Revue contemporaine* 4 (1886) [luty], s. 192–201.

zając na przykład Charles Lamoureux⁵¹. Istotnie, rok później, 3 V 1887 r., Charles Lamoureux wystawi *Lohengrina* w Éden-Théâtre w znacznej części na własny koszt (we współpracy z Francisem Plunkettem, dyrektorem paryskiego teatru Eden) w okolicznościach i z rezultatem, które opisujemy poniżej. W 1886 r. Paryżanie *Lohengrina* Wagnera nie ujrzeli. Musieli się zadowolić inscenizacją *Lohengrin à l'Alcazar* (parodii w trzech odsłonach opery Wagnera autorstwa panów Lebourga i Boucherata, z muzyką Alfreda Patusset), której premiera odbyła się w sali Alcazar d'hiver 25 II 1886 roku.

Czy Charles Lamoureux, jak utrzymywali Édouard Noël i Edmond Stoullig, miał jakikolwiek udział w storpedowaniu premiery *Lohengrina* w Opéra-Comique, tego nie wiadomo. Faktem jest natomiast, że to jemu właśnie 3 V 1887 r. przypadł zaszczyt przedstawienia dzieła paryskiej publiczności. Wiadomość o przygotowaniach Charles'a Lamoureux do wystawienia *Lohengrina* ukazała się w *Ménestrelu* na początku 1887 roku. Według gazety premiera mogłaby się odbyć w kwietniu⁵². W połowie marca to samo czasopismo opublikowało zadziwiająco przychylny artykuł o projekcie Charles'a Lamoureux pióra Arthura Pougina, znanego ze swych antywagnerowskich poglądów. Tym razem dziennikarz powstrzymał się przed jakimikolwiek kąśliwymi uwagami pod adresem kompozytora i jego zwolenników. Ograniczył się do obiektywnego podania faktów. Czytelnik mógł się zatem z artykułu dowiedzieć, że kostiumy do spektaklu *Lohengrina* w Éden-Théâtre szykuje Charles Bianchini z Opery Paryskiej, a scenografią do czterech obrazów dzieła Wagnera zajmują się panowie Jean-Baptiste Lavastre, Auguste Rubé, Philippe Chaperon i Marcel Jambon. Pugin podał też zapowiadaną obsadę pierwszego paryskiego *Lohengrina*: Lohengrin – Ernest Van Dyck, Telramund – Emile Blauwaert, Król Henryk – Conrad Behrens⁵³, Herold królewski – Numa Auguez, Elza – Fidès Devriès, Ortruda – Marthe Duvivier.

Arthur Pugin przewidywał, że premiera *Lohengrina* w Éden-Théâtre będzie wyjątkowym, sensacyjnym wydarzeniem artystycznym, dodając, że Charles Lamoureux zadba o to, by zaprezentować paryskiej publiczności modelową wręcz inscenizację arcydzieła Wagnera⁵⁴.

Kilka dni później czasopismo *Le Guide musical* powróciło do kwestii obsady *Lohengrina* szykowanego w Paryżu i dodało, powołując się na biuletyn rozdawany przez Charles'a Lamoureux na niedzielnych koncertach, że do każdej roli przygotowane są dwie osoby, by uniknąć problemów na wypadek niedyspozycji któregoś

51 Por. *Les Annales politiques et littéraires* 4 (1886) nr 137 z 7 II, s. 88.

52 Por. *Le Ménestrel, musique et théâtres* 53 (1887) nr 5 z 2 I, s. 36.

53 W partii tej w majowym przedstawieniu *Lohengrina* w Éden-Théâtre nie wystąpił ostatecznie zapowiadany wcześniej Conrad Behrens, lecz Félix-Adolphe Couturier. Z tym jednym wyjątkiem obsada przedstawiona w marcu przez Arthura Pougina w *Le Ménestrel* potwierdziła się.

54 *Le Ménestrel, musique et théâtres* 53 (1887) nr 15 z 13 III, s. 115, por. również *Le Gaulois* 21 (1887) nr 1651 z 7 III, s. 4.

ze śpiewaków⁵⁵. Brukselski tygodnik poinformował ponadto czytelników, iż zaplanowanych jest dziesięć przedstawień *Lohengrina* w Éden-Théâtre i że odbędą się one w drugiej połowie kwietnia i w pierwszej połowie maja⁵⁶.

Jak informował *Le Guide musical*, pod koniec marca 1887 r., idąc za radą Cosimy Wagner, Charles Lamoureux udał się do Karlsruhe, by obejrzyć przedstawienie *Lohengrina* w tamtejszym teatrze. Kapelmistrzem w Karlsruhe w owym czasie był Felix Mottl, który w sierpniu roku poprzedniego poprowadził *Tristana* w Festiwalowym Teatrze w Bayreuth i do którego wdowa po kompozytorze miała pełne zaufanie. Belgijski tygodnik dodał, że Frau Wagner dołączyła do Charles'a Lamoureux w Karlsruhe i że, goszcząc tak znamienite osoby, tamtejszy teatr zadbał o to, by zaprezentowany im spektakl *Lohengrina* miał charakter wyjątkowy. Przygotowano nawet na tę okoliczność nowe dekoracje i nowe kostiumy⁵⁷.

Publikacja pełnej obsady (i to nawet podwójnej) przyszłych przedstawień stała się sygnałem, hasłem do wszczęcia nowej ożywionej debaty prasowej nad zasadnością wystawienia *Lohengrina* w Paryżu. „Sprawa *Lohengrina*” sprzed kilkunastu miesięcy znów stała się aktualna. Przeciwnicy Wagnera we Francji w tym czasie przecież się nie rozplynęli. Patrioci czy też nacjonaliści francuscy nie zmienili nagle swych poglądów. Przeciwnie, bulanżyzm w latach 1886 i 1887 jedynie się wzmocnił wraz z wejściem generała Georges'a Boulanger'a (jako Ministra Wojny) do trzeciego rządu Freycineta, który powstał 7 I 1886 r., a następnie do rządu René Gobleta, utworzonego 11 XII 1886 r., który upadnie 17 V 1887 r., dwa tygodnie po paryskiej premierze *Lohengrina*, choć oczywiście bez związku (przynajmniej bezpośrednio) z tym wydarzeniem artystycznym. Również zwolennicy Wagnera w Paryżu, w marcu i kwietniu 1887 r., nie zniknęli. Z konfrontacji jednych i drugich wzięła się w tym czasie gwałtowna polemika prasowa, której przedmiotem była zbliżająca się inscenizacja *Lohengrina*.

Dziennik *Le Gaulois* zebrał i opublikował na początku kwietnia opinie o Wagnerze i o nieodległej premierze *Lohengrina* w paryskim Éden-Théâtre wyrażone przez czołowych kompozytorów francuskich: Charles'a Gounoda, Victorina Joncières'a, Ernesta Reyera, Édouarda Lalo, Charles'a-Marie Widora, Gastona Salvayre'a, Léo Delibes'a, Vincenta d'Indy'ego i Émile'a Paladilhe'a. Opinie te były oczywiście zróżnicowane, ale na ogół entuzjastyczne, a przynajmniej pozytywne⁵⁸. Wypowiedzi Ambroise'a Thomasa i Jules'a Masseneta, których *Le Gaulois* również pytał o ich stosunek do Wagnera i *Lohengrina*, nie zostały opublikowane. Ich nieobecność, a także brak kilku innych głosów – m.in. Camille'a Saint-Saënsa, Guirauda, Benjamin'a Godarda, Théodore'a Dubois, Emile'a Pessarda, Césara Francka, zostały z satysfakcją wychwy-

55 Por. *Le Guide musical* 33 (1887) nr 12 z 24 III, s. 92.

56 Por. *ibid.*

57 Zob. na ten temat *Le Guide musical* 33 (1887) nr 12 z 24 III, s. 92; *Le Gaulois* 21 (1887) nr 1673 z 29 III, s. 3.

58 Zob.: *Le Gaulois* 21 (1887) nr 1676 z 1 IV, s. 1; nr 1677 z 2 IV, s. 1–2.

cone przez Oscara Comettanta, znanego ze swoich nieprzejednanych, antywagnerowskich poglądów. Zbliżającej się premierze *Lohengrina* i komentowaniu ankiety *Le Gaulois* poświęcił on artykuł utrzymany w typowym dla niego tonie – napastliwym i ironicznym – zatytułowany „Une consultation à propos de *Lohengrin*” („Konsultacja w sprawie *Lohengrina*”)⁵⁹.

Inny gorliwy antywagnerzysta Henri Heugel, dyrektor *Le Ménestrel*, zabrał głos pod używanym przez siebie częstokroć pseudonimem Henri Moreno w swoim czasopiśmie, by pokazać Charles’owi Lamoureux i zwolennikom niemieckiego kompozytora prawdopodobne konsekwencje, także w wymiarze międzynarodowym, przyszłych spektakli *Lohengrina* w Éden-Théâtre. Krótko mówiąc, Heugel przewidywał antyniemieckie, antywagnerowskie demonstracje i w ich następstwie (dalsze) zaostrenie relacji francusko-niemieckich⁶⁰.

Reakcja dziennikarzy przychylnych Wagnerowi była błyskawiczna. Wymienić tu należy przede wszystkim artykuły Maurice’a Kufferatha, naczelnego czasopisma *Le Guide musical*, późniejszego dyrektora brukselskiego Théâtre de la Monnaie, i Roberta des Bonnières w *Le Figaro*. Kufferath z właściwym sobie humorem ironizował na temat tandemu paryskich antywagnerzystów w artykule zatytułowanym „Comettant i Moreno”⁶¹. Ton artykułu Roberta des Bonnières, w którym autor brał w obronę i Ryszarda Wagnera, i Charles’a Lamoureux wraz z jego projektem, był poważny. Tekst kończył się słowami:

Postępując, jak postępuje, pan Lamoureux zdaje się być nie tylko człowiekiem, któremu nic nie można zarzucić, ale także świątym, aktywnym i odważnym patriotą. Pan Lamoureux był, jest i będzie odważny, będzie miał za sobą opinię publiczną – opinię, której w tej kwestii nie należy wprowadzać w błąd⁶².

W drugiej połowie kwietnia prasa paryska kontynuowała ożywioną debatę. Mnożyły się artykuły popierające inscenizację *Lohengrina* w Éden-Théâtre⁶³ i te, które były jej przeciwne⁶⁴. Głównym oponentem paryskiej premiery *Lohengrina* stał się

59 *Le Siècle* 52 (1887) nr 18730 z 4 IV, s. 2.

60 *Le Ménestrel, musique et théâtres* 53 (1887) nr 18 z 3 IV, s. 138–139.

61 *Le Guide musical* 33 (1887) nr 16 z 21 IV, s. 125.

62 „En agissant comme il agit, M. Lamoureux me semble non seulement un homme à l’abri de tout reproche, mais encore un patriote éclairé, actif autant que courageux. Courageux, M. Lamoureux l’est, le fut et le sera, et comme le courage plaît en France, il aura pour lui l’opinion publique – l’opinion publique que nous sommes ici fermement décidés à ne point laisser s’égérer sur cette question” (*Le Figaro* 33 [1887] nr 102 z 12 IV, s. 1).

63 Wymieńmy tu chociażby artykuły Anatole’a France’a w *Le Temps* (*Le Temps* 27 [1887] nr 9478 z 17 IV, s. 2), Francisque’a Sarceya w *Les Annales politiques et littéraires* (*Les Annales politiques et littéraires* 5 [1887] nr 199 z 17 IV, s. 242), Henriego Bauera w *La Revue d’art dramatique* (*La Revue d’art dramatique* 4 [1887], s. 57–59).

64 Można tu podać przykłady artykułów Henriego Heugela w *Le Ménestrel* (*Le Ménestrel, musique et théâtres* 53 [1887] nr 20 z 17 IV, s. 155) i Oscara Comettanta w *Le Siècle* (*Le Siècle* 52 [1887] nr 18744 z 18 IV, s. 2).

ultranacjonalistyczny dziennik *La Revanche* i jego naczelny redaktor Louis-Félix Rigondaud, używający pseudonimu Louis Peyramont⁶⁵.

16 kwietnia dziennik *Le Gaulois* poinformował czytelników, że premiera *Lohengrina* w Éden-Théâtre odbędzie się pomiędzy 21 i 25 tegoż miesiąca, dodając, że Lamoureux czyni nadludzkie wysiłki, by wszystko było gotowe na 21 kwietnia⁶⁶. Prawdopodobną datą premiery wagnerowskiego arcydzieła był 23 kwietnia. Trzy dni wcześniej dziennik *Le Figaro* opublikował list Charles'a Lamoureux do redaktora naczelnego Francisca Magnarda, w którym dyrygent przedstawiał motywy, które skłoniły go do wystawienia opery Wagnera mimo niekorzystnego kontekstu politycznego. Apelowal również do Paryżan, by podeszli ze spokojem do inscenizacji dzieła niemieckiego mistrza. Dodał, że jest głęboko przekonany, iż dzieła w interesie francuskiego teatru operowego, w interesie Francji, zapoznając jej obywateli z nowatorską sztuką pochodzącą z Niemiec⁶⁷.

Tego samego dnia na granicy francusko-niemieckiej wydarzył się incydent znany pod nazwą „afery Schnæbelé” albo „incydentu w Pagny”, zaostrzając i tak napięte stosunki francusko-niemieckie. W szczytowym momencie kryzysu spowodowanego aresztowaniem przez Niemców komisarza francuskiej policji Guillaume'a Schnæbelé w rejonie przygranicznym trudno byłoby sobie wyobrazić premierę opery niemieckiego kompozytora w paryskim teatrze. 23 kwietnia zamiast planowanej wcześniej na ten dzień premiery *Lohengrina* odbyła się – „przy drzwiach zamkniętych”, by posłużyć się określeniem użytym przez Camille'a Benoît – próba generalna spektaklu. Do uczestnictwa w niej dopuszczona została niewielka grupka „wybranych”, w tym reprezentujący spadkobierców kompozytora Adolphe Gross wraz z małżonką, wybitny dyrygent Hermann Levi⁶⁸ z bratankiem, czołowy paryski wagnerzysta sędzia Antoine Lascoux z małżonką, córka dyrygenta Marguerite Lamoureux i jej przyszyły mąż, kompozytor i dyrygent Camille Chevillard, Victor Wilder, autor francuskiej wersji libretta Charles Nutter, kompozytor i pianista Jules de Brayer, i trzech... przedstawicieli francuskiej cenzury⁶⁹.

Camille Benoît, recenzując ową próbę generalną pierwszego paryskiego *Lohengrina*, pochwalił dekoracje, znakomitą w interpretacji niuansów wagnerowskiej partytury orkiestrę, zwłaszcza grupę instrumentów blaszanych „odgrywających swoje fanfary z rzadką jakością dźwięku i czystością rytmu”. Benoît zwrócił uwagę na entuzjastyczne reakcje Hermanna Lévięgo, oklaskującego spontanicznie i szczerze paryską

65 Por. na ten temat *La Revue Wagnérienne* 3 (1887) nr 4, s. 115.

66 *Le Gaulois* 21 (1887) nr 1691 z 16 IV, s. 3.

67 Por. *Le Figaro* 33 (1887) nr 110 z 20 IV, s. 2.

68 Hermann Levi był w tym czasie kapelmistrzem Królewskiego Teatru w Monachium, ale zasłynął również dzięki przedstawieniom *Parsifala* w Bayreuth, które prowadził przez kilka sezonów, począwszy od premiery tego dzieła w 1882 roku.

69 Por.: Balthasar Claes (właśc. Camille Benoît), „La répétition générale de *Lohengrin*”, *Le Guide musical* 33 (1887) nr 17 z 28 IV, s. 130.

orkiestrę Charles'a Lamoureux. Również chór, jego zdaniem, zasłużył na najwyższe słowa pochwały, świeżością, czystością i mocą głosu, zaangażowaniem w akcję sceniczną dalece wykraczając poza to, do czego chóry przyzwyczaiły paryskich melomanów. Benoît bardziej powściągliwy był w pochwałach, wypowiadając się o solistach. Fidès-Devriès (Elza), jego zdaniem, podczas owej próby oszczędzała swój głos. Chwalił wprawdzie Ernesta Van Dycka, śpiewającego pełnym głosem i znakomicie czującego się na scenie, ale zarzucił parze głównych solistów, Belgowi i jego partnerce, brak zgrania, brak spójności, harmonii, która jest atutem jedynie artystów występujących ze sobą na co dzień. Recenzent nie w pełni był usatysfakcjonowany występem Félix-Adolphe'a Couturiera w partii Króla Henryka („ma dobry głos, ale niewystarczająco opanował swoją rolę”), oraz Marthe Duvivier i Emile'a Blauwaerta („wykazali dużo energii w duecie z drugiego aktu, ale brakuje im dokładności”). Na temat występu Numy Augueza w partii Herolda królewskiego Benoît w swojej recenzji się nie wypowiedział. Artykuł zakończył kilkoma uwagami na temat kostiumów, użyciu w spektaklu „gry światła” i reżyserii.

Dwa dni po próbie generalnej, 25 kwietnia, Charles Lamoureux, świadomy nastrojów społecznych, podjął decyzję o odłożeniu premiery na nieustalony jeszcze termin. Jego list w tej sprawie ukazał się nazajutrz we wszystkich ważniejszych paryskich dziennikach⁷⁰. Decyzja o przesunięciu pierwszego przedstawienia *Lohengrina*, podjęta po spotkaniu dyrygenta z premierem rządu francuskiego René Gobletem, dobrze została przyjęta przez opinię publiczną⁷¹. Niektórzy żurnaliści dociekali jedynie, czy Lamoureux podjął ją autonomicznie, czy decydująca była presja, czy też perswazja premiera Gobleta. Ku tej drugiej hipotezie skłaniał się między innymi naczelny redaktor dziennika *Le Figaro*, Francis Magnard⁷².

30 kwietnia kanclerz Bismarck postanowił wypuścić Guillaume'a Schnæbelé, dzięki czemu zagrożenie konfliktem zbrojnym Francji i Niemiec zostało oddalone, a nastroje społeczne Paryżan uległy pewnemu uspokojeniu. Tak przynajmniej sądził Charles Lamoureux, który tego samego dnia zorganizował otwartą dla prasy „drugą próbę generalną” *Lohengrina*⁷³. 2 maja Lamoureux po kolejnych konsultacjach z René Gobletem⁷⁴ zdecydował, że premiera opery Wagnera odbędzie się nazajutrz. Decyzja ta ogłoszona została przez prasę francuską rano w dniu spektaklu⁷⁵. I tak oto zapowiadany w Paryżu od początku roku i oczekiwany przez melomanów z niecierpliwością *Lohengrin* miał swoją premierę nagle i niespodziewanie.

70 Por. na ten temat np. *Le Gaulois* 21 (1887) nr 1701 z 26 IV, s. 1.

71 Por. *ibid.*, oraz np. *Le Ménestrel, musique et théâtres* 53 (1887) nr 22 z 1 V, s. 171–172.

72 Por. na ten temat *Le Figaro* 33 (1887) nr 116 z 26 IV, s. 1.

73 Por. na ten temat między innymi: *Le Siècle* 52 (1887) nr 17758 z 2 V, s. 2; *Le Guide musical* 33 (1887) nr 18–19 z 5–12 V, s. 139; *Le Gaulois* 21 (1887) nr 1706 z 1 V, s. 3.

74 Zob. *Le Gaulois* 21 (1887) nr 1708 z 3 V, s. 3.

75 Zob. np. *ibid.*

Paryska premiera *Lohengrina*, 3 V 1887 r., była wydarzeniem historycznym, legendarnym, mitycznym, którego nie przyćmiła późniejsza o cztery lata, cztery miesiące i trzysta dni premiera dzieła na deskach Opery Paryskiej⁷⁶. Wydarzenia tego dnia w Éden-Théâtre i na ulicach IX dzielnicy Paryża, które były podczas premiery *Lohengrina* miejscem gwałtownych manifestacji antywagnerowskich, antyniemieckich, dobrze odzwierciedla pierwsze zdanie recenzji spektaklu zredagowanej przez Ernesta Reyera dla *Journal des débats*: „Na widowni nie było słyhać gwizdów manifestantów, ale jest bardzo możliwe, że z ulicy panowie manifestanci słyszeli nasze okłaski”⁷⁷. Spektakl odniósł olbrzymi sukces artystyczny, został entuzjastycznie przyjęty przez publiczność, także przez zdecydowaną większość krytyków muzycznych, ale gwałtowne manifestacje zorganizowane tego dnia naprędce przez środowiska Wagnerowi wrogie spowodowały konieczność zdjęcia opery z afisza po tym jednym jedynym przedstawieniu.

Artykuły Amédée Boutarela⁷⁸ i Léona Kersta⁷⁹, zawierające liczne uwagi krytyczne kierowane pod adresem kompozytora i/lub paryskich odtwórców jego dzieła, były dość odosobnione. Większość recenzentów uznała paryską premierę *Lohengrina* za wydarzenie najwyższej rangi, chwalać utwór i wszystkich (a niekiedy niemal wszystkich) wykonawców. Oddając hołd Charles’owi Lamoureux, ojcu tego wielkiego tryumfu wagnerowskiej sztuki w Paryżu, dziennikarze ci nie zapomnieli o jego współpracownikach, osobach w taki czy inny sposób współuczestniczących w przygotowaniu i wystawieniu opery w Éden-Théâtre.

O ile Léon Kerst uważał *Lohengrina* za dzieło nierówne, nieco śmieszne, a nieco nudne, kompozytor Ernest Reyer w recenzji opublikowanej przez *Journal des débats*, gazetę, z którą współpracował, uznał go za arcydzieło. Gdyby Wagner zmarł po skomponowaniu *Lohengrina*, gdyby nie stworzył już niczego więcej, i tak winni bylibyśmy mu nisko się pokłonić, stwierdził autor *Sigurda*. Reyer nie ignorował wpływów Webera, zwłaszcza jego *Euryanthe*, na partyturę *Lohengrina*. Miał też świadomość, że w *Lohengrinie* nie wszystkie rewolucyjne koncepcje estetyczne Wagnera zostały już zrealizowane. Atoli w niczym nie umniejszało to, jego zdaniem, wartości utworu, którego paryską premierę Reyer witał z zadowoleniem i entuzjastycznie wypowiedział się o interpretacji wagnerowskiej partytury w Éden-Théâtre. Chóry i orkiestra Charles’a Lamoureux były – by użyć słów francuskiego kompozytora –

76 O mitycznym wręcz wymiarze jedyne przedstawienia *Lohengrina* w Éden-Théâtre, 3 V 1887 r., pisze na przykład Yannick Simon w książce *Lohengrin – Un tour de France, 1887–1891*, Rennes 2015, s. 7.

77 Ernest Reyer, „Feuilleton du Journal des débats du 8 mai 1887 – Revue musicale”, *Journal des débats* 99 (1887) z 8 V, s. 1.

78 *Le Ménestrel, musique et théâtres* 53 (1887) nr 23 z 8 V, s. 179.

79 Por. *Le Petit journal* 25 (1887) nr 8896 z 5 V, s. 3.

„samą doskonałością”. Reyer chwalił większość solistów, komplementował reżyserię, dekoracje autorstwa Jean-Baptiste Lavastre’a i Eugène’a Carpezata, a także francuski przekład Charles’a Nuittera⁸⁰.

Na łamach *Le Figaro* 4 V 1887 r. ukazały się dwa artykuły poświęcone paryskiej premierze *Lohengrina*. Podpisany pseudonimem „Un Monsieur de l’Orchestre”⁸¹ krytyk w swoim tekście wiele miejsca poświęcił aspektom wizualnym spektaklu, kostiumom i dekoracjom⁸². W tym samym numerze gazety Auguste Vitu, w swojej „Chronique musicale”, skoncentrował się na wykonawcach. Jego opinie były zbieżne z opiniami większości paryskich krytyków muzycznych. Zauważył perfekcyjne wykonanie wagnerowskiej partytury przez orkiestrę i chór pod dyrekcją Charles’a Lamoureux. Spośród solistów Vitu wyróżnił Fidès Devriès w partii Elzy, natomiast z mniejszym entuzjazmem wypowiadał się na temat odtwórcy roli tytułowej, Ernesta Van Dycka, dysponującego – jego zdaniem – głosem o niewystarczającej skali dla interpretowania partii wagnerowskich. Dziennikarz *Le Figaro* był jednak usatysfakcjonowany jego występem w trzecim akcie (w duecie miłosnym, w opowiadaniu o Graalu i w scenie pożegnania)⁸³. Niewdzięczne, jak stwierdził Auguste Vitu, partie Ortrudy i Fryderyka znalazły doskonałych wykonawców w osobach Marthe Duvivier i Emile’a Blauwaerta. Z uznaniem wypowiedział się o walorach wokalnych obojga śpiewaków: Duvivier śpiewała swoją partię bez zarzutu; również baryton Blauwaert, swoim mocnym głosem bez trudu przebijał się przez masy chóralne i orkiestrowe. Vitu zauważył jedynie, że ze względu na swoją urodę, Marthe Duvivier nie wydawała się stworzona do roli, którą Charles Lamoureux jej powierzył, roli wstrętnej, odrażającej intrygantki, Ortrudy⁸⁴. Dziennikarz gazety *Le Figaro* pochwalił

80 Por.: *Journal des débats* 99 (1887) z 8 V, s. 1.

81 Ten pseudonim, który należałoby tłumaczyć raczej jako „Pan z Parteru”, aniżeli „Pan z Orkiestry”, w dzienniku *Le Figaro* w różnych okresach przyjmowali różni krytycy teatralni. W 1887 r. był to pseudonim Emile’a Blaveta.

82 Por. *Le Figaro* 33 (1887) nr 124 z 4 V, s. 2.

83 Zastrzeżenia do głosu Ernesta Van Dycka mieli również inni paryscy żurnaliści: krytyczny wobec całego spektaklu Amédée Boutarel (por.: *Le Ménestrel, musique et théâtres* 53 [1887] nr 23 z 8 V, s. 178–179) i Oscar Comettant (*Le Siècle* 52 [1887] nr 18760 z 4 V, s. 2). Atoli interpretacja partii *Lohengrina* przez belgijskiego tenora miała także wielu zwolenników. Wśród tych ostatnich wymienić trzeba przede wszystkim Louisa de Fourcaud (*Le Gaulois* 21 [1887] nr 1709 z 4 V, s. 2 i *La Revue indépendante* 4 [1887] nr 8, s. 360), jego kolegę z dziennika *Le Gaulois*, Raoula Toché, piszącego pod pseudonimem Frimousse (*Le Gaulois* 21 [1887] nr 1709 z 4 V, s. 2), Victora Van Wildera (*Gil Blas* 9 [1887] nr 2726 z 6 V, s. 3) i Henriego Bauera (*l’Echo de Paris* 4 [1887] nr 1145 z 5 V, s. 2).

84 Alfred Ernst również zauważył, że nieprzeciętna uroda Marthe Duvivier nie bardzo pasuje do partii Ortrudy. Współpracownik *La Revue Wagnérienne* miał jednak i inne zastrzeżenia do występu tej artystki. Jego zdaniem, wprawdzie Marthe Duvivier śpiewała z dużą swobodą i doskonałą znajomością swej roli, niekiedy trudno było ją zrozumieć z powodu błędnej artykulacji i niekiedy nie radziła sobie w górnych rejestrach (por. *La Revue Wagnérienne* 3 [1887] nr 4 z 15 V, s. 99). Zarówno Marthe Duvivier, jak i partnerujący jej w roli Fryderyka von Telramund Emile Blauwaert zebrali jednak dużo pochlebnych recenzji. Chwalił ich między innymi Auguste Boisard w *Le Monde illustré* (*Le Monde illustré* 31 [1887] nr 1571 z 7 V, s. 303).

także Numę Augueza za mistrzowskie wykonanie odezwo i proklamacji, z których składa się drugoplanowa rola Herolda królewskiego. Jedynym solistą, który nie sprostał wymaganiom recenzenta, był odtwórca basowej partii króla Henryka Praszniaka Félix-Adolphe Couturier, obdarzony słabym głosem barytonowym. Obie te opinie Auguste'a Vitu podzielała większość paryskich żurnalistów. Jeśli dać wiarę ich ocenom, to Couturier, który zastąpił zapowiadanego wcześniej Conrada Behrensa, był słabym punktem w obsadzie premierowego przedstawienia *Lohengrina* w Paryżu.

Piszząc o chórach, Vitu z uznaniem skonstatował, że nie ograniczają się one do śpiewu, ale biorą też czynny udział w akcji scenicznej, co doceniła paryska publiczność nagradzając członków chóru gromkimi oklaskami⁸⁵. Wywoławszy na scenę wszystkich artystów, publiczność zgotowała ostatnią owację panu Lamoureux i jego dzielnej orkiestrze. I tak oto przedstawia się kompletny bilans tego pamiętnego wieczoru, od dawna zapowiadanego, upragnionego przez jednych, a którego inni tak się obawiali – stwierdził Vitu. „Upłynął ten wieczór, przynajmniej na widowni, najspokojniej w świecie”, napisał w konkluzji swej recenzji dziennikarz *Le Figaro*, dobrze wiedząc, że na zewnątrz Éden-Théâtre, „najspokojniej w świecie” nie było. Antywagnerowskie, antyniemieckie demonstracje 3 V 1887 r., w okolicach Éden-Théâtre, określone przez niektórych mianem „dziecinady” czy też „młodzieńczych wybryków” (*gaminerie*)⁸⁶, nie dość skutecznie stłumione przez paryską policję⁸⁷, zaniepokoiły premiera René Gobleta. Obawiając się zaostżenia sytuacji i poważnego konfliktu międzynarodowego, zażądał on od Charles'a Lamoureux natychmiastowego zdjęcia *Lohengrina* z afisza. Niechętnie, ponosząc ogromne straty finansowe, Lamoureux, posłuszny decyzjom władzy III Republiki, anulował dziewięć kolejnych przedstawień dzieła, na które wszystkie bilety od dawna były wyprzedane. Prasa w ocenie tego kroku była podzielona. Niektórzy chwalili roztropność wielkiego dyrygenta, inni, jak na przykład Edouard Dujardin w *La Revue Wagnérienne*, nie mogli mu wybaczyć rzekomego braku odwagi. Ich zdaniem należało, nie bacząc na protesty paryskiej ulicy, nie poddawać się naciskom rządu i kontynuować zaplanowaną serię spektakli *Lohengrina*, znakomicie przecież, z wielką pieczołowitością, przygotowanego, a wykonanego raz tylko w Éden-Théâtre, owego 3 V 1887 r.⁸⁸.

Paryżanom, którzy mieli wykupione bilety na kolejne, anulowane przedstawienia, pozbawionym wielkich doznań artystycznych, pieniądze zwrócono, co oczywiście marną dla nich było rekompensatą. Finansowo najbardziej stratny był sam Charles

85 Por. *Le Figaro* 33 (1887) nr 124 z 4 V, s. 2.

86 „Une gaminerie – Autour de l'Éden-Théâtre”, taki tytuł nosił artykuł Louis de Fourcaud (opublikowany pod pseudonimem „Louis Lambert”), poświęcony antywagnerowskim manifestacjom, który ukazał się w dzienniku *Le Gaulois* (*Le Gaulois* 21 (1887) nr 1709 z 4 V, s. 1). Nazajutrz ta sama gazeta opublikowała kolejny artykuł Fourcauda, zatytułowany „Les suites d'une gaminerie Place de l'Opéra”.

87 Tym, co dość skutecznie ograniczało skalę antywagnerowskich, antyniemieckich demonstracji 3 V 1887 r., była nie tyle policja, co ulewny deszcz padający tego wieczora w Paryżu.

88 Por. np. *La Revue Wagnérienne* 3 (1887) nr 5 z 15 VI, s. 130–133.

Lamoureux, który w przedsięwzięcie zainwestował swoje własne środki. Solidaryzując się z nim, pragnąc oddać mu hołd, grono przyjaciół – zwłaszcza ze środowiska muzycznego i dziennikarskiego – na jego cześć zorganizowało 16 V 1887 r. uroczysty bankiet w hotelu Continental. Wśród obecnych byli między innymi: Jules Massenet, Léo Delibes, Camille Benoît, Édouard Schuré, Victor Wilder, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Antoine Lascoux, Catulle Mendès, Henry Bauer, Octave Mirbeau, César Franck, Charles Nutter, Édouard Lalo, Ernest Reyer, Claude Monet, Albéric Magnard, Louis Benedictus, Émile Engel, Charles Lenepveu, Camille Chevillard, Robert de Bonnières, Ernest Van Dyck, Georges Marty, André Messenger, Saint-René Taillandier, Julien Tiersot, Cyprian Godebski. Pomędzy uczestnikami bankietu na cześć Charles'a Lamoureux byli również współpracownicy wrogo do dyrygenta usposobionego Edouarda Dujardina z *La Revue Wagnérienne* Louis de Gramont, Alfred Ernst i Louis de Fourcaud. Wieczór ten obszernie opisały między innymi czasopismo *Le Guide musical* w numerze 20–21 z 19–26 V 1887 r. i dziennik *Le Gaulois* z 17 V 1887 r., cytując przemówienia Édouarda Schuré, Ernesta Reyera i Henriego Bauera, w których mówcy złożyli hołd największemu francuskiemu propagatorowi muzyki Wagnera, a także odpowiedź na te przemówienia samego Lamoureux. Podczas bankietu wręczono dyrygentowi okolicznościowy prezent, specjalnie na tę okazję wykonaną rzeźbę polskiego rzeźbiarza Cypriana Godebskiego.

Kilka dni później konsul Francji w Monachium w imieniu Cosimy Wagner wręczył Charles'owi Lamoureux inny prezent w dowód uznania i sympatii: specjalny, ozdobny egzemplarz partytury *Lohengrina* wraz z licznymi autografami Ryszarda Wagnera.

Rozgorączony majowymi wydarzeniami Charles Lamoureux rozważał na przełomie 1887 i 1888 r. całkowite wycofanie się z życia artystycznego Paryża. Z wprowadzenia w życie tego radykalnego zamiaru szybko jednak zrezygnował, swoich niedzielnych koncertów nie zawiesił, a po czterech latach, we wrześniu 1891 r., podjął kolejną – jakże udaną! – próbę zainteresowania Paryżan wagnerowskim *Lohengrinem*. Tym razem wiatr historii mu sprzyjał: na przełomie dekad francuski nacjonalizm został poważnie osłabiony. Jeszcze w maju 1887 r., dwa tygodnie po przedstawieniu *Lohengrina* w Éden-Théâtre, upadł rząd René Gobleta. W składzie nowego rządu, sformowanego 30 V 1887 r. przez Maurice'a Rouviera, nie było miejsca dla generała Georges'a Boulange-ra. Nowym ministrem wojny został Théophile Ferron. W kolejnych latach nastąpiło pewne osłabienie nacjonalistycznych nurtów we francuskim społeczeństwie, stopniowy upadek bulanżyzmu, związany z załamaniem się kariery politycznej generała, jego wygnaniem najpierw do Londynu, a później do Brukseli⁸⁹. W tym nowym klimacie

89 30 września 1891 r., dwa tygodnie po premierze *Lohengrina* w Palais Garnier, generał Georges Boulanger popełnił w Brukseli samobójstwo. Jego czyn nie miał jednak oczywiście żadnego związku z paryskim tryumfem opery Wagnera. Nie wynikał też z żadnych motywów politycznych. Przyczyną desperackiego czynu generała była trauma spowodowana wcześniejszą o dwa miesiące śmiercią jego młodej kochanki Marguerite Brouzet, wicehrabiny de Bonnemains.

politycznym na początku lat dziewięćdziesiątych XIX w. stało się możliwe nie tylko wprowadzenie *Lohengrina* do repertuaru Opery Paryskiej, lecz także umieszczenie tego dzieła na stałe w repertuarze pierwszej francuskiej sceny operowej.

Premiera *Lohengrina* w Palais Garnier miała miejsce 16 IX 1891 roku. Zanim w ostatnich tygodniach swojej kadencji dyrektorzy Opery Paryskiej Eugène Ritt i Pedro Gailhard wystawili *Lohengrina* pod kierownictwem muzycznym Charles'a Lamoureux, dzieło pojawiło się – i odniosło mniejszy lub większy sukces – na kilku scenach francuskiej prowincji: w Rouen (premiera w Théâtre des Arts 7 II 1891 r.), w Angers (premiera w Grand-Théâtre 21 II 1891 r.), w Nantes (premiera w Théâtre Graslin 21 II 1891 r.), w Lyonie (premiera w Grand-Théâtre 26 II 1891 r.), w Bordeaux (premiera w Grand-Théâtre 31 III 1891 r.) i w Tuluzie (premiera w Théâtre du Capitole 5 V 1891 r.).

Podczas antraktu w trakcie jednego z pierwszych przedstawień *Lohengrina* w Teatrze Wielkim w Bordeaux, na początku kwietnia 1891 r., pochodzący z tego miasta Charles Lamoureux poinformował opinię publiczną, że nosi się z zamiarem ponownego wystawienia tego dzieła w Paryżu. Wkrótce podano do wiadomości, że dyrektorzy Pedro Gailhard i Jean-Eugène Ritt, którzy, zgodnie z decyzją ministerstwa, 31 XII 1891 r. kończyli zarządzanie pierwszą sceną francuską, przekazując tę funkcję Eugène'owi Bertrandowi, na ostatnie miesiące swej kadencji stanowisko kapelmistrza Opery Paryskiej powierzyli właśnie Charles'owi Lamoureux, który zastąpił Auguste'a Vianesiego. Opinia publiczna odczytała tę nominację – i słusznie – jako zamiar odchodzących dyrektorów uświetnienia ostatniego okresu swojego panowania w Palais Garnier wprowadzeniem na afisz wagnerowskiego *Lohengrina*⁹⁰. W maju ogłoszono, że Opera Paryska zaangażowała Ernesta Van Dycka, odtwórcę roli tytułowej w Éden-Théâtre w 1887 r., do wykonywania tej partii również w Palais Garnier przez dwa pierwsze miesiące, we wrześniu i w październiku 1891 roku. Podano też resztę obsady: Fryderyk von Telramund – Maurice Renaud, król Henryk Ptasznik – Francisque Delmas, Elza – Rose Caron, Ortruda – Caroline Fierens⁹¹, a także autorów dekoracji – Jean-Baptiste Lavastre, Eugène Carpezat, Dauphin-Amable Petit (zwany Amablem) i Eugène Gardy, którzy już w czerwcu przedstawili dyrekcji swoje projekty do czterech odsłon opery, projekty, które zyskały uznanie Ritta i Gailharda. Miesiące letnie poświęcone były na próby, a premierę dzieła Wagnera wyznaczono na 11 września.

O ile zimowo-wiosenne przedstawienia *Lohengrina* na francuskiej prowincji przebiegły spokojnie, bez żadnych politycznych incydentów, bez żadnych gwałtownych

90 Zauważyć tu można, iż Auguste Vianesi, który prowadził premiery *Lohengrina* 8 V 1875 r. w Royal Opera House w Londynie, 21 III 1881 r. w Nicei i 7 XI 1883 r. w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, również z dużym powodzeniem mógł dyrygować premierowym wykonaniem dzieła w Operze Paryskiej. Najwyraźniej jednak Ritt i Gailhard byli pod tak dużym wrażeniem inscenizacji *Lohengrina* w Éden-Théâtre w 1887 r., że misję wprowadzenia dzieła na scenę Palais Garnier woleli powierzyć Charles'owi Lamoureux.

91 Te przewidywania odnośnie obsady premiery *Lohengrina* w Operze Paryskiej cztery miesiące później znalazły potwierdzenie. Dodajmy, że partię Herolda królewskiego w przedstawieniu tym wykonywał Charles Douaillier.

manifestacji zdolnych owe przedstawienia zakłócić czy storpedować, w Paryżu już sama zapowiedź ponownego wystawienia *Lohengrina* wzbudziła spore emocje, podobnie jak cztery czy pięć lat wcześniej. Szereg artykułów prasy paryskiej na początku września zdawał się sugerować, że premiera opery Wagnera w Palais Garnier wzbudzi wrogie reakcje środowisk nacjonalistycznych, osłabionych po upadku generała Boulanger'a i rozwiązaniu Ligi Patriotów Paula Déroulède, ale wciąż obecnych w pejzażu politycznym Paryża i które w 1891 r. reprezentował między innymi dziennik *L'Intransigeant*, kierowany przez Henriego Rocheforta, tego samego, który cztery lata wcześniej w artykule zatytułowanym „Wagnérophobie”, opublikowanym przez ten sam dziennik, bronił Charles'a Lamoureux i jego inscenizacji *Lohengrina* w Édén-Théâtre⁹². Po czterech latach i Henri Rochefort, i jego dziennik *L'Intransigeant* przeszli na skrajnie antyniemieckie i antywagnerowskie pozycje⁹³.

Premiera *Lohengrina* w Palais Garnier, zaplanowana na 11 IX 1891 r., została przesunięta z powodu choroby Ernesta Van Dycka. Odbiła się ona ostatecznie – w atmosferze wielkiego napięcia, spowodowanego „niepokojami” na francuskich ulicach – 16 IX 1891 roku. Było to bez wątpienia wielkie wydarzenie artystyczne, jedno z największych w historii Opery Paryskiej. Mniej lub bardziej nieprzychylnie opinie na temat premiery *Lohengrina* dziennikarzy *Le Ménestrel* (Arthura Pougin⁹⁴), *Le Petit journal* (Léona Kersta⁹⁵) i *Le Monde illustré* (Auguste'a Boisard⁹⁶) były odosobnione. W prasie francuskiej zdecydowanie dominowały recenzje pozytywne, niekiedy wręcz entuzjastyczne, tego przedstawienia. Taki był ton artykułów, które ukazały się w *Le Gaulois*⁹⁷, *Le Figaro*⁹⁸, *Journal des débats*⁹⁹, *L'Echo de Paris*¹⁰⁰, *La Presse*¹⁰¹, *La Revue d'art dramatique*¹⁰², *Le Temps*¹⁰³, *Gil Blas*¹⁰⁴, *Le XIX^e siècle*¹⁰⁵, *Le Siècle*¹⁰⁶, a nawet – co mogło zaskakiwać – w *L'Intransigeant*¹⁰⁷, który jeszcze kilka dni wcześniej zdecydowanie krytykował sam pomysł wystawienia *Lohengrina* w Operze Paryskiej, nazywanej prześmiewczo przez ten dziennik – przed spektaklem premierowym

92 *L'Intransigeant* 8 (1887) nr 2453 z 2 IV, s. 1.

93 Por. artykuły na temat premiery *Lohengrina* w Palais Garnier opublikowane przez *L'Intransigeant* 9, 11, 12, 13, 16 i 18 IX 1891 roku.

94 Por. *Le Ménestrel, musique et théâtres* 57 (1891) nr 38 z 20 IX, s. 300.

95 Por. *Le Petit journal* 29 (1891) nr 10492 z 17 IX, s. 2.

96 Por. *Le Monde illustré* 31 (1887) nr 1571 z 7 V, s. 302–303.

97 Teksty „Frimousse'a” (Raoula Toché) i „Intérima” zob.: *Le Gaulois* 25 (1891) nr 3306 z 17 IX, s. 2.

98 Artykuł Charles'a Darcours w *Le Figaro* 37 (1891) nr 260 z 17 IX, s. 1.

99 Tekst anonimowy w *Journal des débats* 103 (1891) z 17 IX, s. 2.

100 Artykuł Henriego Bauera w *L'Echo de Paris* 8 (1891) nr 2678 z 18 IX, s. 1–2.

101 Tekst Gastona Lemaire w *La Presse* 55 (1891) nr 1198 z 18 IX, s. 1.

102 Artykuł Alberta Soubies w *La Revue d'art dramatique* 24 (1891) [październik–grudzień], s. 51–52.

103 Tekst anonimowy (zapewne pióra Johannesa Webera) w *Le Temps* 31 (1891) nr 11080 z 18 IX, s. 2.

104 Recenzja Victora Van Wildera w *Gil Blas* 13 (1891) nr 4322 z 18 IX, s. 1.

105 Artykuł Henry'ego Fouquier w *Le XIX^e siècle* 21 (1891) nr 7186 z 18 IX, s. 1.

106 Artykuł Alfreda Ernsta w *Le Siècle* 54 (1891) nr 20358 z 17 IX, s. 2.

107 Recenzja Don Blasiusa (właśc. Auguste'a Foureau) w *L'Intransigeant* 12 (1891) nr 4083 z 18 IX, s. 1.

16 września – „National Hofoperntheater”! Dziennikarze tych pism nie szczędzili komplementów wykonawcom. Wiele pochwał zebrali zwłaszcza Rose Caron i Ernest Van Dyck, ale i inni soliści zyskali przychylność recenzentów. Chwalono orkiestrę pod kierunkiem wielkiego tryumfatora tego wieczoru Charles’a Lamoureux. Bardziej zróżnicowane były oceny występu chóru, który nie wszystkich dziennikarzy usatysfakcjonował.

W swych recenzjach opublikowanych przez dzienniki *L’Echo de Paris* i *Gil Blas* Henry Bauer i Victor Van Wilder podkreślili historyczny wymiar premiery *Lohengrina* w Palais Garnier, bardzo gorąco przyjętej przez paryską publiczność, co stanowiło – spóźnione niestety – zadośćuczynienie dla kompozytora upokorzonego trzydzieści lat wcześniej w innym gmachu Opery Paryskiej, w Salle de la rue Le Peletier. Henry Bauer w swoim artykule nie wspomniał *expressis verbis* zniewagi, jakiej doznał Ryszard Wagner w Paryżu 13 III 1861 roku. W swej recenzji uczynił to z kolei dobitnie Victor Van Wilder, który owację zgotowaną kompozytorowi, dyrygentowi, artystom 16 IX 1891 r. potraktował otwarciem jako zadośćuczynienie, rodzaj ekspiacji za skandaliczne potraktowanie przez Paryżan wagnerowskiego *Tannhäusera* trzydzieści lat wcześniej. Van Wilder oddał ponadto hołd dyrektorom Opery Paryskiej, którzy na kilka tygodni przed końcem kadencji odważyli się wystawić *Lohengrina*, i Charles’owi Lamoureux, którego rolę w promowaniu dzieł Ryszarda Wagnera we Francji – słusznie czy niesłusznie – porównał do roli, jaką odegrał w promowaniu dzieł Wagnera w Niemczech jego przyjaciel i teść, Franciszek Liszt. Inscenizację w Palais Garnier, Victor Van Wilder w swej recenzji uznał za najpiękniejszą na tej scenie od początku jej istnienia, to jest od roku 1875. Według Wildera interpretacja dzieła Wagnera, zarówno przez orkiestrę i chóry, jak i przez solistów, była zachwycająca¹⁰⁸.

O ile w maju 1887 r. oceny występu Ernesta Van Dycka w partii Lohengrina w Éden-Théâtre nie były entuzjastyczne (niektórzy recenzenci zarzucali mu przede wszystkim niesatysfakcjonującą skalę głosu), a i we wrześniu 1891 r. wspomniani powyżej Arthur Pougin, Léon Kerst i Auguste Boisard nie byli zachwyceni jego śpiewem, to właśnie belgijski tenor, zdaniem większości krytyków muzycznych, był bohaterem przedstawienia w Palais Garnier.

Ledwie zaśpiewał słynną arię [z pierwszego aktu] *Mon cygne aimé*, Ernest Van Dyck zdobył całą salę. Był wczoraj najwspanialszym Lohengrinem, jakiego można spotkać, zachwycającym aktorem i doskonałym śpiewakiem

– pisał anonimowy recenzent w *Journal des débats*¹⁰⁹.

Pojawienie się rycerza z łabędziem powitane zostało przez publiczność entuzjastycznie. Głos Van Dycka nigdy nie był równie czysty, a każda z fraz przez niego śpiewanych na-

108 *Gil Blas* 13 (1891) nr 4322 z 18 IX, s. 1.

109 „Quant à M. Van Dyck, à peine avait-il chanté le fameux Mon cygne aimé, qu’il avait conquis la salle: il a été hier soir le plus merveilleux Lohengrin qui se puisse rencontrer, admirable acteur et chanteur consommé”, op. cit. (zob. przyp. 99).

gradzana była burzą oklasków. Scena pojedynku i finał pierwszego aktu wykonane zostały przez śpiewaków i chóry z pasją, która zelektryzowała publiczność.

– zauważył Darcours w *Le Figaro*¹¹⁰. Raoul Toché, na którym szczególne wrażenie wywarła interpretacja III aktu *Lohengrina* w Palais Garnier, chwalił w *Le Gaulois* z 17 IX 1891 r. Ernesta Van Dycka za wykonanie duetu miłosnego z Elzą – wraz z Rose Caron – i opowiadania o Graalu (w wersji francuskiej: „Aux bords lointains dont nul mortel n’approche”).

Premierze *Lohengrina* w Palais Garnier dwa artykuły poświęcił Alfred Ernst w dzienniku *Le Siècle*. Pierwszy z nich opublikowany został 17 IX 1891 roku. Przedstawiający poemat Wagnera i partyturę, Ernst sformułował w nim swą opinię o interpretacji dzieła w Palais Garnier, interpretacji – jego zdaniem – perfekcyjnej. Bohaterami spektaklu, według Ernsta, byli Ernest Van Dyck, znakomity w partii tytułowej, i dyrygent Charles Lamoureux w sposób mistrzowski panujący nad orkiestrą i chórami. Dziennikarz *Le Siècle* pochwalił też wszystkich innych wykonawców, nie formułując pod ich adresem żadnych uwag krytycznych. Zarówno Rose Caron, Caroline Fierens i Maurice Renaud, jak i Francisque Delmas i Charles Douaillier, według Ernsta, stanęli w pełni na wysokości zadania¹¹¹.

W drugiej recenzji, która ukazała się 22 września, wielki wagnerzysta, niegdyś współpracownik Dujardina w *La Revue Wagnérienne*, skoncentrował się na ocenie występu Ernesta Van Dycka. Chwalił Belga za perfekcyjne zrozumienie i zinterpretowanie powierzonej mu roli. Młody artysta, zdaniem krytyka, wniósł do spektaklu nie tylko rozległy głos o dobrym brzmieniu i różne zalety zarówno jako śpiewak, jak i aktor, ale także kompletne zrozumienie powierzonego mu zadania. Van Dyck miał świadomość tego, co Wagner napisał o swym bohaterze i wiernie, z zadziwiającą intensywnością, pragnął w trakcie spektaklu oddać intencje mistrza.

Henri Bauer, w recenzji opublikowanej przez *L’Echo de Paris*, dostrzegł w belgijskim tenorze wdzięk i młodość, podziwiał jego czysty i pełny głos, inteligentną i szlachetną grę, zwłaszcza niezrównaną interpretację opowiadania o Graalu. „Nie znam tenora”, stwierdził, „który z równym artyzmem, z równą mocą wykonałby liryczne opowiadanie. Oklaskuję *Parsifala* z Bayreuth¹¹², *Lohengrina* z Paryża, który przewyższył jeszcze swego ojca”¹¹³.

110 „L’entrée du chevalier au cygne est accueillie par une explosion enthousiaste. M. Van Dyck, dont la voix n’a jamais été plus pure, est applaudi à chacune de ses phrases. La scène du combat et le finale largement développé sont enlevés par les chanteurs et par les masses avec une chaleur qui électrise le public”, op. cit. (zob. przyp. 98).

111 Por. *Le Siècle* 54 (1891) nr 20358 z 17 IX, s. 2.

112 Ernest Van Dyck wykonywał partię Parsifala w Bayreuth w l. 1888, 1889 i 1891, a po paryskiej premierze *Lohengrina* jeszcze w l. 1892, 1894, 1897, 1901, 1911 i 1912. Dodajmy, że 20 VII 1894 r. Ernest Van Dyck miał wystąpić w premierze *Lohengrina* w teatrze na Zielonym Wzgórzu. Choroba Belga zmusiła Cosimę Wagner do powierzenia w ostatniej chwili partii Lohengrina w tym premierowym spektaklu innemu tenorowi, Emilowi Gerhäuserowi z Karlsruhe. Atoli Van Dyck zaśpiewał Lohengrina już w drugim bayreuckim przedstawieniu dzieła, 27 VII 1894 r., odnosząc wielki sukces, por.: *Le Guide musical* 40 (1894) nr 32–33 z 5–12 VIII, s. 601–602.

113 Zob. przyp. 100.

Bayreuckie doświadczenia Ernesta Van Dycka wspomniął też dziennikarz *Le Temps* entuzjastycznie wypowiadający się o interpretacji trzeciego aktu przez belgijskiego tenora, zwłaszcza jego scen końcowych¹¹⁴.

Nie mniejszy sukces odniosła Rose Caron w partii Elzy. Henry Bauer pisał o niej entuzjastycznie:

Dla tego dzieła konieczna była wyjątkowa interpretacja. Pani Rose Caron i pan Van Dyck nie zawiedli; wysoka kultura artystyczna, świadomość, autorytet Charles'a Lamoureuxza tryumfowały w znakomitym prowadzeniu orkiestry. Wykonanie to, a mówimy to z dumą, było znacznie lepsze niż w większości teatrów niemieckich, w Monachium, Dreźnie czy Frankfurtu. W żadnym teatrze na świecie nie szukano by duetu doskonalszego od tego, który stworzyli Van Dyck i pani Caron. Gdy się pojawiła w pierwszym akcie, z twarzą obolałą, przekształconą tragicznym geniuszem, gdy wydobyła ze swojego serca lament połączony z nadzieją i ekstazą, wszyscy, ze ściśniętą piersią, zadrżeliśmy pełni entuzjazmu. To jedyna artystka dramatu lirycznego zdolna do podobnych uniesień. Dyskutujcie – proszę bardzo – o jej głosie, kontestujcie siłę jej dźwięku; Rose Caron dysponuje – co ważniejsze – patetycznym krzykiem, niewypowiedzianym czarem gestu, czystością linii, zniewalającą słodczą owego głosu w modlitwie z pierwszego aktu, w kantylenie z aktu drugiego, w duecie miłosnym w akcie trzecim. To geniusz, powtarzam, i żadna śpiewaczka z tych, które słyszałem – ani [Adelina] Patti, ani [Gabrielle] Krauss, ani [Pauline] La Lucca, ani [Therese] Malten, ani [Rosa] Sucher, ani [Amalie] Materna – nie wywarła na mnie podobnego wrażenia¹¹⁵.

Kompozytor Gaston Lemaire w dzienniku *La Presse* pozytywnie ocenił wszystkich wykonawców premiery *Lohengrina* w Operze Paryskiej. Ernest Van Dyck, według niego, dzięki wspaniałej interpretacji roli tytułowej, w pełni zasłużył na miano „króla tenorów”. Jednocześnie uznał, że wielką tryumfatorką w tym spektaklu była Rose Caron, która partię Elzy śpiewała wcześniej w Brukseli, w Théâtre de la Monnaie¹¹⁶, ale która dopiero podczas paryskiego spektaklu osiągnęła niedostępne dla innych wyżyny artyzmu, co publiczność słusznie nagrodziła burzą oklasków¹¹⁷.

114 Por.: *Le Temps* 31 (1891) nr 11080 z 18 IX, s. 2.

115 „A cet ouvrage, il fallait une interprétation exceptionnelle, Mme Rose Caron et M. Van Dyck l'ont réalisée; la haute culture artistique, la conscience, l'autorité de Charles Lamoureux triomphent dans la superbe tenue de l'orchestre. Aussi, nous le disons avec fierté; cette exécution est bien supérieure à celle de la plupart des théâtres allemands de Munich, de Dresde et de Francfort. Sur nul théâtre au monde, on ne souhaiterait plus précieux assemblage que Van Dyck et Mme Caron. Quand elle a paru au premier, le visage douloureux transformé par le génie tragique, quand elle a tiré de son cœur cette déchirante lamentation entrecoupée d'espérance et d'extase, nous avons tous frémi, la poitrine oppressée, la figure brûlante, en plein enthousiasme. C'est la seule artiste de drame lyrique d'une telle envolée. Débitez, s'il vous plaît, sur sa voix, niez sa puissance de son; elle a, ce qui vaut mieux, le cri pathétique, un charme inexprimable de geste, de maintien, d'attitude, une religieuse pureté de lignes et d'aspect, une douceur ravissante de mélancolique organe à la prière du premier acte, à la cantilène du second, au duo d'amour du troisième. Je vous le répète, c'est du génie, et nulle chanteuse de celles que j'ai ouïes, ni Patti, ni Krauss, ni La Lucca, ni Malten, ni Sucher, ni Materna, ne m'emplit d'une telle sensation, d'une telle émotion d'art” (*LEcho de Paris* 8 [1891] nr 2678 z 18 IX, s. 2).

116 Rose Caron zadebiutowała w tej roli w Théâtre de la Monnaie 26 IV 1889 roku.

117 Por. *La Presse* 154 (1891) nr 1198 z 18 IX, s. 1.

Jakkolwiek wiele miejsca poświęcono, co zrozumiałe, Ernestowi Van Dyckowi i Rose Caron, interpretującym głównych bohaterów, pochlebne opinie zebrali także ich antagoniści: Caroline Fierens w partii Ortrudy i Maurice Renaud w roli Fryderyka von Telramund, zwłaszcza za nieco przydługawy, zdaniem paryskich dziennikarzy, ale dobrze przez nich wykonany, z właściwym ładunkiem dramatyzmu, duet otwierający drugi akt opery¹¹⁸. Najbardziej lakonicznie, ale również pozytywnie oceniono w prasie francuskiej Charles'a Douaillier w partii Herolda i Francisque Delmasa w roli króla Henryka Ptasznika¹¹⁹.

Wypowiadając się dla dziennika *Le Gaulois*, jeden z pierwszych, najwierniejszych i najbardziej kompetentnych francuskich wagnerzystów, Catulle Mendès¹²⁰ stwierdził, że *Lohengrin* w Palais Garnier to trzydziesta druga inscenizacja tej opery przez niego obejrzana, inscenizacja pozostawiająca w cieniu owe trzydzieści jeden, które widział wcześniej¹²¹.

16 IX 1891 r. – to tę datę bezsprzecznie należy przyjąć jako datę wielkiego przełomu w relacjach wagnerowsko-francuskich. To tego dnia rozpoczęła się wielka kariera Ryszarda Wagnera w Operze Paryskiej, kariera, którą zmarły osiem lat wcześniej kompozytor zawdzięczał Charles'owi Lamoureux, Ernestowi Van Dyckowi, Rose Caron i innym solistom, którzy wykonali perfekcyjnie jego *Lohengrina* tego wieczora, ale także... zdecydowanej postawie francuskiego premiera, Charles'a de Freycineta, który – nie biorąc przykładu z René Gobleta – nie uległ presji paryskiej ulicy, nie wywarł nacisku na Eugène'a Ritta i Pedro Gailharda, by ci zdjęli operę niemieckiego mistrza z afisza po pierwszych manifestacjach; przeciwnie, zadbał o to, by zapewnić bezpieczeństwo artystom biorącym udział w jej paryskich przedstawieniach i zauroczonej wagnerowskim dziełem publiczności.

16 IX 1891 r. i w dniach następnych francuska policja, kierowana przez ministra spraw wewnętrznych Ernesta Constansa – notabene bardzo zasłużonego w walce z bulanżyzmem – i prefekta Henriego Lozé¹²², stłumiła towarzyszące trzem pierwszym przedstawieniom *Lohengrina* gwałtowne, antywagnerowskie manifestacje

118 Pozytywnie oceniony przez większość recenzentów, Maurice Renaud nie przypadł jednak do gustu Albertowi Soubies, którego zdaniem śpiewak nie dość energicznie interpretował powierzoną mu partię Fryderyka, por.: *La Revue d'art dramatique* 24 (1891) [październik–grudzień], s. 51–52.

119 Zauważmy w tym miejscu, że bas-baryton Jean-François (Francisque) Delmas 16 IX 1891 r., interpretując skromną rolę króla Henryka w *Lohengrinie*, rozpoczął wielką, trwającą przeszło trzydzieści pięć lat karierę czołowego śpiewaka wagnerowskiego Opery Paryskiej, karierę, w trakcie której wykonywać będzie partie kluczowe: Wotana/Wędrowca w *Walkirii*, Zygfydzie, Złocie Renu, Hageny w *Zmierzchu bogów*, Kurwenala w *Tristanie i Izoldzie*, Hermanna, landgrafa Turynii w *Tannhäuserze*, Gurnemanza w *Parsifalu*, Hansa Sachsa w *Śpiewakach norymberskich*.

120 Na temat wagneryzmu Catulle'a Mendès'a por.: Michał Piotr Mrozowicki, „*Le Roi vierge* ou quelques insignifiantes remarques sur le duel d'un poète... et d'un monarque”, *Cahiers ERTA* 6 (2014), s. 177–226.

121 Por. *Le Gaulois* 25 (1891) nr 3306 z 17 IX, s. 1. W tym samym numerze paryskiego dziennika znaleźć można pełne satysfakcji i wzruszenia reakcje na sukces premiery *Lohengrina* dyrektorów Opery, Jeana Ritta i Pedro Gailharda oraz dyrygenta Charles'a Lamoureux.

122 Wieczór 16 IX 1891 r. – jak pisał dziennik *Gil Blas* – trzech miał bohaterów w Paryżu, trzech panów L.: Lohengrina, Charles'a Lamoureux i... Henriego Lozé, por.: *Gil Blas* 13 (1891) nr 4323 z 19 IX, s. 1.

w okolicach Opery Paryskiej i prowokacje na widowni Palais Garnier, nie wahając się aresztować wielu demonstrantów i prowokatorów. Przeciwnikom Ryszarda Wagnera i jego opery starczyło „zapachu” na kilka zaledwie dni. Czwarte przedstawienie *Lohengrina*, 25 IX 1891 r., odbyło się już bez żadnych zakłóceń. Absolutny spokój panował tego wieczora zarówno na widowni, jak i w okolicach Opery Paryskiej. Podobnie podczas kolejnych spektakli *Lohengrina* w Palais Garnier. 16 IX 1891 r. dzieło to na stałe weszło do repertuaru pierwszej francuskiej sceny operowej. Do końca roku kalendarzowego 1891 *Lohengrin* został tam wystawiony trzydzieści pięć razy. Sukces inscenizacji w Operze Paryskiej był nie tylko sukcesem artystycznym, lecz także wielkim sukcesem finansowym. Czasopismo *L'Ouest Artiste – Gazette artistique de Nantes*, w swoim numerze z 21 X 1891 r. przedstawiło jakże wymowne dane liczbowe o wpływach z biletów sprzedanych na pierwsze dwanaście przedstawień opery Wagnera. Wyniosły one w sumie 251 424 franki.

W latach 1891–1914 dzieło wykonane było w Palais Garnier 331 razy, niezmiennie budząc entuzjastyczne reakcje paryskiej publiczności. Solistów pierwszych spektakli *Lohengrina* w Palais Garnier z czasem zaczęli zastępować inni śpiewacy. W roli tytułowej wystąpili przed I wojną światową m.in. Agustarello Affre, Edmond Vergnet, Emile Engel, Albert Alvarez, Antoine Muratet, Etienne Gibert, Hector Dupeyron, Albert Vaguet, Emile Scaramberg, Jules Godart, Paul Franz, Jean Alchevsky i François Darmel. W końcu marca i na początku kwietnia 1893 oraz w maju 1902 r. partię Lohengrina w Operze Paryskiej interpretował Jan Reszke uwielbiany przez francuską publiczność, doceniany przez francuskich krytyków muzycznych (choć nie przez wszystkich chwalony za paryskie wykonanie wagnerowskiego *Lohengrina*). Reszke, entuzjastycznie oceniany przez dziennikarzy *Le Gaulois*¹²³ i *Le Figaro*¹²⁴, zebrał bardziej krytyczne recenzje w *Journal des débats*¹²⁵. Chwalony przez jednych żurnalistów, krytykowany przez innych, na przełomie marca i kwietnia 1893 r. zaśpiewał Lohengrina w Paryżu pięciokrotnie (22, 24, 27 i 29 III, 3 IV). Począwszy od trzeciego z tych przedstawień wśród solistów mu towarzyszących był jego brat Edward, wykonujący – zamiast Francisque’a Delmas’a – partię króla Henryka Ptasznika.

Jan Reszke partię Lohengrina zaśpiewał w Operze Paryskiej ponownie – trzykrotnie, a zarazem po raz ostatni, w maju 1902 roku. Jego partnerką była Ukrainka, znana także ze sceny Opery Warszawskiej, Salomea Kruszelnicka. Ponoć – tak donosiła prasa francuska – dowiedziawszy się o jej przyjeździe do Paryża, o tym, że będzie ona interpretować rolę Elzy w Palais Garnier, Jan Reszke, który kilka tygo-

123 *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3775 z 23 III, s. 3. Dziennikarz *Le Gaulois* zauważył, że paryska publiczność nagrodziła polskiego tenora wielkim aplauzem, wywołując go po każdym akcie wagnerowskiego dzieła.

124 *Le Figaro* 39 (1893) nr 82 z 23 II, s. 3. Według dziennikarza *Le Figaro* paryski Lohengrin był „największym tryumfem w dotychczasowej karierze Jana Reszke”.

125 Por. *Journal des débats* 105 (1893) z 1 IV, s. 1.

dni wcześniej kreował partię Zygryda w paryskiej premierze dzieła, sam zaproponował dyrekcji, że wystąpi w *Lohengrinie* u jej boku¹²⁶. Pięć przedstawień w roku 1893, trzy w roku 1902... Dość skromnie prezentują się – liczbowo – występy Jana Reszke w roli rycerza w srebrnej zbroi na deskach Opery Paryskiej, zwłaszcza jeśli zestawie je z jego czterdziestoma występami w tej roli w nowojorskiej Metropolitan Opera w l. 1891–1901.

W następnych latach wielkie wagnerowskie śpiewaczki i wielcy wagnerowsy śpiewacy pojawiali się na deskach Opery Paryskiej w *Lohengrinie*, wielcy dyrygeneci dyrygowali znaczącymi przedstawieniami. Wymieńmy tu tylko parę przykładów. 28 X 1932 r. w partii Lohengrina w Operze Paryskiej debiutował – znany już dobrze od kilku lat bywalcom Palais Garnier z innych ról wagnerowskich – jeden z największych heldentenorów XX stulecia, Lauritz Melchior. W przedstawieniu tym – pod kierunkiem muzycznym belgijskiego dyrygenta François Ruhlmana – Melchiorowi partnerowała nie mniej słynna Lotte Lehmann, a miesiąc później, 28 XI, w kolejnym spektaklu opery z Duńczykiem wystąpiła Germaine Lubin, jedna z najsłynniejszych francuskich śpiewaczek wagnerowskich, której wielkim nieszczęściem, kilka lat później, staną się występy w Bayreuth w partiach Kundry i Izoldy, wzbudzające zachwyt pewnego szczególniego bywalca teatru na Zielonym Wzgórzu¹²⁷.

Hans Knappertsbusch, jeden z największych dyrygentów powojennego festiwalu w Bayreuth, niezrównany interpretator *Parsifala* i *Pierścienia Nibelunga*, który w swoim bayreuckim dorobku miał również *Śpiewaków norymberskich* i *Latającego Holendra*, nigdy na Zielonym Wzgórzu nie wykonał *Lohengrina*. Operę tę wykonał za to dwukrotnie, 17 i 20 IV 1959 r. w Palais Garnier w Paryżu – po raz pierwszy na tej scenie w języku niemieckim, a główne role śpiewali artyści dobrze znani bywalcom wagnerowskiego festiwalu: jeden z największych Lohengrinów II poł. XX w., Węgier Sandor Konya, i Régine Crespin, uczennica Germaine Lubin, bayreucka Kundry w Knappertsbuschowskim *Parsifalu* w l. 1958–61, a później Zygylinda w *Walkirii*, pod batutą Rudolfa Kempe. Ortrudę w paryskich spektaklach dyrygowanych przez Hansa Knappertsbuscha wykonywała Belgijka Rita Görr, która trzy miesiące później tę samą partię po raz pierwszy wykonała – u boku wspomnianego Sandora Konyi, Elisabeth Grümmer i Francuza Ernesta Blanca, pod batutą Lovra von Maticia – w Bayreuth¹²⁸.

Kolejne znakomitości pojawiły się w Paryżu, interpretując *Lohengrina* w następ-

126 Wraz z Salomeą Kruszelnicą i Janem Reszke w maju 1902 r. w *Lohengrinie* wystąpili: Alba Chrétien-Vaguet (Ortruda), Jean Bartet/Jean Noté (Fryderyk von Telramund), André Gresse (król Henryk), Charles Douaillier (Herold królewski). Warto zaznaczyć, że przedstawienie *Lohengrina*, które odbyło się z udziałem Jana Reszke 24 V 1902 r., było jubileuszowym, dwusetnym przedstawieniem tego dzieła na deskach Opery Paryskiej.

127 Obsadę spektakli *Lohengrina* 28 X i 2 XI 1932 r. uzupełniali Marcelle Mahieu i Sabine Kalter (Ortruda), Marcel Journet (król Henryk), Arthur Endrèze (Fryderyk), Charles Cambon (Herold królewski).

128 Pozostałe role w paryskim *Lohengrinie* poprowadzonym przez Hansa Knappertsbuscha dwukrotnie w kwietniu 1959 r. śpiewali Otto van Rohr (król Henryk), René Bianco (Fryderyk) i Robert Massard (Herold królewski).

nych dekadach. Wielki Wolfgang Windgassen śpiewał partię tytułową 22 IV 1965 r. w Salle Pleyel w koncertowej wersji dzieła (pod kierunkiem muzycznym Richarda Krausa), a partnerowała mu w partii Elzy inna gwiazda wagnerowskich festiwalu – Elisabeth Grümmer, która zaledwie rok wcześniej uczestniczyła, partnerując amerykańskiemu tenorowi Jessowi Thomasowi, w jednym z najsłynniejszych nagrań płytowych *Lohengrina* w XX w., z wiedeńskimi filharmonikami pod dyrekcją Rudolfa Kempe. Trzydzieści lat później – 30 X 1978 r. – paryskiej publiczności zaprezentował się w tej samej sali koncertowej w roli Lohengrina inny idol festiwalu wagnerowskich, Siegfried Jerusalem¹²⁹.

W sezonie teatralnym 2016–17, dokładniej – pomiędzy 18 I i 18 II 2017 r. w Operze Paryskiej, tym razem już nie w Palais Garnier, ale w nowej siedzibie przy placu Bastylli, zwanej po prostu Opéra Bastille, jedenastokrotnie wystawiono *Lohengrina*, podobnie jak w poprzednich przypadkach w magicznej obsadzie. Ze względu na znaczną liczbę przedstawień utworu w ciągu jednego miesiąca, do każdej roli dyrekcja pierwszej sceny francuskiej przewidziała dwóch artystów. Niewątpliwymi gwiazdami tych spektakli, obok dyrygenta Philippe’a Jordana, znakomitego interpretatora partytur wagnerowskich, byli – w roli tytułowej – największy, zdaniem wielu, tenor wagnerowski początków XXI w. Jonas Kaufmann i jeden z największych basów naszej epoki René Pape (w partii króla Henryka Ptasznika). Ale w podwójnej obsadzie dzieła, tak jak przeszło sto dwadzieścia lat wcześniej, nie zabrakło Polaków. Partię Fryderyka von Telramund (zamiennie z Wolfgangiem Kochem) śpiewał Tomasz Konieczny, wybitny polski bas-baryton, robiący od mniej więcej dziesięciu lat zawrotną karierę na scenach operowych całego świata, zwłaszcza w rolach wagnerowskich, w momencie, gdy piszemy ten artykuł oczekujący na swój nobilitujący debiut w Bayreuth. Partię króla Henryka, którą w 1893 r. wykonywał Edward Reszke, w 2017 r. dyrekcja Opery Paryskiej powierzyła znów Polakowi, Rafałowi Siwkowi, który rolę tę w owej inscenizacji dzieła wykonywał zamiennie ze wspomnianym René Pape.

Długie lata od momentu powstania i od swojej weimarskiej premiery światowej (28 VIII 1850 r.) *Lohengrin* musiał czekać na swą premierę paryską (3 V 1887 r. w Éden-Théâtre), a następnie na swą premierę w Operze Paryskiej (16 IX 1891 r.), premierę, która była kluczowym wydarzeniem w historii recepcji dzieła Ryszarda Wagnera w Paryżu. To owa premiera, uwieczniona wielkim sukcesem, uutorowała drogę na paryską scenę kolejnym operom i dramatom muzycznym mistrza z Bayreuth. Gdy w marcu i w kwietniu 1893 r. bracia Reszke występowali w *Lohengrinie* entuzjastycznie przyjmowani przez publiczność, w sposób bardziej zróżnicowany przez francuskich krytyków muzycznych, zarówno owa publiczność, jak i owi kry-

129 Towarzyszyli mu Sabine Hass (Elza), Danica Mastilovic (Ortruda), Leif Roar (Fryderyk) i Manfred Schenk (król Henryk). Dyrygował Ralf Weikert.

tycy żyli już innym, zbliżającym się, wielkim wagnerowskim wydarzeniem artystycznym: premierą *Walkirii* w Operze Paryskiej, premierą, której by nie było, która nie byłaby możliwa, gdyby nie wcześniejsza, długa, lecz ostatecznie zwycięska, tryumfalna batalia o *Lohengrina*.

THE DECISIVE BATTLE — ON FRENCH *LOHENGRINS*

There are two crucial moments in Richard Wagner's reception in France. The first one is very well known by opera lovers all over the world: the scandalous, hostile reactions of some spectators (especially members of the Jockey Club) during the three Parisian performances of *Tannhäuser* in March 1861, reactions which ruined Wagner's hopes of a career in Paris and in France. The second one, perhaps less well known, is actually much more important: the first performance of *Lohengrin* at the Palais Garnier, on 16 September 1891, which opened the great Wagnerian era at the Opéra de Paris. Wagner's posthumous *belle époque*, which lasted until the First World War, was marked by innumerable famous productions of his operas and music dramas not only in Paris but also in many French provincial theatres.

One should remember, however, that *Lohengrin's* definitive triumph in Paris, in 1891, was preceded by a long, fierce battle between Wagner's supporters and his intransigent enemies.

This paper cites several texts written about *Lohengrin* after its world premiere in Weimar, in 1850, especially Gérard de Nerval's article published in *La Presse* and Franz Liszt's enthusiastic articles in *Le Journal des débats* (Paris) and *Illustrierte Zeitung* (Leipzig). The latter, reproduced in Liszt's book *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* (printed in 1851, also in Leipzig, but in French, intended primarily for French readers), prompted the Belgian François-Joseph Fétis, to respond with seven critical articles on Wagner, which appeared in *La Revue et Gazette musicale de Paris* in 1852. Those texts by the Hungarian composer Liszt and the Belgian musical critic Fétis, published in French, gave rise to the endless confrontations between French Wagnerophiles and Wagnerophobes.

In spite of that animated discussion, *Lohengrin* was not staged in any theatre in France during the 1850s, even in extracts or in a concert version. French opera lovers had to make do with press articles giving concise accounts of its German and Austrian productions.

Lohengrin's French premiere was announced several times in the late sixties at the Théâtre-Lyrique Impérial. However, neither Léon Carvalho nor his successor Jules Pasdeloup managed to produce this opera. *Lohengrin's* appearance on French stages was delayed by the Franco-Prussian War of 1870 and particularly by Wagner's Gallophobe works of this period, such as *Eine Kapitulation*. The first French performance of this opera – and the only one in Wagner's lifetime – took place in 1881 in Nice (in an Italian version by Salvatore Marchesi), under the baton of Auguste Vianesi.

After some aborted attempts to perform *Lohengrin* in the capital at the Théâtre-Italien, the Opéra-Comique and the Palais Garnier in 1884, 1885 and 1886, Parisians could finally admire this opera at the Eden-Theater, on 3 May 1887, thanks to the perseverance of Charles Lamoureux. That famous conductor planned to give ten performances of *Lohengrin* over the course of the season, yet violent anti-German and anti-Wagnerian demonstrations, encouraged by the Prime Minister René Goblet, forced him to cancel all but the first, which from the purely artistic point of view was a great success.

Four years later, on 16 September 1891, Lamoureux again conducted *Lohengrin* in Paris, this time at the Palais Garnier. Critics compared the artistic standard of the two Parisian *Lohengrins*. They praised almost all the singers of this new performance, especially Ernest Van Dyck, reprising the title role, and Rose Caron, who replaced Fidès Devriès as Elsa. In 1891, as four years earlier, demonstrations were held around the opera house against *Lohengrin* and its performances, but this time the government reacted quite differently. The Prime Minister, Charles de Freycinet, unlike René Goblet four years before, used the security forces to protect the artists. A few days later, the demonstrators stood down, as the German composer's unusual masterpiece finally conquered the Parisian audience. That was the decisive battle, the turning point in Wagner's reception in France. Since 1891, his operas and music dramas have enjoyed a remarkable career on French stages, with *Lohengrin* always one of the most admired. The author mentions several other performances of this opera and its famous Parisian interpreters, such as Jan Reszke (Jean de Reszké) and his brother Edouard, Salomea Krushelnyska, Lauritz Melchior, Lotte Lehmann, Germaine Lubin, Sandor Konya, Régine Crespin, Rita Görr, Wolfgang Windgassen, Elisabeth Grümmer, Siegfried Jerusalem, Jonas Kaufmann, René Pape, and two other Polish singers, Rafał Siwek and Tomasz Konieczny.

Michał Piotr Mrozowicki

Słowa kluczowe/keywords: Ryszard Wagner / Richard Wagner, recepcja Wagnera we Francji / Wagner's reception in France, *Lohengrin*, historia opery / history of opera.

Prof. dr hab. Michał Piotr Mrozowicki jest wykładowcą literatury francuskiej na Uniwersytecie Gdańskim, twórcą gdańskiej romanistyki. Opublikował kilkadziesiąt artykułów i cztery monografie poświęcone literaturze francuskiej XIX i XX wieku. W ostatnich latach skoncentrował się na badaniu recepcji Ryszarda Wagnera we Francji. Tej tematyce poświęcił kilka artykułów wydanych w Polsce i zagranicą oraz dwie książki: *Richard Wagner et sa réception en France. Le musicien de l'avenir 1813–1883* (Gdańsk 2013) i *Richard Wagner et sa réception en France. Du ressentiment à l'enthousiasme. 1883–1893* (dwa tomy, Lyon 2016). Obecnie kończy prace nad trzecią częścią cyklu, zatytułowaną *La Belle Epoque*, poświęconą paryskim – i francuskim – inscenizacjom dzieł Wagnera w l. 1893–1914. filmim@ug.edu.pl