

MICHAŁ PIOTR MROZOWICKI  
UNIwersytet Gdański

---

O FRANCUSKIEJ RECEPCJI *TANNHÄUSERA* W LATACH 1845–1861

Zainteresowanie francuskiej prasy drezdeńską premierą opery Wagnera 19 X 1845 r. było znikome. Nawet czasopisma „branżowe”, *Le Ménestrel* i *Revue et Gazette musicale de Paris*, były bardzo powściągliwe w jej komentowaniu. To pierwsze ograniczyło się do stwierdzenia, że dekoracje do tego spektaklu zostały wykonane w Paryżu<sup>1</sup>. Autor krótkiej notatki zamieszczonej przez *Ménestrela* błędnie podał nawet imię kompozytora, pisząc o Robercie (sic!) Wagnerze, którego przedstawił jako ucznia Meyerbeera. Przekręcił też tytuł dzieła, które w jego tekście stało się... *Tannhaensem*. Czasopismo *Revue et Gazette musicale de Paris* w małej wzmiance, w której też nie ustrzegło się drobnych przekłamań, skoncentrowało się na reakcjach publiczności<sup>2</sup>. Po kilku tygodniach to samo pismo zamieściło drugą, równie krótką informację, z której czytelnik mógł się dowiedzieć, że *Tannhäuser* pokazany w Dreźnie pięciokrotnie (do momentu ukazania się tej notatki) przy pełnej widowni wzbudził ożywioną debatę w środowisku artystycznym i wśród publiczności, przy czym wszyscy jej uczestnicy byli zgodni, że jest to dzieło znaczące i przynoszące honor jego twórcy<sup>3</sup>. Siedem lat później – jak będzie o tym mowa poniżej – tygodnik *Revue et Gazette musicale de Paris* opublikował artykuł François-Josepha Fétisa, w którym tenże, cytując zresztą samego Wagnera, przedstawił zupełnie inny, mniej „różowy”, obraz początków *Tannhäusera* na drezdeńskiej scenie. W 1886 r., a więc ćwierć wieku po paryskiej premierze dzieła i trzy lata po śmierci kompozytora, do tematu powrócił jeden z największych wagnerzystów francuskich Adolphe Jullien, który w swej książce o Wagnerze dość szczegółowo omówił przebieg premierowego przedstawienia *Tannhäusera*, wskazując

1 Zob.: *Le Ménestrel, journal, musique, littérature, modes et théâtres* 12 (1845) nr 48 z 26 X, b.p. „Paryskie” dekoracje, autorstwa Edouarda Despléchina, nie dotarły zresztą do Drezna na czas i Opera Królewska w Dreźnie, by nie opóźnić premiery, musiała posłużyć się w tym spektaklu i w kilku następnych... dekoracjami do *Oberona* Webera.

2 Zob.: *Revue et Gazette musicale de Paris* 12 (1845) nr 44 z 2 XI 1845, s. 363.

3 Zob.: *Revue et Gazette musicale de Paris* 12 (1845) nr 49 z 7 XII 1845, s. 403.

na kluczowe znaczenie dla chłodnego przyjęcia tego dzieła w Dreźnie w październiku 1845 r. „nużącego publiczność” opowiadania tytułowego bohatera o pielgrzymce do Rzymu z III aktu<sup>4</sup>. Streścił też surowe recenzje drezdeńskiej prasy<sup>5</sup>.

16 II 1849 r. Franz Liszt poprowadził *Tannhäusera* w Wielkoksiażęcym Teatrze w Weimarze, którym kierował. Ta druga inscenizacja dzieła pozostałaby zapewne kompletnie przemilczana, zignorowana przez prasę francuską, albo skomentowana równie pustymi zdaniem, co premiera drezdeńska, gdyby głosu na jej temat tym razem nie zabrał sam dyrygent. 20 III 1849 r. napisał on artykuł poświęcony *Tannhäuserowi* i jego weimarskiej premierze, który przesłał do paryskiego *Journal des débats*. Artykuł został opublikowany dwa miesiące później, 18 maja<sup>6</sup>, w momencie dla Wagnera trudnym, gdy poszukiwany listem gończym przez saksońską policję, jako uczestnik powstania majowego w Dreźnie, zmuszony został do ucieczki i na długie lata musiał opuścić swoją ojczyznę. W artykule swym węgierski kompozytor i wirtuoz, z entuzjazmem wypowiedziawszy się o geniuszu Wagnera, zdolnego do tworzenia z podobnym kunsztem poezji i muzyki swych dzieł, obszernie przedstawił francuskiemu czytelnikowi libretto *Tannhäusera*, koncentrując się na scenie turnieju śpiewaczego na Wartburgu i na dramatycznych wydarzeniach aktu trzeciego. Franz Liszt przyznał, że śpiewacy występujący w *Tannhäuserze* muszą być obdarzeni dobrymi głosami. Zaznaczył jednak, że nie należy demonizować trudności związanych z wystawieniem tego dzieła i wezwał niemieckie teatry operowe, by wzięły z niego przykład i podobnie jak teatr w Weimarze włączyły operę Wagnera do swego repertuaru. Osobny akapit Liszt poświęcił „gigantycznej” – jak stwierdził – uwerturze do *Tannhäusera*, która „wspaniale streszcza nadzwyczajne piękno zawarte w operze”. Wyraził nadzieję, że już wkrótce Orkiestra Konserwatorium Paryskiego wykona tę uwerturę na swoich koncertach. W 1849 czy 1850 r. orkiestra ta, o wybitnie zachowawczych, nomen omen konserwatywnych, preferencjach nie była gotowa, by włączyć do repertuaru wagnerowską uwerturę. Ale na premierowe wykonanie symfonicznego wprowadzenia do opery Wagnera melomani w Paryżu długo czekać nie musieli. 24 XI 1850 r. uwertura do *Tannhäusera* znalazła się w programie koncertu orkiestry Towarzystwa Świętej Cecylii pod kierunkiem François Seghersa. Kompozytor, który przebywał w tym czasie w Szwajcarii, w wydarzeniu nie uczestniczył. Mógł zapoznać się jedynie z relacją przekazaną mu listownie przez przyjaciela, malarza Ernsta Benedikta Kietza i z recenzjami, które zamieściła paryska prasa<sup>7</sup>. Kietz chwalił orkiestrę Towarzystwa Świętej Cecylii za wykonanie

4 Por.: Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, Paris 1886, s. 72–73.

5 Por.: *ibid.*, s. 74–76.

6 Franz Liszt, „Feuilleton du Journal des débats du 18 mai – *Le Tannhaeuser*”, *Journal des débats politiques et littéraires* (1849) nr z 18 V, s. 1.

7 Zob.: Franz Liszt, Richard Wagner, *Correspondance*, wyd. nowe, red. Georges Liébert. Paris 2013, s. 88, 819–820.

dzieła na próbach, jego interpretacją na koncercie był rozczarowany. Teofil Gautier poświęcił uwerturze Wagnera krótką notkę w dzienniku *La Presse*<sup>8</sup>. Poeta uznał ten utwór za niebanalny, podkreślił jego głębię i oryginalną instrumentację. Pochwalił Towarzystwo Świętej Cecylii za to, że nie ogranicza się w swych programach do wykonywania utworów znanych i uznanych, dodając, że o ile pamięć o tym, czego dokonali mistrzowie przeszłości, jest ważna, nie mniej ważne jest także zaznajamianie publiczności z tym, co tworzą obecni mistrzowie. Inne artykuły, które ukazały się po koncercie Towarzystwa Świętej Cecylii, nie były równie przychylnie dla Wagnera i jego uwertury. Henri Blanchard w *Revue et Gazette Musicale* z dużą dozą fantazji „opisał” zawartość wagnerowskiej uwertury<sup>9</sup>.

Równie krytyczna była ocena dzieła Wagnera przedstawiona przez kompozytora i krytyka muzycznego Charles’a Hecqueta<sup>10</sup>. Także opinia Gaetano Belloniego, sekretarza Liszta, daleka była od entuzjazmu. Zdając relację mistrzowi z koncertu Orkiestry Towarzystwa Świętej Cecylii, miał powiedzieć: „W Weimarze uwertura sprawiła mi wielką przyjemność, w Paryżu mnie znudziła”<sup>11</sup>. Trudno oczywiście dociec, ile w tych słowach było rzetelnej oceny, a ile kurtuazji Belloniego wobec swego pracodawcy, który przecież osobiście 16 II 1849 r. poprowadził *Tannhäusera* w Weimarze.

Kilka miesięcy po owym koncercie, a zarazem kilka miesięcy po weimarskiej światowej premierze *Lohengrina*<sup>12</sup> Franz Liszt opublikował w Lipsku, w wydawnictwie Friedricha Arnolda Brockhousa – ale w języku francuskim, z myślą o francuskim czy też, szerzej, frankofońskim czytelniku – w wersji książkowej, znacznie rozbudowanej, swoje dwa artykuły na temat oper Wagnera, zamieszczone wcześniej w *Journal des débats* (odpowiednio 18 V 1849 r. – o czym była mowa powyżej – i 22 X 1850 r.). *Tannhäuserowi* Franz Liszt poświęcił drugą część swej książki, zatytułowaną „*Tannhäuser* [sic!] et le combat des poètes-chanteurs à la Wartbourg – grand opéra romantique de R. Wagner”. Część tę Liszt zapowiadał jako przedruk tekstu z *Journal des débats*<sup>13</sup>. Istotnie artykuł ten *in extenso* znalazł się w lipskiej książce. Lecz Węgier swoje obserwacje na temat poematu o *Tannhäuserze* znacznie pogłębił i rozszerzył<sup>14</sup>. Dodał też kompetentną, wnikliwą i życzliwą analizę wagnerowskiej partytury<sup>15</sup>, której w jego artykule napisanym dwa lata wcześniej brakowało.

8 Zob.: Théophile Gautier, „Feuilleton de *La Presse* du 2 décembre 1850 – Théâtres”, *La Presse* 15 (1850) nr 2 z XII, b.p.

9 Por.: Henri Blanchard, „Concert de la Société Sainte Cécile”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 17 (1850) nr 48 z I XII, s. 398.

10 Por.: Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Paris 1887, s. 24.

11 Cyt. za: Carl Friedrich Glasenapp, *Life of Richard Wagner*, przekł. ang. Ashton Ellis, t. 3, London 1903, s. 79.

12 Por. na ten temat: Michał Piotr Mrozowicki, „Decydująca batalia – rzecz o francuskich *Lohengrinach*”, *Muzyka* 63 (2018) nr 4, s. 4–5.

13 Franz Liszt, „*Lohengrin*” et „*Tannhäuser*” [sic!] de Richard Wagner, Leipzig 1851, s. 116.

14 Por.: *ibid.*, s. 146–165, 169–178.

15 *Ibid.*, s. 130–146, 165–169, 178–179.

W połowie 1852 r. Lisztowi odpowiedział na łamach *Revue et Gazette musicale de Paris* nieprzejednany antagonistą niemieckiego twórcy, belgijski muzykolog François-Joseph Fétis<sup>16</sup>. W tym samym cyklu artykułów – w sposób niezwykle perfidny, odwołując się do obszernych fragmentów autobiograficznej pracy samego Wagnera *Eine Mitteilung an meine Freunde* z 1851 r., Fétis przedstawił najpierw krytyczną ocenę drezdeńskiej premiery *Tannhäusera*, a następnie ukończone (na tym etapie) niepowodzeniem starania o wprowadzenie dzieła na scenę Königliche Hofoper w Berlinie<sup>17</sup>. Wnioski, jakie mógł wyciągnąć przeciętny francuski meloman z lektury artykułów Fétisa, musiały być jednoznaczne: nie warto zaprzętać sobie głowy tym utworem, opartym na jakimś arbitralnym systemie, skomponowanym bez krzyny inspiracji, chłodno potraktowanym w Dreźnie, odrzuconym w Berlinie.

24 VI 1855 r. tygodnik Marie i Léona Escudierów *La France musicale* informował o gościnnych występach we francuskim Strasburgu trupy operowej z Kolonii kierowanej przez Ferdynanda Rödera z udziałem między innymi kapelmistrza Laudiena oraz śpiewaków Juliusa Reera i Beckera, a także śpiewaczek Spatz-Palmer i Klementyny Steinau<sup>18</sup>. O francuskiej premierze *Tannhäusera*, w wykonaniu trupy Ferdynanda Rödera 12 VII 1855 r., niewiele wiadomo. Ówczesna prasa – by użyć eufemizmu – była bardzo powściągliwa w komentowaniu tego wydarzenia. *Le Ménestrel* i *Revue et Gazette musicale de Paris* całkowicie przemilczały ów pierwszy we Francji wagnerowski spektakl. Cytowane tu czasopismo *La France musicale* skwitowało, zresztą z dużym opóźnieniem, trzema ledwie zdaniem to przedstawienie. Autor lakonicznej notatki zauważył, że strasburskie wykonanie *Tannhäusera* było przyzwoite i że w premierze uczestniczyła licznie zgromadzona – z ciekawości – publiczność. Zdaniem dziennikarza paryskiego tygodnika, drugie przedstawienie tego dzieła w Strasburgu takim zainteresowaniem jednak już się nie cieszyło<sup>19</sup>. W odróżnieniu od późniejszej o pięć lat paryskiej premiery *Tannhäusera*, francuska premiera tego dzieła, w prowincjonalnym, alzackim teatrze, w wykonaniu kolońskiej trupy na gościnnych występach, nie wzbudziła, jak widać, większych emocji publiczności i obszerniejszych – czy to pozytywnych, czy to negatywnych – reakcji krytyków muzycznych.

Pomysł wystawienia *Tannhäusera* w Paryżu zrodził się dwa lata później. Kompozytor, impresario, były dyrektor teatru les Bouffes-Parisiens, Léopold Amat, odpowiadając na propozycję skierowaną doń z Niemiec, zorganizował we wrześniu 1857 r.

16 François-Joseph Fétis (ojciec), „Richard Wagner – Sa vie. Son système de rénovation de l'opéra. Ses œuvres comme poète et comme musicien. Son parti en Allemagne. Appréciation de la valeur de ses idées”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 19 (1852) nr 23 z 6 VI, s. 185–187; nr 24 z 13 VI, s. 193–195; nr 25 z 20 VI, s. 201–203; nr 26 z 27 VI, s. 209–211; nr 28 z 11 VII, s. 225–227; nr 30 z 25 VII, s. 242–245 i nr 32 z 8 VIII, s. 257–259.

17 Premiera dzieła w stolicy Prus odbyła się dopiero 7 I 1856 r. pod kierunkiem Heinricha Dorna, por.: *Revue et Gazette musicale de Paris* 23 [1856] nr 6 z 10 II, s. 46.

18 Por.: „Nouvelles”, *La France musicale* 19 (1855) nr 25 z 24 VI, s. 199.

19 Por.: „Départements”, *La France musicale* 19 (1855) nr 33 z 19 VIII, s. 263.

serię atrakcji muzycznych w Wiesbaden. *Les fêtes musicales* trwały cztery dni, od 22 do 25 września. Dnia 24 X 1857 r. elitarnej publiczności, wśród której znalazło się wielu paryskich żurnalistów zaproszonych do Wiesbaden przez organizatorów tego artystyczno-towarzyskiego przedsięwzięcia, zaprezentowano operę Wagnera. W przedstawieniu poprowadzonym przez kapelmistrza Johanna Baptista Hageny czeskiemu tenorowi Josephowi Aloysowi Tichatschkowi, który podobnie jak w dreźnieńskiej premierze dzieła w 1845 r. wystąpił w partii tytułowej, partnerowała w roli Elżbiety primadonna książecego teatru w Brunzshwiku Franziska Storck. Goszcząc licznych przedstawicieli paryskiej prasy, pokazując im operę Wagnera, Léopold Amat pragnął zyskać przychyłność dla niej francuskiej opinii publicznej i w konsekwencji doprowadzić do jej włączenia do repertuaru paryskich scen operowych. Dziennikarze paryscy z wielkim uznaniem wypowiadali się o gościnności swego rodaka, pochodzącego z Tuluzy Léopolda Amata, który pełnił honory gospodarza tym razem w dalekiej Hesji, zachwyceni byli programem muzycznym i imprezami towarzyszącymi, ale ich wrażenia z przedstawienia opery Wagnera, które miało stanowić *clou* programu „świąt”, nie były entuzjastyczne. Charles Hecquet, występując tym razem pod pseudonimem Léon Durocher, opublikował w tygodniku *Revue et Gazette musicale de Paris* korespondencję z Wiesbaden, której obszerny fragment dotyczył *Tannhäusera*. Durocher wymienił cztery fragmenty dzieła, które szczególnie przypadły mu do gustu: pieśń Wolframa do gwiazdy z III aktu, duet *Tannhäusera* i Elżbiety, marsz ilustrujący wejście gości na Wartburg z aktu II, a także chór pielgrzymów. Z dezaprobatą paryski dziennikarz odniósł się natomiast do recytatywów nadużywanych, jego zdaniem, przez kompozytora zwłaszcza w scenie turnieju śpiewaczego. W recenzji Durochera znalazło się określenie muzyki Wagnera, które francuscy adwersarze niemieckiego mistrza i jego dzieł z wielkim upodobaniem powtarzać będą z pogardą i ironią nie tylko na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – przy okazji jego koncertów w Théâtre-Italien i paryskiej premiery *Tannhäusera* – ale i przez co najmniej trzydzieści następných lat<sup>20</sup>. W zakończeniu swego artykułu dziennikarz *Revue et Gazette musicale de Paris* pochwalił orkiestrę (prowadzoną przez Johanna Baptista Hageny) i solistów.

Młody kompozytor Ernest Reyer, przyszły twórca *Sigurda*, opublikował swą recenzję opery Wagnera, wystawionej w ramach „świąt muzycznych” w Wiesbaden w dzienniku *Le Courrier de Paris* 30 IX 1857 r.<sup>21</sup>. Reyer w swoim tekście streścił libretto *Tannhäusera*, wskazując na niektóre jego źródła<sup>22</sup>. Jako kompozytor, siłą rzeczy,

20 Por.: Léon Durocher [Charles Hecquet], „Francfort-sur-Mein”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 24 (1857), nr 40 z 4 X, s. 324.

21 Por.: Ernest Reyer, „Wagner – Tannhauser”, w: Ernest Reyer: *Quarante ans de musique*, przedmowa i komentarze Émile Henriot, Paris 1909, s. 47–56.

22 Na temat średniowiecznych i romantycznych źródeł wagnerowskiego *Tannhäusera* por.: Françoise Ferlan, „Les sources littéraires”, *Avant-scène Opéra* (2004) nr 63–64, s. 92–99.

wiele miejsca poświęcił ocenie muzycznej warstwy dzieła. Jego zdaniem w paru fragmentach *Tannhäusera* autor wzniosł się na poziom Christopha Willibalda Glucka, choć nie można w sposób absolutny dokonać takiego porównania ze względu na wyjątkowe znaczenie u Wagnera instrumentacji, osiągającej najwyższy stopień perfekcji. Momentami w *Tannhäuserze*, według Reyera, można usłyszeć „wielki głos Lutra, więźnia w zamku na Wartburgu, który miesza się z akordami orkiestry, i czyni je potężnymi, surowymi, religijnymi”. Uwaga ta dotyczy w pierwszym rzędzie chóru pielgrzymów, który rozbrzmiewa najpierw (w wersji instrumentalnej) w uwerturze, a potem jeszcze w pierwszym i w trzecim akcie opery. Reyer wyznał, iż chór ten wywarł na nim olbrzymie wrażenie. W towarzyszącym scenie wejścia gości na Wartburg marszu, który również autor recenzji przyjął z uznaniem, dostrzegł on pewne reminiscencje włoskie, na które zapewne nie zwróciłby nawet uwagi, gdyby nie fakt, że podobne zauważył i w innych fragmentach dzieła. Reyera „zelektryzował” wspaniały (według jego określenia) duet miłosny Elżbiety i Tannhäusera z początku drugiego aktu, a także ożywiony, pełen dramatyzmu jego finał. Inne fragmenty dzieła, które Reyer odnotował (i pochwalił) to uwertura, brawurowo w Wiesbaden wykonana, ale dość chłodno przyjęta przez publiczność, a także melancholijna *Pieśń do gwiazdy* Wolframa. W swej recenzji francuski kompozytor zauważył, iż niesłuszna jest utarta opinia, według której Wagner nadużywa instrumentów dętych blaszanych i perkusyjnych. Stwierdził, że z umiarem dozowana i inteligentnie wprowadzona perkusja w końcowych taktach uwertury nadaje temu utworowi symfonicznemu majestatyczne brzmienie.

Lektura znacznych fragmentów tekstu Reyera mogłaby sugerować, że opera Wagnera przypadła mu do gustu. Ale znając upodobania swoich rodaków, sceptycznie wypowiedział się o możliwości zainteresowania nią publiczności paryskiej. Już w pierwszych zdaniach recenzji wyraził opinię, że choć muzyka *Tannhäusera* zawiera wspaniałe opowiadania, szerokie pieśni o dużym ładunku dramatycznym, choć instrumentacja dzieła jest dopracowana w sposób godny podziwu, nie ma w nim niczego urokliwego, niczego lekkiego, niczego wdzięcznego, nie ma w nim żadnej fiortury, żadnej kulminacji, żadnej rulady. W konsekwencji, Ernest Reyer rychły sukces opery Wagnera w Paryżu uznał za mało prawdopodobny<sup>23</sup>. W głoszeniu tego poglądu młody kompozytor nie był oczywiście odosobniony. A najbliższe lata miały pokazać trafność tego sądu. Inna teza głoszona przez Reyera w tym samym artykule była bardziej kontrowersyjna. Otóż francuski kompozytor zakwestionował trafność określenia muzyki Wagnera jako muzyki przyszłości, określenia używanego w II poł. XIX w. przez wielu melomanów i krytyków muzycznych we Francji – w tym przez cytowanego powyżej Hecqueta alias Durochera, nadających mu czy to pozytywne, czy to (część) pejoratywne, ironiczne znaczenie.

23 Zob.: E. Reyer, *Quarante ans de musique*, s. 47–48.



Ernest Reyer z pewnością zadziwił swych kolegów i czytelników nazywając muzykę Wagnera muzyką przeszłości<sup>24</sup>.

Leopold Amata, dyrektor „świąt muzycznych” w Wiesbaden, na przełomie roku 1857 i 1858 podjął próbę wprowadzenia *Tannhäusera* na afisz Opery Paryskiej (bądź innej stołecznej sceny lirycznej). Skontaktował się z kompozytorem i poprosił go o udzielenie mu stosownych pełnomocnictw. Wagner w liście z 23 XI 1857 r. upoważnił Amata do podjęcia kroków niezbędnych dla wystawienia *Tannhäusera* w Operze Paryskiej, stawiając jako jedyne warunki zachowanie integralności jego opery i dbałość o należyty poziom francuskiego przekładu, w który zresztą chciał mieć wgląd przed jego akceptacją<sup>25</sup>.

Starania Amata pozostały bezowocne: w 1858 r. sceny paryskie nie były jeszcze gotowe do wystawienia *Tannhäusera*. Przypomniano sobie jednak o niezwyklej uwerturze do tej opery, zaprezentowanej przeszło siedem lat wcześniej na koncercie orkiestry Towarzystwa Świętej Cecylii. W pierwszych dniach lutego 1858 r. utwór został wykonany w Paryżu po raz drugi, tym razem przez orkiestrę Koncertów Paryskich w Hôtel d’Osmond pod kierunkiem Jean-Baptiste’a Arban<sup>26</sup>.

Dwa lata później, na przełomie stycznia i lutego 1860 r. muzyka Wagnera, w tym uwertura do *Tannhäusera* i trzy inne fragmenty tej opery, rozbrzmiała znów w Paryżu, wzbudzając tym razem żywe i zróżnicowane reakcje francuskich krytyków muzycznych i melomanów. Była to pierwsza tak obszerna we Francji prezentacja twórczości niemieckiego kompozytora, który osobiście stanął za pulpitem dyrygentkim w Théâtre-Italien (Salle Ventadour).

6 VIII 1859 r. Ryszard Wagner ukończył *Tristana*. Ze względu na fiasco swoich starań, by nowe dzieło zaprezentować w Książęcym Teatrze w Karlsruhe, niepomyślnie niepowodzeń sprzed dwóch dekad, niepomyślnie upokorzeń, jakich doznał nad Sekwaną w l. 1839–42, nie bacząc na surowe recenzje swoich dzieł, jakie w latach późniejszych ukazywały się w prasie paryskiej, kompozytor postanowił udać się do stolicy Francji, by tam realizować swój zuchwały „plan B”, opcję paryską, którą rozważał od kilku miesięcy, wsłuchując się w rady Franza Liszta. Ów „plan B” zakładał – w swej optymalnej, ale jednocześnie całkowicie oderwanej od rzeczywistości wersji – utworzenie w Paryżu „wagnerowskiego teatru”, a jeśli nie utworzenie „wagnerowskiego

24 Por.: *ibid.*, s. 48.

25 Por.: F. Liszt, R. Wagner, *Correspondance*, s. 1069, przyp. 20. Por. na ten temat również list Wagnera do Franza Liszta z 24 I 1858 r. (*ibid.*, s. 415). W tym samym liście Wagner poinformował Liszta, że skontaktował się z nim nieznanymi literatami, (Stanislas de) Charnal, prosząc go o wyrażenie zgody na przetłumaczenie wierszem *Tannhäusera* dla jednego z paryskich czasopism, por.: *ibid.*, s. 415–416.

26 Por.: Henri Blanchard, „Auditions musicales”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 25 (1858) nr 6 z 7 II, s. 44; Gustave Chadeuil, „Feuilleton du *Siècle* du 10 février 1858 – Revue musicale – Concerts de Paris: L’ouverture du *Tannhäuser*, de M. Richard Wagner”, *Le Siècle* 23 (1858) nr 8358 z 10 II, b.p. Obie recenzje, tendencyjne i głęboko nieprzychylne Wagnerowi i jego muzyce niespełna trzydzieści lat później przypomniał i surowo ocenił Georges Servières, por.: G. Servières, *Richard Wagner jugé en France*, s. 35–36.

teatru”, to przynajmniej zorganizowanie „wagnerowskiego sezonu” w jednym z paryskich teatrów, sezonu po sezonie, w trakcie którego skazany wciąż na banicję po powstaniu 1849 r. twórca mógłby wystawić w języku niemieckim, z udziałem niemieckojęzycznych artystów, swoje dzieła – *Tannhäusera*, *Lohengrina* i, co szczególnie dla niego było ważne, *Tristana*, którego nie potrafił wprowadzić do repertuaru teatrów niemieckich. Koncerty w sali Ventadour w założeniu Wagnera miały promować jego muzykę i przygotować paryżan do późniejszych spektakli tych samych dzieł w tej samej sali. Ich organizację, za radą Gaetana Belloniego, Wagner powierzył Adolfowi Giacomellemu, naczelnemu redaktorowi pism *La Presse théâtrale et musicale* i *Les Petites Affiches théâtrales*<sup>27</sup>. W programie trzech paryskich koncertów wagnerowskich, 25 I oraz 1 i 8 II 1860 r., obok fragmentów symfonicznych i chóralnych *Lohengrina*, uwertury do *Latającego Holendra* i preludium do I aktu *Tristana*, znalazły się następujące fragmenty *Tannhäusera*: uwertura, marsz i chór z II aktu („Wejście gości na Wartburg”), wstęp do III aktu i chór pielgrzymów. Ponadto podczas drugiego koncertu Jules Lefort wykonał *Pieśń do gwiazdy* Wolframa z III aktu. Koncerty Wagnera w Théâtre-Italien–Salle Ventadour odbiły się szerokim echem w prasie<sup>28</sup>. Ze względu na temat niniejszego artykułu ograniczymy się poniżej do przedstawienia opinii francuskich krytyków muzycznych wyłącznie na temat zaprezentowanych w trakcie owych trzech wieczorów fragmentów *Tannhäusera*. Najłagodniej, a przez niektórych żurnalistów wręcz bardzo pozytywnie, została oceniona scena „Wejścia gości na Wartburg”. Léon Escudier w *La France musicale* po pierwszym koncercie opublikował artykuł zatytułowany „La musique de l’avenir à Paris”, w którym z niezwykłą surowością potraktował Wagnera i jego muzykę<sup>29</sup>. Escudier skrytykował jego zdaniem „nieprzyjemne dla ucha” („désagréables à entendre”) fragmenty opery: uwerturę, wstęp do III aktu, który kompozytor zatytułował „Pielgrzymka Tannhäusera” („Tannhäusers Pilgerfahrt”) i chór pielgrzymów<sup>30</sup>. Tym surowo ocenionym fragmentom dzieła Escudier przeciwstawił scenę „Wejścia gości na Wartburg”, jedyną spośród wykonanych w sali Ventadour, która, według niego, zasługuje na uznanie<sup>31</sup>.

Inne recenzje, które ukazały się po koncertach Wagnera w Teatrze Włoskim, w większości do złudzenia przypominały recenzję Escudiera. Paryscy krytycy, Paul

27 Por.: Goerges Servières, „Wagner et Giacomelli – Les concerts du Théâtre Ventadour en 1860”, *Le Guide musical* 33 (1887) nr 22–23 z 2–9 VI, s. 155–156.

28 Por.: Michał Piotr Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France*, t. 1, *Le musicien de l’avenir*, Gdańsk 2013, s. 151–197.

29 Por.: Léon Escudier, „La musique de l’avenir à Paris”, *La France musicale* 24 (1860) nr 5 z 29 I, s. 49.

30 Por.: *ibid.*, s. 50.

31 *Ibid.*



Scudo<sup>32</sup>, Paul Bernard<sup>33</sup>, Jacques Léopold Heugel<sup>34</sup>, a także Hector Berlioz<sup>35</sup>, podobnie jak dziennikarz *La France musicale*, najłagodniej potraktowali marsz i chór z II aktu *Tannhäusera*. Niektórzy z nich (Scudo, Berlioz) wskazywali na „inspiracje weberowskie” tej sceny. *Pieśń do gwiazdy* Wolframa, wykonana na drugim koncercie (i o której, siłą rzeczy, Escudier w swej recenzji, zredagowanej wcześniej, nic nie pisał), podobnie jak uwertura, wstęp do III aktu i chór pielgrzymów, spotkała się z surową oceną. Jacques-Léopold Heugel nazwał ją ironicznie „kosmopolityczną melodią, mającą związki równocześnie ze szkołami francuską, włoską i niemiecką, przeszłości, terażniejszości i przyszłości”, dodając, że Jules Lefort z gustem ją zaśpiewał, nikomu jednak nie przyszło do głowy domagać się bisu<sup>36</sup>. Paul Scudo stwierdził, że jej pretensjonalnie archaiczny koloryt nie dorównuje najprostszej romancy francuskiej<sup>37</sup>. Opinia Piera Angela Fiorentina o zaprezentowanych w sali Ventadour fragmentach *Tannhäusera* różniła się od wyżej wspomnianych. Pochwalił nie tylko, jak jego koledzy, „Wejście gości na Wartburg”, lecz także i ostatnią, „wspaniałą” część uwertury, a niepowodzenie „czarującego” chóru pielgrzymów tłumaczył nieudolnością nie dość dobrze przygotowanej orkiestry, która ten utwór „zmasakrowała”<sup>38</sup>.

Konsekwencje koncertów paryskich Wagnera były rozmaite. Francuscy przeciwnicy kompozytora zradykalizowali się, z coraz większym upodobaniem używając w odniesieniu do jego muzyki określenia „la musique de l’avenir” funkcjonującego już wprawdzie od pewnego czasu, ale które na początku 1860 r. za sprawą koncertów w Théâtre-Italien zrobiło niebywałą karierę, nabierając jednoznacznie pejoratywnej, prześmiewczej konotacji.

Wagner, krytykowany i ośmieszany przez większość recenzentów, dzięki koncertom w salle Ventadour znalazł w Paryżu nowych żarliwych admiratorów gotowych go bronić, wśród których dwie postaci szczególnie zasługują na uwagę: powieściopisarz Jules François Félix Husson (Champfleury) i poeta Charles Baudelaire. Znalazł też osoby, które przysły mu z pomocą w pokryciu znacznego deficytu będącego ekonomicznym efektem trzech wieczorów w Teatrze Włoskim. Była wśród nich Maria

32 Paul Scudo, „Les écrits et la musique de M. Richard Wagner”, *La Revue des deux mondes* 30 (1860) nr 26 z 1 III, s. 231–232.

33 Paul Bernard, „Théâtre Impérial Italien – Richard Wagner et la musique de l’avenir”, *Ménestrel – musique et théâtres* 27 [1860] nr 9 z 29 I, s. 66.

34 Jacques-Léopold Heugel, „La semaine théâtrale”, *Ménestrel – musique et théâtres* 27 (1860) nr 10 z 5 II, s. 78.

35 Hector Berlioz, „Feuilleton du *Journal des débats* du 9 février 1860. Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l’avenir”, *Journal des débats politiques et littéraires* (1860) z 9 II, s. 1.

36 Por.: J.-L. Heugel, „La semaine théâtrale”.

37 Por.: P. Scudo, „Les écrits et la musique”.

38 Por.: Pier Angelo Fiorentini, „Feuilleton du *Constitutionnel*, 30 janvier. Théâtres. Théâtre Impérial Italien. M. Richard Wagner”, *Le Constitutionnel* 45 (1860) nr 30 z 30 I, s. 2.

Kalergis<sup>39</sup>. Polska hrabianka przeznaczyła na ten cel kwotę 10 tys. franków, zyskując w ten sposób wdzięczność kompozytora, który w zamian dedykował jej w maju i czerwcu 1860 r. dwa muzyczne wieczory w wąskim gronie, podczas których Pauline Viardot, Albert Niemann i on sam, przy akompaniamencie Karla Klindwortha, wykonali II akt *Tristana* i I akt *Walkirii*<sup>40</sup>.

Po koncertach w Théâtre-Italien, ze względu na katastrofalny deficyt tego przedsięwzięcia, Wagner w pełni świadomy, że jego zasadniczy paryski projekt legł z gruzach, niezwłocznie zredefiniował swoje cele. Już 12 II 1860 r., a więc cztery dni po trzecim koncercie, w liście do Ottona Wesendoncka stwierdził, że wszystkie jego wysiłki będą zmierzać do tego, by *Tannhäuser* został włączony do repertuaru Opery Paryskiej. Żaląc się na nieprzychylną unikającego go Achille'a Foulda, sekretarza stanu i (od 14 II 1853 r.) ministra sztuk pięknych, Wagner dał swojemu korespondentowi do zrozumienia, że, aby dopiąć celu, odwoła się do samego cesarza<sup>41</sup>.

11 III 1860 r. miało miejsce wydarzenie, które odegrało niebagatelną rolę w karierze niemieckiego kompozytora: cesarz Napoleon III osobiście polecił dyrekcji Opery Paryskiej wystawić *Tannhäusera*. Co skłoniło cesarza do podjęcia takiej decyzji? Co, a raczej kto? Najczęściej – i słusznie – to Paulina von Metternich, żona ambasadora Austrii we Francji, jest wskazywana jako główna orędowniczka wystawienia *Tannhäusera* w Paryżu. Wykorzystując swoje doskonałe relacje z cesarzem i jego małżonką cesarzową Eugenią, skłoniła ona Napoleona III do podjęcia przychylniej dla Wagnera decyzji. W marcu 1860 r., podczas balu w Tuileries, w trakcie dłuższej rozmowy z cesarzem, wyraziła krytyczną opinię o repertuarze Opery Paryskiej zdominowanym przez Rossiniego, Meyerbeera i Donizettiego. Stwierdziła z żalem, że na pierwszej scenie francuskiej nie są grane dzieła nowe, które odnoszą wielkie sukcesy na scenach austriackich i niemieckich. I w tym kontekście wymieniła Wagnera i jego *Tannhäusera*, operę „uważaną w Wiedniu za arcydzieło”, prosząc Napoleona III, by zarządził jej wystawienie w Paryżu. Cesarz wyznał, że nie słyszał ani o Wagnerze, ani o jego *Tannhäuserze*, lecz, ulegając prośbie swej rozmówczyni, zwrócił się do swojego wielkiego szambelana, hrabiego Felixa Baciocchiego, któremu podlegały wszystkie cesarskie teatry:

„Słuchaj, Baciocchi, księżna Metternich interesuje się operą, *Tannhäuserem*, niejakiego Ryszarda Wagnera i chciałaby, żeby była tutaj wystawiona. Wystawcie ją<sup>42</sup>.”

39 Maria Kalergis, co warto tu zaznaczyć, Wagnera i jego muzykę poznała piętnaście lat wcześniej, uczestnicząc w drezdeńskiej premierze *Tannhäusera*, por.: Constantin Photiadès, „Marie Kalergis-Moukhanow née Nesselrode [2]”, *Revue de Paris* 30 (1923) nr 20 z 15 X, s. 888.

40 Por.: *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck – Journal et lettres 1853–1871*, przekł. niem. Georges Knopff, przedmowa Henri Lichtenberger, t. 2, Berlin 1905, s. 130–131.

41 Por.: „Lettres de Richard Wagner à Otto Wesendonck (1852–1870)”, *La Revue de Paris* 16 (1909) nr 1 z I I, s. 80.

42 Pauline von Metternich, „*Souvenirs d'enfance et de jeunesse* [1845–1863]”, *La Revue de Paris* 30 (1923) nr 17 z I IX, s. 38: „Ecoutez, Baciocchi, la princesse Metternich s'intéresse à un opéra, le *Tannhäuser*, d'un certain Richard Wagner et elle désirerait le voir représenter ici ; faites-le jouer”. Por. również: *Le Ménestrel – musique et théâtres* 76 [1910] nr 18 z 30 IV, s. 143.

Interwencja księżnej Pauliny von Metternich w sprawie *Tannhäusera* miała znaczenie decydujące, lecz w l. 1860–61 Wagner i jego opera mieli w Paryżu i innych lobbyistów, przede wszystkim marszałka Bernarda-Pierre’a Magnana<sup>43</sup>, hrabiego Albina-Leo von Seebach, ambasadora Saksonii w Paryżu<sup>44</sup>, hrabiego Alberta de Pourtalès, ambasadora Prus w Paryżu, i hrabiego Paula von Hatzfeld, attaché ambasady Prus<sup>45</sup>. Komentując rozkaz Napoleona III, któremu Wagner zawdzięczał paryską premierę swojego *Tannhäusera*, Georges Servières zauważył ironicznie:

W wyniku przedziwnego zrządzenia losu, przyszło rewolucjoniście, dzięki kaprysowi wielkiej damy, zyskać protekcję autora zamachu stanu 1851 r., przyszło kontrowersyjnemu geniuszowi melodycznemu zyskać wsparcie zupełnie niemuzykalnego władcy!<sup>46</sup>.

W tym paradoksie zawarta jest zapowiedź jednej z głównych przyczyn upadku w Paryżu nie tyle Bogu ducha winnego *Tannhäusera*, co jego autora, któremu monarchiści nie zapomnieli rewolucyjnych ekscesów w Saksonii w 1849 r., podczas gdy republikanie z niesmakiem patrzyli na jego arystokratycznych, mało tego – cesarskich wręcz protektorów z Napoleonem III na czele.

Pierwsze reakcje samego Wagnera na decyzję Napoleona III o włączeniu *Tannhäusera* do repertuaru Opery Paryskiej były ambiwalentne, a przynajmniej dalekie od euforii, o czym świadczy chociażby kolejny jego list do Ottona Wesendoncka, napisany 5 VI 1860 roku. Kompozytor przyznał w nim, że wszystko dobrze się układa, jeśli chodzi o przygotowania do wystawienia jego dzieła na pierwszej scenie francuskiej, przygotowania poważnie traktowane przez dyrekcję, wiążącą z tym wydarzeniem duże nadzieje. Zaznaczył, że sam podchodzi chłodno, z obojętnością do paryskich spektakli, zwłaszcza wobec faktu, że Opera Paryska nie ma w zwyczaju wypłacać autorom pokaźnych honorariów. Dodał jednak, że konsekwencją sukcesu na tej scenie byłoby rychłe wprowadzenie jego dzieł do prowincjonalnych teatrów francuskich, a także teatrów włoskich i belgijskich, co – jak mniemał – pozwoliłoby mu uzyskać wystarczające środki finansowe na resztę życia bez konieczności podejmowania kolejnych wysiłków na tym terenie (w Paryżu)<sup>47</sup>. W tym samym liście chwalił przekład francuski *Tannhäusera*, którego jakoś przerosła jego oczekiwania. Warto w tym miejscu, w krótkiej dygresji, nakreślić historię tego przekładu, historię, która zresztą znajdzie swój dość dramatyczny finał w roku następnym.

43 Por.: Edouard Drumont, *Richard Wagner: l'homme et le musicien, à propos de Rienzi*, Paris 1869, cyt. w: Georges Servières, *Tannhaeuser à l'Opéra en 1861*, Paris 1895, s. 22.

44 Nb. żoną Albina-Leo von Seebach była kuzynka Marii Kalergis, Marie von Seebach, z domu Nesselrode.

45 Por.: Kurt von Westernhagen, *Wagner. A Biography*, przekł. ang. Mary Whittall, New York 1981, s. 280, a także Julien Tiersot, „Ma Vie de Richard Wagner”, *Le Ménestrel – musique et théâtres* 79 (1913) nr 32 z 8 VIII, s. 250, nr 33 z 16 VIII, s. 258–259.

46 G. Servières, *Tannhaeuser à l'Opéra en 1861*, s. 25: „Par une étrange destinée, il était réservé à un révolutionnaire d'être protégé, grâce au caprice d'une grande dame, par l'auteur du coup d'Etat de 1851, au génie mélodique le plus ardu d'être patronné par un souverain absolument rebelle à la musique”.

47 Por.: „Lettres de Richard Wagner à Otto Wesendonck”, s. 82–83.

Choć we wrześniu 1859 r., przybywając do Paryża, Wagner pragnął przede wszystkim wystawić w tym mieście trzy swoje dzieła w oryginalnej wersji językowej, ewidentnie brał pod uwagę i inną opcję, jako że od pierwszych dni spędzonych w stolicy Francji z dużym zainteresowaniem podszedł do kwestii francuskiego przekładu swych oper, w szczególności *Tannhäusera*. Jeszcze we wrześniu spotkał wspomnianego powyżej Stanisłasa de Charnal i zapoznał się z fragmentami *Tannhäusera* przez niego już przetłuszczonymi na język francuski, które jednak nie spełniły jego oczekiwań. Wagner uznał dalszą współpracę z owym młodym dramaturgiem i dziennikarzem paryskim za bezcelową<sup>48</sup>. W swoich wspomnieniach *Mein Leben* zaznaczył, że decyzję tę podjął, biorąc też pod uwagę opinię Léona Leroy, który odradził mu tę kandydaturę, sugerując jednocześnie inną, tenora Gustave'a Rogera<sup>49</sup>, znakomicie władającego językiem niemieckim. W artykule pod tytułem „Une après-midi à Villiers-sur-Marne”, opublikowanym w 1884 r. w książce *Bayreuther Festblätter in Wort und Bild*, Léon Leroy opisał wizytę, jaką w jego towarzystwie Ryszard Wagner złożył Rogerowi 25 IX 1859 r. w jego posiadłości w Villiers-sur-Marne pod Paryżem. Gustave Roger wprawdzie nie był w najlepszej formie fizycznej, jako że nieco wcześniej został przypadkowo postrzelony w trakcie polowania, poważnie ranny w rękę, którą trzeba było w następstwie tego wypadku amputować, co poważnie zaważyło na jego dalszej karierze śpiewaczej, ale spotkanie odbyło się w dobrej atmosferze. Wagner grał na fortepianie fragmenty I aktu *Tannhäusera*, Roger śpiewał w sposób kompozytora satysfakcjonujący partię tytułową i inne role. Wagner złożył tenorowi propozycję przetłumaczenia jego opery. I gdy panowie się rozstawali wydawało się przesądzone, że to właśnie Gustave'owi Rogerowi przypadnie zaszczyt przełożenia wagnerowskiego poematu na potrzeby francuskiej sceny operowej<sup>50</sup>. Roger przetłumaczył ostatecznie tylko pierwszą scenę pierwszego aktu. Najprawdopodobniej chory śpiewak przeliczył się z siłami. Zazwyczaj dociekliwy i kompetentny Georges Servières, skwitował sprawę krótko, ale mało przekonująco: „[Roger] musiał zrezygnować z zadania, którego się podjął, bądź z powodu [innych] swoich obowiązków, bądź też dlatego, że jego powolność irytowała Wagnera”<sup>51</sup>.

10 X 1859 r. Ryszard Wagner udał się do paryskiego biura celnego w poszukiwaniu bagażu, który miał na jego nazwisko być przesłany ze Szwajcarii. Urzędnikiem

48 Por.: *Richard Wagner à Mathilde*, s. 4–5; „Lettres de Richard Wagner à Otto Wesendonck”, s. 68; Richard Wagner, *Mein Leben*, t. 2, München 1911, s. 701–702.

49 Por.: R. Wagner, *Mein Leben*, t. 2, s. 716.

50 Por.: Léon Leroy, „Une après-midi à Villiers-sur-Marne”, w: *Bayreuther Festblätter in Wort und Bild: gesammelte Beiträge deutscher, französischer, belgischer, schweizerischer, spanischer, englischer, amerikanischer und italienischer Schriftsteller und Künstler mit Facsimiles aus den Original-Partituren Richard Wagners*, München 1884, s. 41.

51 G. Servières, *Tannhaeuser à l'Opéra*, s. 25. W innej swojej książce Servières pisał o tym jeszcze oględniej, przyjmując, że Roger nie mógł podjąć się tej pracy, zob.: G. Servières, *Richard Wagner jugé en France*, s. 68.

owego biura celnego był niejaki Edmond Roche, jak się okazało zagorzały wielbiciel jego twórczości, a zarazem poeta. To niezwykle spotkanie Wagner opisał w swojej autobiografii *Mein Leben*<sup>52</sup>, a także w liście do Matyldy Wesendonck<sup>53</sup>. Niemiecki kompozytor był pod wielkim wrażeniem tego skromnego urzędnika piszącego wiersze i zafascynowanego jego twórczością. I to jemu postanowił powierzyć zredagowanie francuskiej wersji językowej *Tannhäusera*, mimo że utalentowany celnik, jako potencjalny tłumacz niemieckiej opery, miał jedną poważną wadę: nie znał języka niemieckiego. Wagner problem ten rozwiązał, znajdując Roche'owi niemieckiego współpracownika. Tym kimś był baryton z Magdeburga, Richard Lindau, brat pisarza, dramaturga i dziennikarza Paula Lindaua, przedstawiony Wagnerowi przez Giacomellego tuż przed koncertami w Théâtre-Italien jako potencjalny wykonawca *Pieśni Wolframa do gwiazdy*. Lindau jako śpiewak nie przypadł do gustu Wagnerowi, ale gdy magdeburczyk zaproponował mu, że wspólnie z Edmondem Rochem przełoży libretto *Tannhäusera*, kompozytor wyraził na to zgodę<sup>54</sup>. I ten właśnie przekład *Tannhäusera*, dokonany w duecie przez Roche'a i Lindaua, Wagner chwalił we wspomnianym powyżej liście do Ottona Wesendoncka, napisanym 5 VI 1860 roku. Trzy tygodnie później, 24 VI 1860 r., przekład ów został przedłożony dyrektorowi Opery Paryskiej, Alphonse'owi Royerowi, lecz nie zyskał jego akceptacji. Roche i Lindau przetłumaczyli z zachowaniem rymów te fragmenty, które w wersji niemieckiej były rymowane, a wierszem białym pozbawione w oryginale rymów recytatywy. Brak rymów w tych ostatnich Royer zakwestionował i zażądał stosownych poprawek, wskazując jednocześnie osobę, która mogłaby się podjąć ich dokonania. Osobą przez niego rekomendowaną był prawnik, librecista i tłumacz, archiwista Opery Paryskiej, Charles Truinet używający pseudonimu anagramatycznego Charles Nwitter. Wagner już wcześniej zetknął się Truinetem-Nwitterem. To zięć Liszta, mąż Blandyny, prawnik Emile Ollivier, przedstawił Wagnerowi swojego kolegę z palestry o artystycznych talentach i dokonaniach. Już wtedy Nwitter zaproponował swą pomoc w tłumaczeniu *Tannhäusera* dla potrzeb Opery Paryskiej. Wagner wówczas nie podjął z nim współpracy. Uczynił to dopiero po 24 VI 1860 r., zgodnie z sugestią Royera. Równocześnie zrezygnował z usług Richarda Lindaua, które na tym etapie prac wydały mu się już zbędne<sup>55</sup>. Dodajmy, że urażony Lindau tuż przed premierą *Tannhäusera* wytoczył Wagnerowi proces, domagając się od kompozytora nie tylko stosownego honorarium za współtworzenie francuskiego przekładu tej opery, lecz także umieszczenia jego nazwiska na afiszu Opery Paryskiej i na opublikowanym librecie. Rozprawa w tej sprawie odbyła się 6 III 1861 r. przed Pierwszą Izbą Try-

52 Por.: R. Wagner, *Mein Leben*, t. 2, s. 727.

53 Por.: *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck*, s. 10–11.

54 Por.: R. Wagner, *Mein Leben*, t. 2, s. 726–728.

55 *Ibid.*, s. 737–738.

bunału Cywilnego Departamentu Sekwany<sup>56</sup>. Trybunał uznał roszczenia finansowe Richarda Lindaua, kwestionując jednocześnie zasadność pozostałych jego roszczeń. A ponieważ Edmond Roche i Charles Nutter sami usunęli się w cień, nie domagając się, by ich wymienić na afiszu i w librecie, które opublikowała w 1861 r. wdowa po Jonasie, oficjalnym wydawcy Opery Paryskiej, i na tym pierwszym i na tym drugim figuruje tylko nazwisko Wagnera. Zauważyć trzeba jednak, że w późniejszych paryskich wydaniach czy to libretta, czy to wyciągu fortepianowego *Tannhäusera*, w roku 1882, w wydawnictwie Tresse, i w 1891, po premierze dzieła w Bayreuth, a zarazem tuż przed powrotem *Tannhäusera* na francuskie sceny<sup>57</sup>, w wydawnictwie Durand et Fils, jako autor francuskiego przekładu wskazany jest jednoznacznie Charles Nutter – i tylko on – a wkład pracy w ów przekład nie tylko Richarda Lindaua, ale także Edmonda Roche’a są kompletnie pominięte. I to nazwisko Nuttera jako tłumacza *Tannhäusera* zapamiętały następne pokolenia. Charles Nutter zapisał się w annałach opery również jako tłumacz innych dzieł Wagnera: *Latającego Holendra* i *Lohengrina*. Miał ponadto swój udział w przekładzie *Rienziego* i *Walkirii*<sup>58</sup>. Warto tu zaznaczyć, że owe tłumaczenia oper Wagnera to jedynie niewielki ułamek dorobku Nuttera jako librecisty bądź translatora. Był bowiem autorem rozlicznych librett, a także francuskich wersji do dzieł scenicznych skomponowanych m.in. przez Webera, Belliniego, Verdiego, Offenbacha, Joncières’a, Girauda, Lecocq’a, Barbiera, Delibes’a i innych. Nie mniejsze były jego zasługi jako archiwisty Opery Paryskiej. W tym właśnie charakterze wystąpił, pisząc artykuł pt. „Les 164 répétitions et les 3 représentations de Tannhäuser à Paris”, zamieszczony we wspomnianej tu już wcześniej zbiorowej publikacji *Bayreuther Festblätter in Wort und Bild*<sup>59</sup>, która ukazała się w Monachium rok po śmierci kompozytora. W tym samym 1884 r. artykuł Nuttera został przedrukowany w czasopiśmie *Le Guide musical*<sup>60</sup>. Tytuł artykułu Nuttera lakonicznie, ale jakże dobitnie, ukazuje olbrzymią dysproporcję pomiędzy wysiłkami Wagnera i całej ekipy Opery Paryskiej, włożonymi w przygotowanie premiery *Tannhäusera*, i nader skromnym – by użyć eufemizmu – efektem, jaki te wysiłki przyniosły.

Współpraca niemieckiego kompozytora z dyrekcją i personelem Opery Paryskiej pomiędzy 11 III 1860 r. a późniejszą o rok premierą *Tannhäusera* była – z kilkoma

56 Zob.: „Cours et Tribunaux. Tribunal Civil de la Seine (tre chambre). Présidence de M. Benoit-Champy. Audience du 6 mars. L’opéra du *Tannhäuser* – M. Lindau contre M. Richard Wagner. Demande à fin d’être nommé sur l’affiche et sur le libretto”, *Journal des débats politiques et littéraires* (1861) nr z 10 III, s. 1–2.

57 Wznowienie *Tannhäusera* w Operze Paryskiej, 13 V 1895 r., poprzedzone było inscenizacjami tej opery w Lyonie (4 IV 1892 r.), Tuluzie (13 IV 1892 r.), Nicei (14 III 1894 r.) i Nantes (27 III 1894 r.).

58 Por.: Michał Piotr Mrozowicki, „O historii paryskich inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* (1893–1933)”, *Muzyka* 64 (2019) nr 4, s. 67.

59 Charles Nutter, „Les 164 répétitions et les 3 représentations de *Tannhäuser* à Paris”, w: *Bayreuther Festblätter*, s. 38–40.

60 Ibid., zob. przedruk: *Le Guide musical* 30 (1884) nr 32–33 z 7 i 14 VIII, s. 213–215, nr 34–35 z 21 i 28 VIII, s. 223–224, nr 36 z 4 IX, s. 233–234.



istotnymi wyjątkami – co najmniej poprawna, co stało się zapewne w konsekwencji wyrażonej jasno woli Napoleona III, by nie tylko dzieło Wagnera wystawić na pierwszej francuskiej scenie lirycznej, lecz także by kompozytorowi niczego – w miarę możliwości – nie odmawiać, niczego nie zaniedbać, przygotowując inscenizację jego dzieła. Jedną z pierwszych kwestii wymagających rozstrzygnięcia był wybór śpiewaków do paryskiego przedstawienia *Tannhäusera*. Ostateczna obsada była efektem kompromisu. Nie wszystkie sugestie Wagnera zostały wysłuchane. „Paryską Wenus” nie została, jak tego chciał kompozytor, Belgijka Pauline Lauters-Gueymard<sup>61</sup>, lecz Włoszka Fortunata Tedesco. Wymarzonym przez Wagnera Wolframem był Jean-Baptiste Faure. Dyrekcja Opery zaproponowała mu za występ w tej roli miesięczne honorarium w wysokości 5 tys. franków, najwyższe honorarium dla barytona w historii tego teatru. Jean-Baptiste Faure zażądał jednak nie pięciu, lecz ośmiu tysięcy franków. I Alphonse Royer uznał te żądania za zbyt wygórowane. Jego wyborem był znacznie „tańszy” rodak Fortunaty Tedesco, Ferdinand Morelli, który zadowolił się kwotą 3000 franków miesięcznie<sup>62</sup>. Kontrowersji nie wzbudziły inne propozycje obsadowe Wagnera. Dwie główne role, *Tannhäusera* i Elżbiety, powierzono, zgodnie z jego rekomendacją, tenorowi z Hanoweru Albertowi Niemannowi i belgijskiej śpiewaczce Marie Sasse (Sax)<sup>63</sup>.

Zasadnicza kontrowersja – dobrze zresztą znana miłośnikom opery – pojawiła się w innej kwestii w pierwszych już rozmowach kompozytora z dyrekcją Opery Paryskiej. Dotyczyła konieczności włączenia do *Tannhäusera* istotnych scen baletowych i to nie w dowolnym miejscu utworu, lecz – zgodnie z paryskimi obyczajami – w drugim jego akcie. Ponieważ elitarni posiadacze biletów abonamentowych, bardziej zainteresowani wdziękami zaprzyjaźnionych z nimi tancerek aniżeli muzyką, nie zwykli przychodzić do teatru punktualnie, zależało im na tym, by to właśnie w drugim akcie wystawianych dzieł operowych pojawiał się balet. Dyrekcja Opery Paryskiej nie mogła ignorować tych przyzwyczajęń wpływowej części publiczności. Do Wagnera oczywiście owe argumenty pragmatyczne nie przemawiały. Dla niego decydujące były kwestie artystyczne. Nie widząc możliwości dokonania takich przeróbek w II akcie, by mógł w nim znaleźć się balet, rozważał nawet wycofanie *Tannhäusera* z Opery Paryskiej<sup>64</sup>. Ostatecznie kompozytor wprawdzie zgodził się wprowadzić do swego utworu rozbudowaną scenę baletową, lecz nie w drugim a w pierwszym akcie (scena bachanaliów w grocie

61 Por.: R. Wagner, *Mein Leben*, t. 2, s. 729.

62 O honorariach śpiewaków obsadzonych w paryskim *Tannhäuserze* pisze Charles Nutter w swoim artykule, por.: Ch. Nutter, „Les 164 répétitions”, w: *Bayreuther Festblätter*, s. 38 oraz w *Le Guide musical* 30 (1884) nr 32–33 z 7 i 14 VIII, s. 213.

63 R. Wagner, *Mein Leben*, s. 729.

64 *Ibid.*, s. 723; *Richard Wagner à Mathilde Wesendonk*, s. 68–71; F. Liszt, R. Wagner, *Correspondance*, s. 489, 1133.

Wenus – Venusbergu)<sup>65</sup>, na co dyrekcja Opery – acz niechętnie – przystała, co, jak miało się okazać w marcu 1861 r., nie zadowoliło wybrednych członków paryskiego Jockey-Clubu.

Pierwsza ze 164 prób *Tannhäusera*, skrupulatnie wyliczonych i krótko scharakteryzowanych przez Nuttera, odbyła się 24 IX 1860 roku. Po niej nastąpiły kolejne, zrazu spokojne, z czasem coraz bardziej burzliwe. W sumie 73 próby przy fortepianie, 45 prób chóru, 27 prób scenicznych bez udziału orkiestry, 4 próby dla ustawienia dekoracji i 15 prób orkiestrowych. W zdecydowanej większości prób Wagner uczestniczył osobiście. Próby solistów prowadzili François Eugène Vauthrot, *chef du chant* Opery Paryskiej, i jego zastępca Louis Croharé; próby chóru prowadził Victor Massé. Kompozytor łatwo odnalazł z nimi wspólny język i nie miał do nich większych zastrzeżeń<sup>66</sup>. Konfliktów nie brakowało natomiast w relacji Wagnera z „dyrektorem sceny”, Pierre’em-Etienne’em Piestre’em, dramaturgiem i librecistą, znanym pod pseudonimem Eugène Cormon, który z uporem godnym lepszej sprawy starał się – oczywiście bezskutecznie – narzucić niemieckiemu twórcy „pożądane”, jego zdaniem, zmiany w librecie, mogące, według niego, zapewnić dziełu sukces na paryskiej scenie<sup>67</sup>.

Wrogość Wagnera podczas prób – i przedstawień – *Tannhäusera* w Operze Paryskiej koncentrowała się jednakże nie na Cormonie, jak ten nieskromnie mógł sądzić, ale na kapelmistrzu, który zastąpił, zaledwie rok wcześniej, Narcisse’a Girarda, gdy ten zasłabł w trakcie przedstawienia *Hugenotów* 16 I 1860 r. i zmarł kilka godzin później. Owym następcą Girarda, który przejął jego funkcje w tych przykrych okolicznościach był kierownik chóru w Operze Paryskiej, a także mierny dość kompozytor, Pierre-Louis-Philippe Dietsch, którego artystyczne dzieje dwukrotnie przecięły się – i za każdym razem w dość nieprzyjemny sposób – z dziejami saksońskiego mistrza.

Dokładnie dwadzieścia lat przed paryską premierą *Tannhäusera* w Académie Impériale de Musique, wiosną 1841 r., Ryszarda Wagnera spotkał w Paryżu inny afrront. Zdołał wprawdzie zainteresować dyrektora Léona Pilleta scenariuszem *Latającego Holendra*, ale Pillet do realizacji tego przedsięwzięcia artystycznego wybrał nie pomysłodawcę z Niemiec, lecz swoich rodaków. Operę pod tytułem *Okręt widmo, czyli Potępieniec z mórz (Le Vaisseau fantôme ou le Maudit des mers)* do libretta Paula Fouchera i Bénédiccta-Henry’ego Révoila, raczej swobodnie traktującego pomysł

65 Szczegółowe porównanie wersji drezdeńskiej, paryskiej i wiedeńskiej *Tannhäusera* przedstawia Peter Jost w artykule pt. „Le problème des versions” (*L’Avant-Scène Opéra* (2004) nr 63–64, s. 100–103). Najistotniejszą różnicą pomiędzy wersją drezdeńską a paryską było skrócenie 442-taktowej uwertury (drezdeńskiej) do 287 taktów (w wersji paryskiej) połączonych z następującą, rozbudowaną dla potrzeb Opery Paryskiej sceną baletową bachanaliów (599 taktów).

66 Por.: A. Jullien, *Richard Wagner*, s. 135.

67 Por.: Hippolyte Fierens-Gevaert, „*Tannhäuser – Souvenirs des contemporains de la première représentation à Paris. Suite. M. Cormon*”, *Journal des débats politiques et littéraires* 107 (1895) nr poranny z 27 IV, s. 3.

Wagnera<sup>68</sup>, skomponował Pierre-Louis-Philippe Dietsch. Jej premiera odbyła się 9 XI 1842 r.<sup>69</sup> Po kilkunastu przedstawieniach *Okręt widmo, czyli Potępieniec z mórz* znikł z afisza Opery, a wkrótce potem, 2 I 1843 r., w Dreźnie Wagner zaprezentował swoje dzieło stworzone według tego samego wstępnego pomysłu. Dzieło Dietscha i Fouchera zniknęło na długie lata ze scen operowych<sup>70</sup>, *Latający Holender*, choć nigdy i nigdzie nie wzbudził takiego entuzjazmu jak *Lohengrin*, *Pierścień Nibelunga* czy *Parsifal*, znalazł swe trwałe miejsce w teatrach całego świata, nawet w Bayreuth i w Operze Paryskiej. W styczniu 1861 r. Ryszard Wagner zmuszony został zatem do współpracy z niedoświadczonym dyrygentem i miernym kompozytorem, który, by użyć sformułowania używanego chętnie w tamtym czasie przez paryskich żurnalistów, „zatopił” jego *Holendra*... Nie wiadomo, czy z tego powodu Wagner był w jakiś sposób do Dietscha uprzedzony. W każdym razie próby orkiestrowe *Tannhäusera* prowadzone przez kapelmistrza Opery Paryskiej, którym Wagner się przyglądał i przysłuchiwał, miały bardzo burzliwy przebieg. Niemiecki kompozytor nie aprobował interpretacji jego partytury, którą proponował Dietsch. Sam w trakcie owych prób wybijał takt zgoła inaczej niż jego francuski kolega. Owa „dyrygencka dwuwładza” w pierwszych tygodniach 1861 r. siłą rzeczy dezorientowała orkiestrę, solistów, tancerzy i wprowadzała zamęt w ekipie przygotowującej spektakl tuż przed paryską premierą dzieła<sup>71</sup>. Świadomy zagrożenia, jakim było prowadzenie przedstawień *Tannhäusera* przez Dietscha, Ryszard Wagner w liście z 25 II 1861 r. do dyrektora Alphonse’a Royera zażądał, by ten pozwolił mu zastąpić kapelmistrza Opery Paryskiej podczas próby generalnej i trzech pierwszych przedstawień dzieła<sup>72</sup>. Byłoby to złamanie obowiązującej od dwustu lat zasady, według której w Operze Paryskiej to nie kompozytor, ale kapelmistrz tej sceny winien dyrygować spektaklem operowym. Royer uznał, że wyrażenie zgody na prośbę czy też wręcz żądanie Wagnera wykracza poza

68 Por. np.: Georges Servières, „Les deux Vaisseau-fantôme”, *Le Guide musical* 43 (1897) nr 21–22 z 23–30 V, s. 387–389.

69 Na temat premiery opery Dietscha por.: „Académie royale de Musique. *Le Vaisseau fantôme*, opéra en deux actes, poème de M. Paul Fouché [sic!], musique de M. Dietsch”, *Le Ménestrel. Journal. Musique, littérature, modes et théâtres* 9 (1842) nr 50 z 13 XI, b.p.; A.Z., „Académie royale de Musique. *Le Vaisseau-fantôme*, opéra en deux actes, paroles de M. Paul Foucher, musique de M. Dietsch”, *Revue et Gazette musicale de Paris. Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres* 9 (1842) nr 46 z 13 XI, s. 443–444.

70 21 V 2013 r., Marc Minkowski znalazł oryginalny sposób, aby oddać hołd Ryszardowi Wagnerowi w wigilię dwusetnej rocznicy jego urodzin. Tego wieczoru w Operze Królewskiej w Pałacu Wersalskim przedstawił w wersji koncertowej oryginalną, tzw. „paryską wersję” *Latającego Holendra*, w której Daland i Eryk nosili jeszcze imiona Donald i Georg, i której akcja rozgrywała się u wybrzeży Szkocji, a nie – jak w wersji dreźnieńskiej – u wybrzeży Norwegii (por. na ten temat: Jean-François Candoni, „Le Vaisseau-fantôme”, w: *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, red. Timothée Picard, Arles–Paris 2010, s. 2158), a także – po raz pierwszy od 1842 r. – operę Dietscha *Le Vaisseau fantôme ou le Maudit des mers*.

71 Por.: R. Wagner, *Mein Leben*, t. 2, s. 746–747.

72 List Wagnera do Alphonse’a Royera z 25 II 1861 r. przytacza m.in. Charles Nutter w swoim artykule „Les 164 répétitions et les 3 représentations de *Tannhäuser* à Paris” (w: *Bayreuther Festblätter*, s. 39, oraz w: *Le Guide musical* 30 (1884) nr 32–33 z 7 i 14 VIII, s. 215).

jego kompetencje. Nie chciał jednak również odmawiać protegowanemu księżnej von Metternich i samego cesarza. Podjął zatem salomonową decyzję, odsyłając Wagnera z jego żądaniem do hrabiego Aleksandra Colonna Walewskiego, ministra stanu nadzorującego cesarskie teatry, który zaledwie kilka miesięcy wcześniej, 23 XI 1860 r., zastąpił na tym stanowisku zdymisjonowanego Achille'a Foulda. Wagner napisał do hrabiego Walewskiego 7 III 1861 roku. Odpowiedź udzielona nazajutrz była kategoryczna. W liście do Wagnera hrabia Walewski po kilku zdawkowych uprzejmościach odmówił w sposób nie dopuszczający dyskusji<sup>73</sup>. Istotnie zasada obowiązująca w 1861 r. w Operze Paryskiej nakazywała bezwzględnie, by to dyrygent tejże instytucji, a nie kompozytor wystawianego dzieła, stał za pulpitem dyrygenckim. Zaznaczmy w tym miejscu, że wyłom w tej zasadzie dokonał się dziewiętnaście lat po paryskiej premierze *Tannhäusera*. 22 III 1880 r., na prośbę ówczesnego dyrektora Opery Paryskiej Auguste'a Vaucorbeila, premierowy spektakl *Aidy* na scenie Palais Garnier poprowadził kompozytor Giuseppe Verdi. Rok później, 1 IV 1881 r., Charles Gounod na tej samej scenie poprowadził *Okup z Zamory* (*Tribut de Zamora*)...

Wagnerowi nie pozwolono poprowadzić *Tannhäusera* na scenie przy ulicy Le Peletier. Ale gdyby to on, a nie Pierre-Louis-Philippe Dietsch, stanął za pulpitem dyrygenckim 13 III 1861 r., czy jego opera tego dnia byłaby lepiej przyjęta w Paryżu? Można w to wątpić, gdyż przyczyni kłęski *Tannhäusera* w paryskiej premierze było więcej. I winowajców również! Sam Dietsch *Tannhäusera* nie zatopił. Zdaniem krytyków muzycznych, ówczesnych, ale i dzisiejszych, również Ryszard Wagner w tej kłęsce miał swój pewien udział, przede wszystkim popełniając w grudniu 1860 r. dużą niezręczność. Była nią publikacja na kilka tygodni przed paryską premierą opery sprzed szesnastu lat książki, która zamiast przybliżyć czytelnikom *Tannhäusera* i tylko *Tannhäusera*, zamiast oswoić ich z librettem i partyturą dzieła, które wnet mieli obejrzeć, dalece wykraczała poza tak określony zakres materii. Wagner z końca roku 1860 nie był już Wagnerem z roku 1845: ambitnie, ale i nieroztropnie pragnął się przedstawić paryżanom w swej aktualnej postaci, jako twórca niedawno ukończonego *Tristana*, pracujący pełną parą nad swoim gigantycznym projektem – *Pierścieniem Nibelunga*. Cztery libretta prozą: *Latający Holender*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* i *Tristan i Izolda* poprzedzone były obszernym wstępem przetłumaczonym – tak jak owe libretta – przez Paula-Armanda Challemeil-Lacoura, literata, dziennikarza, republikanina, przyszłego przewodniczącego senatu w czasach trzeciej Republiki. Bezlitośnie o tym dezorientującym przeciętnego paryskiego melomana, prowokacyjnym wręcz wstępie do *Czterech poematów operowych prozą*, zatytułowanym *List o muzyce*, wypowiedzieli się między innymi Johannès Weber<sup>74</sup>, Adolphe Jullien<sup>75</sup>,

73 Por.: *ibid.*, w: *Bayreuther Festblätter*, s. 39, oraz w: *Le Guide musical* 30 (1884) nr 34–35 z 21–28 VIII, s. 223.

74 Johannès Weber, „Nécrologie – Guillaume-Richard Wagner”, *Le Temps* 23 (1883) nr 7965 z 15 II, b.p.

75 A. Jullien, *Richard Wagner*, s. 133–134.

Georges Servières<sup>76</sup> i Charles Réty (alias Charles Darcours)<sup>77</sup>. Co ciekawe, ten ostatni w swej recenzji ze wznowienia *Tannhäusera* w Operze Paryskiej (13 V 1895 r.) uznał ową nieszczęsną publikację Wagnera nie za jedną z przyczyn klęski dzieła 13 III 1861 r., ale wręcz za tę klęski... przyczynę zasadniczą.

Konflikt Wagnera z Dietschem i orkiestrą surowo przez kompozytora traktowaną i skłonną choćby z tego powodu do opowiedzenia się w tym sporze za swoim kapelmistrzem, niezadowolenie śpiewaków – zwłaszcza Fortunaty Tedesco i Alberta Niemanna – ze zmian i znacznych uzupełnień wprowadzonych przez Wagnera niemal w ostatnim momencie w I scenie opery, proces wytoczony Wagnerowi przez Richarda Lindaua, negatywne reakcje opinii publicznej na *List o muzyce (do Fryderyka Villota)* – zdecydowanie atmosfera, w której doszło do premiery *Tannhäusera* nie była sprzyjająca.

Paryska premiera *Tannhäusera* odbyła się 13 III 1861 r. w następującej obsadzie: Wenus – Fortunata Tedesco, Elżbieta – Marie Sasse (Sax), Pasterz – Mélanie-Charlotte Reboux, Tannhäuser – Albert Niemann, Wolfram von Eschenbach – Ferdinand Morelli, Hermann, landgraf Turyngii – Antoine Cazaux, Biterolf – Joseph Coulon, Walther von der Vogelweide – Alexandre Aimès, Heinrich der Schreiber – Koenig, Reinmar von Zweter – Léon Fréret, Trzy Gracje w bachanaliach – Mlle Rousseau, Mlle Troisvallets i Mlle Stoikoff. Układ choreograficzny w bachanaliach był dziełem Luciena Petipy<sup>78</sup>. Dekoracje zostały zaprojektowane przez Charles'a-Antoine'a Cambona i Josepha Thierry'ego (grota Wenus w pierwszej odsłonie pierwszego aktu), Edouarda Despléchina (dolina w okolicy Wartburga – pejzaż wiosenny w drugiej odsłonie pierwszego aktu i dolina w okolicy Wartburga – pejzaż jesienny w akcie trzecim), François-Josepha Nolaua i Auguste'a Rubé (sala konkursowa na Wartburgu w akcie drugim)<sup>79</sup>. Kostiumy zaprojektowane przez Paula Lormiera i Alfreda Alberta utrzymane były w stylistyce trzynastowiecznej z odrobiną fantazji.

76 G. Servières, *Richard Wagner*, s. 73–76; G. Servières, *Tannhaeuser à l'Opéra*, s. 34–36.

77 Ch. Darcours, „Les théâtres. Opéra: *Tannhäuser*, opéra en trois actes et quatre tableaux, poème et musique de Richard Wagner; traduction française de M. Charles Nutter”, *Le Figaro* 41 (1895) nr 134 z 14 V, s. 3.

78 Zwracamy uwagę, że Luciena Petipę, a nie jego młodszego brata Mariusa, jak błędnie podają liczne źródła, w tym Martine Kahane i Nicole Wild (*Wagner et la France*, Paris 1983, s. 186), a także Martin Gregor-Dellin (*Richard Wagner, sa vie, son œuvre, son siècle*, przekł. franc. Odile Demange, Jean-Jacques Becquet, Elisabeth Bouillon, Pierre Cadot, Paris 1981, s. 459). 21 IV 1895 r., na trzy tygodnie przed wznowieniem *Tannhäusera* w Operze Paryskiej, Hippolyte Fierens-Gevaert opublikował w *Journal des débats* wywiad z sędziwym Lucienem Petipą na temat jego współpracy z Wagnerem w l. 1860–61. Baletmistrz opisał swoje spotkanie z kompozytorem, w trakcie którego tenże zapoznał go z partyturą bachanaliów, a także przedstawił mu swego rodzaju szczegółowy scenariusz w czternastu punktach tej sceny baletowej, zob.: Hippolyte Fierens-Gevaert, „*Tannhäuser*. Souvenirs des contemporains de la première représentation à Paris [suite] M. Petipa”, *Journal des débats politiques et littéraires* 107 (1895) nr poranny z 21 IV, s. 3.

79 Szczegółowy opis dekoracji przedstawiają np. Théodore Grasset („Les répétitions de *Tannhäuser* au Théâtre de l'Opéra”, *La Presse* 26 (1861) nr z 11 II, b.p.) i Jacques-Léopold Heugel („La semaine théâtrale”, *Le Ménestrel. Journal. Musique et théâtres* 28 (1861) nr 12 z 17 II, s. 91).

Początek przedstawienia *Tannhäusera* 13 III 1861 r. był spokojny i obiecujący. Uwertura, którą paryscy melomani już znali, była przyjęta oklaskami. Ale scena w Grocie Wenus (Venusberg), za długa i zbyt nużąca dla francuskiej publiczności, nie spodobała się. Według Gasperiniego<sup>80</sup>, naocznego świadka wydarzeń, w trakcie sceny z udziałem Tannhäusera i Wenus na widowni zaczęły się rozlegać szept, szyderstwa. Z każdą minutą hałas, tumult się potęgował. Niezadowolenie widzów wzrosło w następnej odsłonie: pieśń pastuszka wykonana przez Mélanie-Charlotte Reboux spowodowała salwy śmiechu. W antrakcie posiadacze miejsc abonamentowych, członkowie elitarnego Jockey-Clubu, w sklepiku przy Operze zaopatrzyli się w myśliwskie gwizdki z zamysłem, by nimi się posłużyć podczas dwóch pozostałych aktów dzieła. Zgiełk na widowni panował niemal nieprzerwanie do końca przedstawienia. W drugim akcie wprawdzie publiczność przyjęła życzliwie, wręcz entuzjastycznie, scenę wejścia gości na Wartburg, która już rok wcześniej na koncertach Wagnera w Théâtre-Italien przypadła paryżanom do gustu, ale następujący po niej konkurs śpiewaków został przyjęty bardzo chłodno. Jak stwierdził baron Imbert de Saint-Amand, pod koniec drugiego aktu widzowie nie gwizdali, tylko ponownie zaczęli śmiać się z pogardą<sup>81</sup>. Podobnie w akcie trzecim: urzeczona *Pieśnią do gwiazdy* w wykonaniu Ferdinanda Morellego i chórem pielgrzymów publiczność surowo potraktowała opowiadanie Tannhäusera o pielgrzymce do Rzymu, kwitując je kpiącymi wybuchami radości. Myśliwskie gwizdki członków Jockey-Clubu ponownie rozległy się donośnie w ostatnich minutach spektaklu i, jak pisze Gasperini, stało się oczywiste, że dzieło nie utrzyma się długo na afiszu<sup>82</sup>. Baron de Saint-Amand w swej książce zauważył jednak, że po tym hałaśliwym zakończeniu opery (hałaśliwym jeszcze bardziej na widowni niż na scenie), zakończeniu, które sugerowało całkowite potępienie spektaklu, jego twórców i wykonawców, niespodziewanie ci ostatni – Marie Sasse, Fortunata Tedesco, Albert Niemann, Antoine Cazaux, Ferdinand Morelli, wszyscy najważniejsi soliści, zostali wywołani na scenę i nagrodzeni rzęsytmymi brawami przez publiczność chcącą im uświadomić, że do nich nie ma żadnych pretensji i że to nie oni ponoszą winę za upadek *Tannhäusera*<sup>83</sup>.

Drugie przedstawienie *Tannhäusera* w Operze Paryskiej zapowiadane było na piątek 15 marca. Zostało przesunięte (na 18 III) z powodu niedyspozycji Alberta Niemann. Wykorzystując to opóźnienie, Alphonse Royer zażądał od Ryszarda Wagnera, by ten dokonał zmian i skrótów w partyturze swej opery, które mogłyby złagodzić niezadowolenie i wrogie reakcje publiczności. O żądaniu swym i pertraktacjach prowadzonych w tej sprawie z kompozytorem Royer poinformował ministra stanu, hrabiego Aleksandra Walewskiego w raporcie z 17 III<sup>84</sup>.

80 Zob.: Auguste de Gasperini, *Richard Wagner*, Paris 1866, s. 65.

81 Imbert de Saint-Amand, *Le règne de Napoléon III – 1861*, Paris 1899, s. 60–61.

82 Por.: A. de Gasperini, *Richard Wagner*, s. 66.

83 I. de Saint-Amand, *Le règne*, s. 61.

84 Pełny tekst raportu Royera z 17 III cytuje Nwitter w swoim artykule z 1884 r. (Ch. Nwitter, „Les 164 répétitions”, w: *Bayreuther Festblätter*, s. 39).



Skróty dokonane za zgodą kompozytora w przedstawieniu z 18 III były istotne. Skrócono duet Wenus i Tannhäusera w drugiej scenie pierwszego aktu, usunięto „fujarkowe przygrywki” pastuszka, które w pierwszym przedstawieniu źle były przyjęte przez publiczność, a także sforę psów uczestniczących w polowaniu w drugiej odsłonie pierwszego aktu. Usunięto recytatyw Landgraфа, skrócono konkurs śpiewaków, zmodyfikowano „burzę smyczków” na zakończenie drugiego aktu, usunięto kompletnie partię Wenus z trzeciej sceny trzeciego aktu... Na nic te skróty się nie zdały. Komentując je, Georges Servières zauważył, że w ich wyniku (18 marca) „śmiano się mniej, ale więcej gwizdano”<sup>85</sup>. Czy to wyśmiany, czy to wygwizdany, *Tannhäuser* 18 III 1861 r. po raz drugi w Paryżu poniósł klęskę, choć przebieg pierwszego aktu – poważnie zmodyfikowanego, jak o tym była mowa powyżej – owej klęski nie zapowiadał. Według relacji samego kompozytora w *Mein Leben*, podobnie jak pięć dni wcześniej, owacyjnie przyjęto uverturę. Ale i ciąg dalszy tego aktu musiał się spotkać z życzliwym przyjęciem, gdyż w trakcie końcowego septetu, oklaskiwanego przez paryską publiczność, do loży dyrektorskiej, w której zasiadał Wagner przysłała uradowana Fortunata Tedesco, by pogratulować mu triumfu. Jednak radość śpiewaczki i gratulacje były przedwczesne. W drugim akcie na widowni, podobnie jak 13 III, rozległy się myśliwskie gwizdki. Dyrektor Alphonse Royer całkiem zrezygnowany rzekł kompozytorowi: „To Dżokeje, jesteście zgubieni”<sup>86</sup>.

Imbert de Saint-Amand w swoich wspomnieniach odnotował ciekawy incydent, który miał miejsce w trakcie owego drugiego aktu, gdy do Opery przybyli cesarz Napoleon III i cesarzowa Eugenia. Zgodnie z obyczajem zostali przywitani burzą oklasków. Przeciwnicy Wagnera, członkowie Jockey-Clubu, którzy nie zauważyli wejścia cesarskich mości i byli przekonani, że to spektakl znalazł jakichś admiratorów na widowni, z wściekłością i ze zdwojoną energią zaczęli posługiwać się swoimi gwizdkami, by zagłuszyć te oklaski. W trzecim akcie zgiełk był tak ogromny, że Albert Niemann na chwilę przerwał swój występ i gestem spytał publiczności, czy ma kontynuować. Uzyskawszy jej przyzwolenie, dokończył swoją partię, za co po spektaklu został nagrodzony gromkimi brawami<sup>87</sup>.

Świadomy, że jego *Tannhäuser*, mając potężnych wrogów w członkach Jockey-Clubu, skazany jest w Paryżu na porażkę, Wagner rozważał po drugim przedstawieniu dwie opcje. Pierwszą z nich było natychmiastowe wycofanie dzieła z afisza. Drugą było zaprezentowanie go po raz trzeci w niedzielę, a więc w dniu, kiedy w Operze Paryskiej abonamenty nie obowiązywały i kiedy była zatem duża szansa uniknięcia kolejnej konfrontacji z Dżokejami<sup>88</sup>. Dyrekcja Opery wyraziła zgodę na to, by trzecie przedstawienie odbyło się, zgodnie z wolą Wagnera, w niedzielę 24 III 1861 roku.

85 G. Servières, *Tannhaeuser*, t. 2, s. 291.

86 R. Wagner, *Mein Leben*, s. 750.

87 Por.: I. de Saint-Amand, *Le règne*, s. 62.

88 Por.: R. Wagner, *Mein Leben*, t. 2, s. 751.

Tym razem kompozytora nie było na widowni. Pozostał w domu i czekał na wieści z sali przy ulicy Le Peletier. A te były porażające. Sala była wypełniona po brzegi tymi, którzy chcieli zobaczyć i usłyszeć *Tannhäusera*, ale i tymi, którzy po to jedynie się zjawili, by dzieło storpedować. Dżokeje – choć „nie był to ich dzień” – nie odpuścili. Jak „zwykli widzowie” kupili bilety na ten nieabonamentowy spektakl i tłumnie, zresztą wcześniej niż poprzednio<sup>89</sup>, zjawili się w teatrze ze swoimi nieodłącznymi gwizdkami. Spektakl, tym razem od samego początku, odbywał się w przeraźliwym zgiełku i kilkakrotnie był przerywany. Dżokeje tryumfowali, zwolennicy Wagnera byli przygnębieni. Około drugiej w nocy grono przyjaciół kompozytora, wśród których były Malwida von Meysenbug i jej adoptowana córka Olga Herzen<sup>90</sup>, przybyli do mieszkania Mistrza, by zdać mu relację z trzeciego przedstawienia *Tannhäusera* w sali przy ulicy Le Peletier, trzeciego i zarazem ostatniego. Wobec awanturniczej postawy nieustępliwych członków Jockey-Clubu zapadła bowiem decyzja o zdjęciu opery Wagnera z afisza, choć bilety na kolejne przedstawienia były wyprzedane.

28 III 1861 r. *Journal des débats* opublikował list Wagnera do Alphonse’a Royera, w którym kompozytor stwierdził, że opozycja wobec *Tannhäusera*, jaka się ujawniła, dowiodła niezbicie słuszności uwag dyrektora Opery Paryskiej na temat możliwych konsekwencji nieobecności baletu (w drugim akcie) i nieprzestrzegania innych konwencji scenicznych, do których abonenci Opery są przyzwyczajeni, a także wyraził żal, że z powodu „natury dzieła” nie mógł owym wymaganiom się podporządkować. Ze względu na intensywność protestów jako jedyne honorowe i zasadne rozwiązanie uznał zdjęcie dzieła z afisza<sup>91</sup>. List Wagnera opublikowały i inne pisma, między innymi *Le Ménestrel*<sup>92</sup>. Tygodnik Jacques’a Léopolda Heugela chwalił kompozytora za wyważony, spokojny język, jakiego w tym liście użył<sup>93</sup>. Warto w tym miejscu jednak zauważyć, że Charles Nuitter, nie tylko tłumacz, ale i archiwista Opery Paryskiej, w swoim artykule zamieszczonym w książce *Bayreuther Festblätter in Wort und Bild* odnotował istnienie innego, wcześniejszego listu Wagnera do dyrektora Royera w tej sprawie, listu utrzymanego w ostrzejszym tonie<sup>94</sup>.

Wymowa obu tych listów, tego, który opublikowała paryska prasa w końcu marca i na początku kwietnia 1861 r., i tego, którego istnienie ujawnił po latach Charles Nuitter, zdaje się być jednoznaczna, dowodząc, że to Wagner zażądał po trzecim storpedowanym przez Dżokejów przedstawieniu *Tannhäusera*, by jego operę usunąć z afisza. Taką wersję znaleźć można u większości komentatorów tego wydarzenia. Takiej wersji broni

89 Por.: *ibid.*, s. 752.

90 Malwida von Meysenbug, *Mémoires d'une idéaliste*, przedmowa M. Gabriel Monod, t. 2, Paris 1900, s. 310–312.

91 Zob.: *Journal des débats politiques et littéraires* (1861) nr z 28 III, b.p.

92 Zob.: *Le Ménestrel – musique et théâtres* 28 (1861) nr 18 z 31 III, s. 140.

93 W *Mein Leben* Wagner przyznał, że w redakcji tego listu pomógł mu Charles Nuitter, zob.: R. Wagner, *Mein Leben*, t. 2, s. 753.

94 Por.: Ch. Nuitter, „Les 164 répétitions”, w: *Bayreuther Festblätter*, s. 40.

zdecydowanie w swej książce, opierając się na dokumentach, wspomniany Servières<sup>95</sup>, który – urodzony w październiku 1858 r. – był oczywiście stanowczo zbyt młody, by w marcu 1861 r. przyglądać się temu, co wówczas się działo w Operze Paryskiej. Co ciekawe, Auguste de Gasperini, naoczny świadek wydarzeń, w swej książce o Wagnerze przedstawił inną wersję. Stwierdził krótko i węzłowo: „Dzieło zostało zdjęte z afisza odgórnym zarządzeniem”<sup>96</sup>. Tę wersję głosiły też dwie inne osoby, które nie tylko były naocznymi świadkami, ale były wręcz głównymi aktorami wydarzeń<sup>97</sup>.

Głos na temat zdjęcia *Tannhäusera* z afisza zabrał też sam dyrektor Opery Paryskiej Alphonse Royer, bez wątpienia najlepiej zorientowany w tej sprawie. W opublikowanej w 1875 r. książce *Histoire de l'Opéra* stwierdził kategorycznie: „Abonenci tak wygwizdali biednego *Tannhäusera* i to podczas trzech kolejnych przedstawień, że z Tuileries przyszło polecenie, aby operę zdjąć z afisza dla uniknięcia skandalu”<sup>98</sup>.

Wydaje się, że rację mógł mieć Hippolyte Fierens-Gevaert, według którego polecenie zdjęcia opery z afisza przyszło – jak twierdzą Gasperini, Cormon i Royer – z góry, a Wagnera poproszono o napisanie cytowanego powyżej listu, po to jedynie, by mógł wyjść z twarzą z tej niekomfortowej sytuacji<sup>99</sup>.

Nie wiadomo, czy polecenie „przyszło z góry”, czy inicjatywa zdjęcia opery z afisza wyszła od kompozytora. Nie wiadomo przede wszystkim, czy decyzja o rezygnacji z kolejnych przedstawień *Tannhäusera* w Operze Paryskiej była słuszna. Nie brak głosów, według których, po kilku spektaklach torpedowanych przez przeciwników Wagnera, *Tannhäuser* – gdyby utrzymał się w repertuarze – mógł w Paryżu, w następnych przedstawieniach, odnieść sukces nie tylko finansowy<sup>100</sup>, ale i artystyczny. Taką opinię w swej biografii Wagnera przedstawił na przykład Martin Gregor-Dellin<sup>101</sup>.

Jak potoczyłaby się historia opery, gdyby *Tannhäuser* nie został zdjęty w Paryżu z afisza po trzecim przedstawieniu i po którymś kolejnym, piątym, szóstym czy siódmym, zatryumfował na scenie teatru przy ulicy Le Peletier? To mógłby być wdzięczny temat dla pisarzy lub filmowców opisujących alternatywne wersje dziejów. Pytanie to postawił w 1895 r. Georges Servières, nie dając nań zresztą jednoznacznych odpowiedzi<sup>102</sup>.

95 Por.: G. Servières, *Tannhaeuser à l'Opéra*, s. 105.

96 A. de Gasperini, *Wagner*, s. 66: „La pièce fut retirée par ordre supérieur [italiki w oryginale]”.

97 Por.: H. Fierens-Gevaert, „*Tannhäuser*. [...] Suite. M. Cormon”, s. 3.

98 Alphonse Royer, *Histoire de l'Opéra*, Paris 1875, s. 204: „Les abonnés [...] criblèrent le pauvre *Tannhäuser* de telles bordées de sifflets, et cela pendant trois représentations consécutives, que l'ordre vint des Tuileries de le supprimer de l'affiche pour éviter le scandale”.

99 Por.: H. Fierens-Gevaert, „*Tannhäuser*. [...] Suite. M. Cormon”, s. 3.

100 Warto w tym miejscu zauważyć, że wpływy z trzech przedstawień *Tannhäusera* w sali przy ulicy Le Peletier były bardzo obiecujące: 7 491 franków (13 III), 8 415 (18 III) i 10 764 franków (24 III), zob.: Ch. Nutter, „Les 164 répétitions”, w: *Bayreuther Festblätter*, s. 40.

101 Por.: M. Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, s. 463.

102 Por.: G. Servières, *Tannhaeuser à l'Opéra*, s. 116–117.

Dodajmy do tych pytań jeszcze jedno, którego Servières nie stawia wprost, ale które w ostatnim zdaniu można wyczytać „między wierszami”: gdyby *Tannhäuser* zatryumfował w 1861 r. w Paryżu i gdyby Wagner związał z Francją kolejne lata swej kariery, czy w jego życiu pojawiłby się Ludwig II Bawarski, wielki i oddany, choć wymagający mecenas, kluczowa – może obok Liszta – postać w biografii kompozytora? Są to oczywiście czysto akademickie, teoretyczne dociekania, gdyż *Tannhäuser* w sali Opery Paryskiej przy ulicy Le Peletier poniósł dotkliwą porażkę, którą kompozytor czuł się głęboko upokorzony. Po dziewięciu latach dał upust swojemu rozżaleniu, swoim emocjom, pisząc w pierwszych tygodniach wojny francusko-pruskiej gallofobiczną, niewysokich lotów, „komedię w stylu antycznym” pod tytułem *Eine Kapitulation*, która przez kolejne dziesięciolecia była mu we Francji wypominana.

Jak wspomnieliśmy powyżej, 28 III 1861 r. *Journal des débats* opublikował list Wagnera do Alphonse’a Royera, list napisany zapewne poprzedniego dnia. 27 III 1861 r. Wagner napisał też inny list, adresowany do prasy niemieckiej. List ten ukazał się pod tytułem „Bericht über die Aufführung des *Tannhäuser* in Paris (Brieflich)” 7 IV 1861 r. w suplemencie *Deutsche Allgemeine Zeitung*, a pięć dni później w *Neue Zeitschrift*<sup>103</sup>. W tekście tym Wagner przedstawił bardzo niejednoznaczną ocenę przyjęcia jego opery podczas trzech przedstawień przy ulicy Le Peletier: z jednej strony podkreślił w nim wrogość nie tylko awanturników z Jockey-Clubu, którzy swoimi gwizdami zakłócili ich przebieg do tego stopnia, że dzieło trzeba było zdjąć z afisza, ale i zdecydowanej większości żurnalistów, którzy w swoich artykułach do tej opozycji się przyłączyli, z drugiej zaś strony chwalił „prawdziwą publiczność” Opery Paryskiej, tę, która entuzjastycznie jego *Tannhäusera* oklaskiwała, nie bacząc na wrogą propagandę prasy francuskiej i zaciekość arystokratycznych wichrzycieli<sup>104</sup>. Wbrew oczywistym faktom, w swoim „Liście o *Tannhäuserze*”, adresowanym do czytelników *Deutsche Allgemeine Zeitung*, dwukrotnie „proklamował”, że jego dzieło – choć dość przeciętnie wykonane – odniosło tryumf w Operze Paryskiej<sup>105</sup>.

Paryskich dziennikarzy i krytyków muzycznych Wagner potraktował w „Liście o *Tannhäuserze*” – i nie bez racji – z całą surowością jako swego rodzaju współników spisku wymierzonego w jego dzieło. Istotnie niemal wszystkie recenzje *Tannhäusera*, jakie w 1861 r. opublikowała paryska prasa, były miazdzące. Siłą rzeczy możemy tu zacytować tylko niektóre.

103 Ów „raport” (w formie listu) o przedstawieniu *Tannhäusera* w Paryżu ukazał się następnie w siódmym tomie pism wszystkich, zob.: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, t. 7, Leipzig b.d., s. 138–149, a we francuskim przekładzie dzieł prozą Wagnera w tomie ósmym (*Ceuvres en prose de Richard Wagner*, przekł. franc. Jacques-Gabriel Prod’homme, t. 8, Paris b.d., s. 8–23). Wcześniej tekst ten ukazał się we Francji pod tytułem „Lettre au sujet de l’exécution du *Tannhäuser* à Paris” w książce Richard Wagner, *Souvenirs*, przekł. franc. Camille Benoit, Paris 1884, s. 157–184.

104 Por.: R. Wagner, „Lettre au sujet”, s. 170–180.

105 Ibid., s. 175–176.

Pier Angelo Fiorentino (pisujący pod pseudonimem A. de Rovray) swoją recenzję, zamieszczoną w czasopiśmie *Le Moniteur universel*, rozpoczął od pochwały Opery Paryskiej za szlachetną gościnność, z jaką podejmuje twórców zagranicznych, na przykład Glucka, Picciniego, Spontiniego, Rossiniego, Meyerbeera, Donizettiego i Verdigo. Jak zauważył krytyk, z równą gościnnością potraktowano w Paryżu Wagnera, przywódcę czy wręcz proroka „nowej szkoły” czyniącej wiele hałasu za Renem, który przybył do Francji w poszukiwaniu akceptacji dla swoich koncepcji. Opera Paryska, podlegająca bezpośrednio państwu, niczego mu nie odmówiła. Mógł zaangażować wybranych przez siebie solistów, zadbać o należyty poziom dekoracji i reżyserii. Spektakl przygotowywano z niezwykłą starannością podczas trwających wiele miesięcy prób. Jednak rezultat nie spełnił oczekiwań. Według recenzenta, Wagner spośród swoich dzieł do zaprezentowania w Paryżu wybrał to, które niezbyt jeszcze jest odległe od owej „szkoły przeszłości”, której niemiecki reformator hałaśliwie zapowiada upadek, dzieło, które zawiera jeszcze strzępy melodii i które za punkt wyjścia bierze Webera, odwracając się od niego wprawdzie plecami, ale nie oddzielając się od niego przepaścią nie do pokonania<sup>106</sup>.

Zdaniem Fiorentina, wybierając *Tannhäusera* do zaprezentowania na deskach Opery Paryskiej, Wagner popełnił błąd. Powinien był skomponować specjalnie dla tej sceny operę, która zarówno swoim librettem, jak i charakterem muzyki byłaby zgodna z upodobaniami francuskimi. Wcześniej – jak stwierdził recenzent *Monitora* – tak uczynili Rossini i Meyerbeer, tworząc specjalnie dla paryskiej sceny *Wilhelma Tella* i *Roberta Diabla*, i obaj nie musieli tego żałować<sup>107</sup>. W dalszej części swego artykułu Fiorentino odniósł się do wystawionego dzieła, krytykując niektóre jego fragmenty: przydługawy, jego zdaniem, duet *Tannhäusera* i *Wenus*, pieśń pastuszka, turniej śpiewaków, opowiadanie *Tannhäusera* o pielgrzymce do Rzymu; chwając zaś inne: septet kończący pierwszy akt, scenę wejścia gości na *Wartburg*, a także *Wolframa Pieśń do gwiazdy* i zadziwiająco chłodno przyjęty 13 III chór pielgrzymów, oklaskiwany przecież na koncertach. Ocenę całości dzieła, którą przedstawia w dalszej części swojej recenzji, można by streścić w jednym zdaniu: w *Tannhäuserze* wartościowe są (jedyne) te fragmenty, w których Wagner nawiązuje do „muzyki przeszłości”: czy to Webera, czy to do wzorów włoskich. Recenzent nie zauważył ponadto żadnych kontrowersji na widowni (!), jego zdaniem przyjęcie dzieła przez paryską publiczność było jednomyślne<sup>108</sup>. Surowy dla kompozytora, Fiorentino w swej recenzji był bardzo łaskawy dla solistów, orkiestry i dyrygenta, którzy tego wieczora ambitnie walczyli z „poirytowaną, znudzoną i roztargnioną publicznością”.

106 Por.: A. Rovray (Pier Angelo Fiorentino), „Feuilleton du Moniteur du 18 mars – Revue musicale – Théâtre Impérial de l’Opéra: *Tannhäuser*, opéra en trois actes, de M. Richard Wagner”, *Le Moniteur universel – Journal officiel de l’Empire Français* [73] (1861) nr 77 z 18 III, s. 1.

107 Ibid., s. 2.

108 Ibid.

*La Revue et Gazette musicale de Paris*, czasopismo, z którym Ryszard Wagner współpracował dwadzieścia lat wcześniej, przedstawiło swoją opinię, jednoznacznie negatywną, o *Tannhäuserze* w dwóch recenzjach autorstwa Edouarda Monnais (pisującego pod pseudonimem Paul Smith). Dziennikarz zarzucił Wagnerowi, że kompletnie zignorował gusty Francuzów. Aby tego dowiedzieć, poddał bezlitosnej analizie libretto dzieła. Jego zdaniem, główny bohater nie jest w stanie obudzić w widzu jakichkolwiek emocji, ani pozytywnych, ani negatywnych; pozostawia widza całkowicie obojętnym. Również akcja utworu – banalna i schematyczna – nie budzi entuzjazmu recenzenta. Jeśli chodzi o partyturę *Tannhäusera*, podkreślił jej niejednorodność. W dziele, według niego, można wyróżnić fragmenty skomponowane „w starej manierze”, takie jak marsz pielgrzymów, wstęp do turnieju śpiewaczego (wejście gości na Wartburg), kuplety rycerza z pierwszego aktu, jego duet z Elżbietą w akcie drugim, *Pieśń do gwiazdy* Wolframa w akcie trzecim, fragmenty, które mogłyby być dziełem każdego (sic!)<sup>109</sup> i rozliczne fragmenty, które nie wiadomo jak określić, a które nie są ani pieśnią, ani recytatywem<sup>110</sup>.

Krytyczne były też trzy artykuły, które paryskim przedstawieniom *Tannhäusera* poświęcił *Le Ménestrel*, pióra pierwszego dyrektora pisma, Jacques’a-Léopolda Heugela, dwa pozostałe autorstwa Paula Bernarda. Heugel wyszedł od konstatacji, że esencją muzyki jest czar i poczucie melodii ściśle związanej z harmonią i o ile słuchacz nie jest oczarowany, wzruszony, muzyk ponosi porażkę. Zdaniem Heugela podczas środowego przedstawienia (13 III) publiczność ani razu nie była oczarowana, nie była wzruszona pięknem melodii, oryginalnością rytmów. Była raczej, zdaniem dyrektora *Le Ménestrel*, zdenerwowana, nadmiernie pobudzona przeraźliwą instrumentacją, obfitującą w efekty i dysonanse, instrumentacją złożoną, o przesadnych szczegółach i permanentnej sile, paroksyzmem smyczków, a zwłaszcza nieumiarkowaniem recytatywów prowadzących do długotrwałego osłupienia w sposób dla zdrowia słuchaczy niebezpieczny<sup>111</sup>. Heugel pochwalił kilka fragmentów dzieła: „marsz rycerzy z pierwszego aktu” (sic!)<sup>112</sup>, chór pielgrzymów, septet i część finału drugiego aktu. Ale zaraz zadał pytanie, jakim prawem te natchnione kawałki znalazły swe miejsce w utworze, który na nie nie zasługuje. Spośród wykonawców dziennikarz pochwalił Marie Sasse, Fortunatę Tedesco, Antoine’a Cazaux i Ferdinanda Morellego. Bez entuzjazmu wypowiedział się natomiast o Albercie Niemannie, odtwórcy partii tytułowej, który

109 Paul Smith (Edouard Monnais), „Théâtre Impérial de l’Opéra. *Tannhaeuser*, Opéra en trois actes, de Richard Wagner (Première représentation le 13 mars 1861)”, *Revue et Gazette musicale de Paris* 28 (1861) nr 11 z 17 III, s. 82: „[...] qui auraient pu être écrits par tout le monde [sic !]”.

110 Ibid.

111 Por.: Jacques-Léopold Heugel, „Académie Impériale de Musique – *Tannhäuser*, opéra en trois actes, de Richard Wagner. Les impressions de la première soirée”, *Le Ménestrel – musique et théâtres* 28 (1861) nr 16 z 17 III, s. 122.

112 Zapewne dyrektorowi *Ménestrela* chodziło o scenę wejścia gości na Wartburg z aktu drugiego.



„wydaje się negować bądź ignorować sztukę śpiewu, tak jak pan Wagner neguje formę i melodię w muzyce”<sup>113</sup>.

W następnym numerze *Ménestrela*, który ukazał się 24 III, w dniu trzeciego przedstawienia, zamieszczona została obszerna i bardzo negatywna, w wielu miejscach ironiczna, analiza partytury *Tannhäusera*, której autorem był Paul Bernard<sup>114</sup>. Jedynie trzy fragmenty *Tannhäusera* Paul Bernard uznał za „ukwiecone wyspy niewdzięcznego archipelagu”. W akcie pierwszym jedynie finałowy septet wzbudził uznanie Bernarda. W drugim akcie, jak wielu jego kolegów, Paul Bernard pochwalił scenę wejścia gości na Wartburg, którą zresztą docenił już rok wcześniej podczas koncertów Wagnera w Théâtre-Italien, ale poza tą sceną niczego pozytywnego w drugim akcie nie dostrzegł i nie usłyszał; przeciwnie, zganił kompozytora za scenę konkursu śpiewaczego, napisaną bez natchnienia i chaotyczny, jego zdaniem, finał aktu. W trzecim akcie wyróżnił jedynie Wolframa *Pieśń do gwiazdy*, piękną, czystą i świeżą, jak piękna letnia noc. Skarcił Wagnera natomiast za piętnastominutowe opowiadanie o „wycieczce” (sic!) do Rzymu. Konkludując, Paul Bernard stwierdził, że *Tannhäuser*, oceniany jako całość, grzeszy monotonią, wynikającą z nadużywania pewnych formuł, takich jak recytatyw. Dodał, że rad byłby skierować Wagnera na ścieżki muzyki melodyjnej i dramatycznej, choć ma świadomość, że jego uwagi, jego rady – głos wołającego na pustyni – tak samo nie przypadną do gustu Wagnerowi, jak jego muzyka nie przypadła do gustu paryskiej publiczności.

W artykule opublikowanym tydzień później Paul Bernard skoncentrował się na odzie-symfonii Féliciena Davida *Le Désert – Pustynia*, którą Opera Paryska zaprezentowała nazajutrz po trzecim przedstawieniu *Tannhäusera*, 25 III, i na balecie *Graziosa* Théodore’a Labarre’a wystawionym tego samego wieczoru, ale Bernard dodał też kilka rozsądnych uwag na temat możliwych, niepożądanych konsekwencji upadku, sromotnej, upokarzającej, znieważającej kompozytora klęski *Tannhäusera* w sali przy ulicy Le Peletier. Bernard wyraził ubolewanie z powodu skandalicznego zachowania publiczności w trakcie trzech przedstawień *Tannhäusera* w Operze Paryskiej. Jego zdaniem opera Wagnera powinna była upaść w Paryżu, ale nie z takim hukiem, nie w atmosferze tak potężnego skandalu, bo ten może jedynie pomóc w jej dalszej promocji<sup>115</sup>.

W licznym chórze paryskich recenzentów potępiających w 1861 r. Ryszarda Wagnera i jego *Tannhäusera*<sup>116</sup> nie zabrakło oczywiście Paula Scudo, zacieklego przeciwnika „muzyki

113 Por.: J.L.Heugel, „Académie Impériale de Musique”, s. 123: „Il paraît nier ou ignorer l’art du chant, comme M. Wagner nie la forme et la mélodie en musique”.

114 Paul Bernard, „*Tannhäuser – La partition et le système de Richard Wagner*”, *Le Ménestrel – musique et théâtres* 28 (1861) nr 17 z 24 III, s. 129–132.

115 Por. *ibid.*

116 Nie sposób wszystkie miażdżące Wagnera i jego *Tannhäusera* recenzje tu zacytować czy omówić. Dla porządku wspomnijmy jeszcze kąśliwe teksty redaktorów *Le Figaro*: Benoît Jouvina („Théâtre – *Le Tannhäuser*”, *Le Figaro* 8 (1861) nr 636 z 21 III, s. 1–5), Jeana Rousseau („*Courrier de Paris*”, *Le Figaro* 8 (1861) nr 636 z 21 III, s. 1–3) i Alberta Wolffa („*Courrier de Paris*”, *Le Figaro* 8 (1861) nr 637 z 24 III, s. 1–5).

przyszłości”. Swój długi, krytyczny, artykuł, zamieszczony w pierwszym kwietniowym numerze *La Revue des Deux mondes*, zakończył ironiczną uwagą:

Czy warto było robić tyle hałasu. [...] Trzeba było zwyciężyć albo dumnie się wycofać ze swoją nietkniętą partyturą, mówiąc paryżanom: Nie jesteście jeszcze godni, by zrozumieć filozoficzną głębię muzyki, którą przeznaczam dla przyszłych pokoleń<sup>117</sup>.

Wśród tych, których ucieszył upadek *Tannhäusera* w Paryżu, był również Hector Berlioz. Wściekły, że Théâtre Impérial de l’Opéra włączył do repertuaru dzieło Wagnera, odrzucając jednocześnie jego *Trojan*, Berlioz znalazł pewną pociechę w skandalu, jaki towarzyszył trzem przedstawieniom opery jego niemieckiego kolegi. Rok wcześniej w *Journal des débats* opublikował krytyczny artykuł o wagnerowskich koncertach w Théâtre-Italien, tym razem poprosił Josepha d’Ortigue, aby zamiast niego napisał recenzję *Tannhäusera* dla tego dziennika. Sam wyraził bardzo ekspresyjnie swoją Schadenfreude w dwóch listach, pierwszym z 14 III, adresowanym do przyjaciółki, pianistki Louise-Aglée Massart<sup>118</sup>, drugim z 21 III, skierowanym do swojego syna, Louisa<sup>119</sup>. Kompozytor i muzykolog Joseph d’Ortigue, autor recenzji zredagowanej – w zastępstwie Berlioza – dla *Journal des débats* posługiwał się językiem bardziej dyplomatycznym, lecz jego opinia o dziele Wagnera również była druzgocąca. Zarzucił kompozytorowi brak formy, brak melodii, brak składni, brak rytmu, brak ekspresji, brak życia<sup>120</sup>. W zakończeniu artykułu zaatakował otwarcie Wagnera, zachęcając równocześnie Operę Paryską, by zainteresowała się dziełem Berlioza<sup>121</sup>.

Kilkanaście dni później ten sam dziennik opublikował artykuł Jules’a Janina, zwanego „księciem krytyków”. Janin, który wcześniej nie okazywał entuzjazmu dla Wagnera, jego dzieł i jego reform, który w 1850 r. ocenzurował artykuł Liszta o *Lohengrinie*, tym razem, zdegustowany kampanią prowadzoną przeciwko autorowi *Tannhäusera*, zdecydowanie ją potępił. Okazję do ostrej reakcji Janina dostarczyły cieszące się dużym powodzeniem w Paryżu wiosną 1861 r. dwie parodie *Tannhäusera*: pierwsza zatytułowana *La Panne aux airs* autorstwa Louis-François Nicolaïe’a, znanego pod pseudonimem Clairville, i Frédéric’a-Etienne’a Barbiera<sup>122</sup>, która miała swą premierę

117 Paul Scudo, „Revue musicale. *Tannhauser*, de M. Richard Wagner”, *La Revue des Deux mondes* 31 (1861) nr 32 z 1 IV, s. 769: „C’était bien la peine de faire tant de bruit [...]. Il fallait vaincre ou se retirer fièrement avec sa partition intacte, en disant aux Parisiens: Vous n’êtes pas encore dignes de comprendre les profondeurs philosophiques de la musique que je destine aux générations futures!”.

118 Por.: Hector Berlioz, *Correspondance inédite 1819–1868*, Paris 1879, s. 278–279.

119 Ibid., s. 280.

120 Por.: Joseph d’Ortigue, „Feuilleton du *Journal des débats* du 23 mars 1861. Théâtre de l’Opéra. Première représentation (13 mars) de *Tannhäuser*, opéra en trois actes, de M. Richard Wagner. – Divertissement de M. Petipa. – Décors de MM. Cambon, Thierry, Despléchin, Nolau et Rubé”, *Journal des débats politiques et littéraires* (1861) nr z 23 III, b.p.

121 Ibid.

122 Entuzjastyczną recenzję autorstwa Etienne’a Rousseau tej przezabawnej – jego zdaniem – parodii *Tannhäusera* zamieściło czasopismo *Le monde dramatique*, por.: Etienne Rousseau, „Théâtre Déjazet. *La Panne aux airs*, parodie musicale en deux actes et cinq tableaux de M. Clairville, musique

w Théâtre-Déjazet 30 III 1861 r., druga pod tytułem *Yameinherr, cacophonie de l'avenir: en trois actes sans entracte, mêlée de chants de harpes et de chiens savants* Lamberta Thibousta i Alfreda Delacoura<sup>123</sup>, wystawiona w Théâtre des Variétés 6 IV 1861 r.<sup>124</sup>. W swoim znakomicie zredagowanym tekście z 15 IV Jules Janin nie tylko bezlitośnie skrytykował wspomniane tu parodie, swego rodzaju przedłużenie salw śmiechu, jakie rozlegały się w trzy marcowe wieczory w Operze Paryskiej, lecz także oddał hołd Wagnerowi i jego młodej austriackiej protektorce Paulinie von Metternich w ośmiu akapitach owego tekstu rozpoczynających się od słynnej anafory: „Il est brisé, le bel éventail” – „Piękny wachlarz jest złamany”<sup>125</sup>. Stworzona przez Jules’a Janina legenda o wachlarzu złamanym w trakcie wyśmianego, wygwizdanego przedstawienia *Tannhäusera* przez wściekłą i bezsilną protektorkę Wagnera przetrwała kilkadziesiąt lat<sup>126</sup>.

Wiosną 1861 r. paryscy obrońcy Wagnera i jego *Tannhäusera* byli niezbyt liczni. Obok Janina i Gautiera, którego córka Judith już niebawem stać się miała jedną z czołowych postaci francuskiego wagneryzmu, obok jej przyszłego męża, poety Catulle’a Mendèsa, który Wagnerowi i promocji jego dzieła poświęci kilkadziesiąt następných lat swego życia, obok wspomnianego wcześniej Champfleury’ego, obok współpracowników niszowych pism – *Courrier du Dimanche* (Louisa Ulbacha), *Messenger de Paris* (Jules’a Ruelle’a), *Gaulois hebdomadaire* (Jeana Dolenta) i w *Illustration* (Xaviera Feyrmeta)<sup>127</sup>, w gronie tym znaleźli się naczelny redaktor tygodnika *La Causerie – Théâtre – Littérature – Musique – Beaux-arts* Victor Cochinat, pisarz i adwokat, oraz dziennikarz tego pisma, od jedenastu lat zagorzały wagnerzysta, Léon Leroy. Victor Cochinat 17 III 1861 r. w artykule wstępnym ujawnił istnienie antywagnerowskiego spisku, ale nie owego słynnego spisku członków paryskiego Jockey-Clubu. Według niego (głównymi) uczestnikami sprzymierze-

de M. Frédéric Barbier. Première représentation le 30 mars 1861”, *Le Monde dramatique – Journal des théâtres, Revue artistique et littéraire* 10 (1861) nr z 4 IV, s. 2.

123 Recenzję tej parodii pióra Edmonda Desnoyers de Biéville’a zamieścił dziennik *Le Siècle*, zob.: Edmond Desnoyers de Biéville, „Partie littéraire – Feuilleton du *Siècle* du 15 avril 1861. Revue des Théâtres. Théâtre du Vaudeville: *Il le faut!* comédie en un acte, par M. Jaime fils. – Théâtre des Variétés: *Yameinherr*, parodie en trois actes, sans entr’actes, mélangée de couplets, de charivaris et de chiens savans, par MM. Delacour et Lambert Thiboust”, *Le Siècle* 26 (1861) nr 9498 z 15 IV, b.p.

124 Na temat parodii *Tannhäusera* por.: André Ferran, „*Tannhäuser* à l’Opéra de Paris en 1861: caricatures et parodies”, w: *Mélanges d’histoire littéraire offerts à Daniel Mornet professeur honoraire à la Sorbonne par ses anciens collègues et ses disciples français*, Paris 1951, s. 189–197.

125 Por.: Jules Janin, „Feuilleton du *Journal des débats* du 15 avril 1861. La semaine dramatique. Porte-Saint-Martin: *Les Funérailles de l’honneur*, drame en cinq actes, en prose, par M. Auguste Vacquerie. Variétés: *Yameinherr*, parodie en trois actes du *Tannhäuser*, par MM. Lambert Thiboust et Delacour. – *La Panne-aux-Airs*, parodie en deux actes du *Tannhäuser*, par MM. Clairville et Barbier. – Cantique à l’éventail de Mme de M...”, *Journal des débats politiques et littéraires* (1861) nr z 15 IV, b.p.

126 Sama bohaterka wydarzenia, do którego czynił aluzję Jules Janin, kilkakrotnie zaprzeczyła, jakoby podczas przedstawień *Tannhäusera* nie potrafiła zapanować nad nerwami i dała upust swoim emocjom, niszcząc swój przepiękny wachlarz, por. np.: P. von Metternich, „Souvenirs d’enfance”, s. 41–42.

127 Na temat publikacji tych dziennikarzy por.: G. Servières, *Tannhäuser à l’Opéra*, s. 99.

nia, które doprowadziło do upadku *Tannhäusera*, byli (konserwatywni) krytycy i wydawcy muzyczni, którzy w dziełach Wagnera dostrzegli zagrożenie dla swoich interesów<sup>128</sup>. Dwa tygodnie później, w trzynastym numerze *La Causeurie*, Léon Leroy napisał „ciąg dalszy” artykułu Cochinata, podejmując wątek spisku anty-wagnerowskiego paryskiej prasy i sporządzając „czarną listę” głównych żurnalistów zamieszanych w to przedsięwzięcie, mające na celu przeciwstawienie się tak zwanej „muzyce przyszłości”<sup>129</sup>.

W tym samym, trzynastym numerze *La Causeurie* opublikowany został krótki list, napisany 29 III, w którym Ryszard Wagner dziękował Cochinatowi za odwagę, z którą stanął w jego obronie i w obronie *Tannhäusera*<sup>130</sup>.

18 III 1861 r., a zatem pięć dni po paryskiej premierze *Tannhäusera*, Charles Baudelaire ukończył swój esej o Wagnerze, nad którym pracował od roku, od trzech koncertów w Théâtre-Italien. W tej wersji esej ukazał się 1 IV 1861 r. w *Revue européenne*<sup>131</sup>. Baudelaire, prezentując dzieła niemieckiego kompozytora i jego koncepcje estetyczne, odwołuje się w nim do Liszta i do kilku prac samego Wagnera, które znał zresztą z drugiej ręki. Tę pierwszą wersję kończył optymistyczną refleksją na temat reformy opery, której paryska porażka *Tannhäusera* – jego zdaniem – nie będzie w stanie zatrzymać<sup>132</sup>.

W momencie, gdy losy dzieła Wagnera w Théâtre Impérial de l'Opéra były już przesądzone, kilkanaście dni po trzecim przedstawieniu, 8 IV 1861 r., Baudelaire napisał suplement do swego eseju, który nazwał *Jeszcze parę słów*. W tej poszerzonej wersji, w maju, pod nowym tytułem *Richard Wagner et „Tannhäuser” à Paris*, tekst ukazał się w formie broszury w wydawnictwie Dentu. W dodanym fragmencie tekstu Baudelaire odniósł się bezpośrednio do marcowych wydarzeń w sali przy ulicy Le Peletier. Nie wszystko przypadło do gustu Baudelaire'owi w paryskiej inscenizacji *Tannhäusera*. Skrytykował reżyserię Eugène'a Cormona, orkiestrę grającą ślamazarnie i fałszywie. Nie spełniła jego oczekiwań para solistów: Albert Niemann w partii tytułowej i Fortunata Tedesco jako Wenus<sup>133</sup>... Ostrze krytyki Baudelaire'a skierowane było jednak przede wszystkim nie w stronę wykonawców, lecz w stronę odbiorców: nieobiektywnych (by użyć eufemizmu)

128 Por.: Victor Cochinat, „La cabale contre Richard Wagner”, *La Causeurie – Théâtre – Littérature – Musique – Beaux-arts* 4 (1861) nr 11 z 17 III, s. 1.

129 Por.: Léon Leroy, „Le Tannhäuser. La cabale et les critiques”, *La Causeurie – Théâtre – Littérature – Musique – Beaux-arts* 4 (1861) nr 13 z 31 III, s. 4.

130 Por.: Richard Wagner, „Lettre à Victor Cochinat, rédacteur en chef du journal *La Causeurie*”, *La Causeurie – Théâtre – Littérature – Musique – Beaux-arts* 4 (1861) nr 13 z 31 III, s. 4.

131 Charles Baudelaire, „Richard Wagner”, *La Revue européenne* 3 (1861) nr 14 z 1 IV, s. 460–485.

132 Ibid.

133 Znacznie wyżej Baudelaire ocenił inną parę: Marie Constance Sasse (Elżbietę) i Ferdinanda Morelliego (Wolframa), por.: Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris 1861, s. 61.

krytyków muzycznych<sup>134</sup> i aroganckiej części publiczności, przynoszącej wstyd Francji i Paryżowi:

Właśnie podczas skandali wybuchających raz po raz z powodu dzieła Wagnera mówiłem sobie: „Co też pomysli o nas Europa, co powiedzą o Paryżu w Niemczech? Oto garstka krzykaczy, którzy nas wszystkich zniesławiają!” Ależ nie! Tak się nie stanie. Wierzę, wiem, przysięgam, że wśród literatów, artystów, a nawet światowców jest jeszcze spora grupa osób dobrze wychowanych, w głębi serca sprawiedliwych, o umyśle zawsze otwartym na pojawiające się nowości. [...] Jak mówiłem, wszędzie budzą się już reakcje; zgoła zaskakujące świadectwa sympatii dodają otuchy autorowi, zachęcając by trwał przy swoim przeznaczeniu. Jeśli rzeczy potoczą się tak dalej, można oczekiwać, że żale się wkrótce ukoją, że *Tannhäuser* znów się pojawi, ale w takim miejscu, gdzie posiadacze abonamentów operowych nie będą mieli powodu, by go przesładować<sup>135</sup>.

Żale ukoili się nieprędko. Aż trzydzieści cztery lata paryżanie musieli czekać na ponowne pojawienie się *Tannhäusera*. 13 V 1895 r., w nowej siedzibie, w Palais Garnier, Opera Paryska wznowiła dzieło Wagnera. Była to okazja dla paryskiej widowni – w tym dla publiczności abonamentowej – do zrehabilitowania się za niestosowne zachowanie widzów z sali przy ulicy Le Peletier, okazja, z której skorzystała ona z wielką gorliwością.

## BIBLIOGRAFIA

„Académie royale de Musique. *Le Vaisseau fantôme*, opéra en deux actes, poème de M. Paul Fouché [sic !], musique de M. Dietsch”. *Le Ménestrel. Journal. Musique, littérature, modes et théâtres* 9, nr 50 (1842): b.p.

134 Baudelaire pozytywnie ocenił jedynie wyważony artykuł Franca-Marii Pedorliniego, znanego pod pseudonimem Franck-Marie. Recenzent ten opublikował w dzienniku *La Patrie* tekst, który trudno wprawdzie uznać za apologię Wagnera i jego dzieła, ale w którym przestrzegał krytyków muzycznych, a zwłaszcza – niegrzeszących nadmiarem kompetencji – „zwykłych” melomanów przed zbyt pospiesznym odrzuceniem *Tannhäusera* bez dogłębnego przestudiowania jego partytury, por.: Franck-Marie, „Feuilleton de *La Patrie* 24 mars – Revue musicale – Théâtre Impérial de l’Opéra: Première représentation du *Tannhäuser*, opéra en trois actes. Paroles et musique de M. Richard Wagner”, *La Patrie* 21 (1861) nr poranny z 24 III, b.p.

135 Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, s. 58–59; przekł. polski Ewa Burska, Stanisław Cichowicz, w: Charles Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, Gdańsk 2003, s. 399–400: „Or, pendant les scandales soulevés par l’ouvrage de Wagner, je me disais: «Qu’est-ce que l’Europe va penser de nous, et en Allemagne que dira-t-on de Paris? Voilà une poignée de tapageurs qui nous déshonorent collectivement!». Mais non, cela ne sera pas. Je crois, je sais, je jure que parmi les littérateurs, les artistes et même parmi les gens du monde, il y a encore bon nombre de personnes bien élevées, douées de justice, et dont l’esprit est toujours libéralement ouvert aux nouveautés qui leur sont offertes. [...] De tous les côtés, comme je l’ai dit, la réaction s’éveille; des témoignages de sympathie des plus inattendus sont venus encourager l’auteur à persister dans sa destinée. Si les choses continuent ainsi, il est présumable que beaucoup de regrets pourront être prochainement consolés, et que Tannhäuser reparaitra, mais dans un lieu où les abonnés de l’Opéra ne seront pas intéressés à le poursuivre”.

- „Cours et Tribunaux. Tribunal Civil de la Seine (1re chambre). Présidence de M. Benoît-Champy. Audience du 6 mars. L'opéra du *Tannhäuser* – M. Lindau contre M. Richard Wagner. Demande à fin d'être nommé sur l'affiche et sur le libretto”. *Journal des débats politiques et littéraires* [48], nr z 10 III (1861): 1–2.
- A.Z. „Académie royale de Musique. *Le Vaisseau-fantôme*, opéra en deux actes, paroles de M. Paul Foucher, musique de M. Dietsch”. *Revue et Gazette musicale de Paris. Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres* 9, nr 46 (1842): 443–444.
- Baudelaire, Charles. „Richard Wagner”. *La Revue européenne* 3, nr 14 (1861): 460–485.
- Baudelaire, Charles. *Richard Wagner et „Tannhäuser à Paris”*. Paris: E. Dentu, 1861.
- Baudelaire, Charles. *Sztuka romantyczna*. Gdańsk: Slowo, Obraz, Terytoria, 2003.
- Bayreuther Festblätter in Wort und Bild: gesammelte Beiträge deutscher, französischer, belgischer, schweizerischer, spanischer, englischer, amerikanischer und italienischer Schriftsteller und Künstler mit Facsimiles aus den Original-Partituren Richard Wagners*. München: Verlag der Autotype-Company, 1884.
- Berlioz, Hector. „Feuilleton du *Journal des débats* du 9 février 1860. Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir”. *Journal des débats politiques et littéraires* [47], nr z 9 II (1860): 1.
- Berlioz, Hector. *Correspondance inédite 1819–1868 avec une notice biographique par Daniel Bernard*. Paris: Calmann Lévy, 1879.
- Bernard, Paul. „*Tannhäuser* – La partition et le système de Richard Wagner”. *Le Ménestrel – musique et théâtres* 28, nr 17 (1861): 129–132.
- Bernard, Paul. „Théâtre Impérial Italien – Richard Wagner et la musique de l'avenir”. *Le Ménestrel – musique et théâtres* 27, nr 9 (1860): 66.
- Blanchard, Henri. „Auditions musicales”. *Revue et Gazette musicale de Paris* 25, nr 6 (1858): 44.
- Blanchard, Henri. „Concert de la Société Sainte Cécile”. *Revue et Gazette musicale de Paris* 17, nr 48 (1850): 398.
- Candoni, Jean-François. „Le Vaisseau-fantôme”. W: *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, red. Timothée Picard, 2158. Arles–Paris: Actes Sud–Cité de la musique, 2010.
- Chadeuil, Gustave. „Feuilleton du *Siècle* du 10 février 1858 – Revue musicale – Concerts de Paris : L'ouverture du *Tannhäuser*, de M. Richard Wagner”. *Le Siècle* 23, nr 8358 (1858): b.p.
- Cochinat, Victor. „La cabale contre Richard Wagner”. *La Causerie – Théâtre – Littérature – Musique – Beaux-arts* 4, nr 11 (1861): 1.
- Darcours, Charles. „Les théâtres. Opéra: *Tannhäuser*, opéra en trois actes et quatre tableaux, poème et musique de Richard Wagner; traduction française de M. Charles Nutter”. *Le Figaro* 41, nr 134 (1895): 3.
- Desnoyers de Biéville, Edmond. „Partie littéraire – Feuilleton du *Siècle* du 15 avril 1861. Revue des Théâtres. Théâtre du Vaudeville: *Il le faut!* comédie en un acte, par M. Jaime fils. – Théâtre des Variétés: *Yameinherr*, parodie en trois actes, sans entr'actes, mêlée de couplets, de charivaris et de chiens savans, par MM. Delacour et Lambert Thiboust”. *Le Siècle* 26, nr 9498 (1861): b.p.
- Drumont, Edouard. *Richard Wagner: l'homme et le musicien, à propos de Rienz*. Paris: E. Dentu, 1869.
- Durocher, Léon (Charles Hecquet). „Francfort-sur-Mein”. *Revue et Gazette musicale de Paris* 24, nr 40 (1857): 324.
- Escudier, Léon. „La musique de l'avenir à Paris”. *La France musicale* 24, nr 5 (1860): 49.



- Ferlan, Françoise. „Les sources littéraires”. *L'Avant-scène Opéra* [29], nr 63–64 (2004): s. 92–99.
- Ferran, André. „*Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en 1861: caricatures et parodies”. W: *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet professeur honoraire à la Sorbonne par ses anciens collègues et ses disciples français*, 189–197. Paris: Nizet, 1951.
- Fétis, François-Joseph (ojciec). „Richard Wagner – Sa vie. Son système de rénovation de l'opéra. Ses œuvres comme poète et comme musicien. Son parti en Allemagne. Appréciation de la valeur de ses idées”. *Revue et Gazette musicale de Paris* 19, nr 23 (1852): 185–187; nr 24 (1852): 193–195; nr 25 (1852): 201–203; nr 26 (1852): 209–211; nr 28 (1852): 225–227; nr 30 (1852): 242–245; nr 32 (1852): 257–259.
- Fierens-Gevaert Hippolyte. „*Tannhäuser* – Souvenirs des contemporains de la première représentation à Paris. Suite. M. Cormon”. *Journal des débats politiques et littéraires* 82, nr 107 [poranny] (1895): 3.
- Fierens-Gevaert, Hippolyte. „*Tannhäuser*. Souvenirs des contemporains de la première représentation à Paris (suite) M. Petipa”. *Journal des débats politiques et littéraires* 82, nr 107 [poranny] (1895): 3.
- Fiorentino, Pier Angelo. „Feuilleton du *Constitutionnel*, 30 janvier. Théâtres. Théâtre Impérial Italien. M. Richard Wagner”. *Le Constitutionnel* 45, nr 30 (1860): 2.
- Franck-Marie (Franco-Maria Pedorlini). „Feuilleton de *La Patrie* 24 mars – Revue musicale – Théâtre Impérial de l'Opéra: Première représentation du *Tannhäuser*, opéra en trois actes. Paroles et musique de M. Richard Wagner”. *La Patrie* 21, nr 2 24 III [poranny] (1861): b.p.
- Gasperini, Auguste de. *Richard Wagner*. Paris: Heugel, 1866.
- Gautier, Théophile. „Feuilleton de *La Presse* du 2 décembre 1850 – Théâtres”. *La Presse* 15, nr 2 XII (1850): b.p.
- Glazenapp, Carl Friedrich. *Life of Richard Wagner*, przekł. ang. Ashton Ellis. T. 3, London: K. Paul, Trench, Trübner & co., 1903.
- Grasset, Théodore. „Les répétitions de *Tannhäuser* au Théâtre de l'Opéra”. *La Presse* 26, [nr 2 II] (1861): b.p.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner, sa vie, son œuvre, son siècle*, przekł. fr. Odile Demange, Jean-Jacques Becquet, Elisabeth Bouillon Pierre Cadiot. Paris: Fayard, 1981.
- Heugel, Jacques-Léopold. „Académie Impériale de Musique – *Tannhäuser*, opéra en trois actes, de Richard Wagner. Les impressions de la première soirée”. *Le Ménestrel – musique et théâtres* 28, nr 16 (1861): 122.
- Heugel, Jacques-Léopold. „La semaine théâtrale”. *Le Ménestrel – Musique et théâtres* 28, nr 12 (1861): 91.
- Heugel, Jacques-Léopold. „La semaine théâtrale”. *Le Ménestrel – Musique et théâtres* 27, nr 10 (1860): 78.
- Janin, Jules. „Feuilleton du *Journal des débats* du 15 avril 1861. La semaine dramatique. Porte-Saint-Martin: *Les Funérailles de l'honneur*, drame en cinq actes, en prose, par M. Auguste Vacquerie. Variétés: *Yameinherr*, parodie en trois actes du *Tannhäuser*, par MM. Lambert Thiboust et Delacour. – *La Panne-aux-Airs*, parodie en deux actes du *Tannhäuser*, par MM. Clairville et Barbier. – Cantique à l'éventail de Mme de M...”. *Journal des débats politiques et littéraires* [48], nr 2 15 IV (1861): b.p.
- Jost, Peter. „Le problème des versions”. *L'Avant-Scène Opéra* [29], nr 63–64 (2004): 100–103.
- Jouvin, Benoît. „Théâtre – *Le Tannhäuser*”. *Le Figaro* 8, nr 636 (1861): 1–5.
- Jullien, Adolphe. *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*. Paris: Librairie de l'art, 1886.
- Kahane, Martine, Nicole Wild. *Wagner et la France*. Paris: Herscher, 1983.

- Leroy, Léon. „*Le Tannhäuser*. La cabale et les critiques”. *La Causerie – Théâtre – Littérature – Musique – Beaux-arts* 4, nr 13 (1861): 4.
- Leroy, Léon. „Une après-midi à Villiers-sur-Marne”. W: *Bayreuther Festblätter In Wort und Bild*, 41. München: Verlag der Autotype-Company, 1884.
- Liszt Franz, Richard Wagner. *Correspondance*, wyd. Georges Liébert. Paris: Gallimard, 2013.
- Liszt, Franz. „Feuilleton du *Journal des débats* du 18 mai – *Le Tannhaeuser*”. *Journal des débats politiques et littéraires* [36], nr z 18 V (1849): 1.
- Liszt, Franz. „*Lohengrin*” et „*Tannhäuser*” [sic] de Richard Wagner. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1851.
- Metternich, Pauline von. „Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1845–1863)”. *La Revue de Paris* 30, nr 17 (1923): 12–44.
- Meysenbug, Malwida von. *Mémoires d'une idéaliste*, wyd. M. Gabriel Monod. Paris: Fischbacher 1900.
- Monnais, Edouard (Paul Smith). „Théâtre Impérial de l'Opéra. *Tannhaeuser*, Opéra en trois actes, de Richard Wagner (Première représentation le 13 mars 1861)”. *Revue et Gazette musicale de Paris* 28, nr 11 (1861): 82.
- Mrozowicki, Michał Piotr. „Decydująca batalia – Rzecz o francuskich *Lohengrinach*”. *Muzyka* 63, nr 4 (2018): 3–37.
- Mrozowicki, Michał Piotr. „O historii paryskich inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* (1893–1933)”. *Muzyka* 64, nr 4 (2019): 65–110.
- Mrozowicki, Michał Piotr. *Richard Wagner et sa réception en France*. T. 1, *Le musicien de l'avenir*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.
- Nwitter, Charles. „Les 164 répétitions et les 3 représentations de *Tannhäuser* à Paris”. W: *Bayreuther Festblätter in Wort und Bild*, 38–40. München: Verlag der Autotype-Company, 1884.
- Ortigue, Joseph d'. „Feuilleton du *Journal des débats* du 23 mars 1861. Théâtre de l'Opéra. Première représentation (13 mars) de *Tannhäuser*, opéra en trois actes, de M. Richard Wagner. – Divertissement de M. Petipa. – Décors de MM. Cambon, Thierry, Despléchin, Nolau et Rubé”. *Journal des débats politiques et littéraires* [48], nr z 23 III (1861): b.p.
- Photiadès, Constantin. „Marie Kalergis-Moukhanow née Nesselrode”, *Revue de Paris* 30, nr 20 (1923): 877–905.
- Picard, Timothée, red. *Dictionnaire encyclopédique Wagner*. Arles–Paris: Actes Sud–Cité de la musique, 2010.
- Reyer, Ernest. „Wagner – Tannhauser”. W: Ernest Reyer, *Quarante ans de musique*, wyd. Emile Henriot, 47–56. Paris: Calmann–Lévy, 1909.
- Reyer, Ernest. *Quarante ans de musique*, wyd. Emile Henriot. Paris: Calmann–Lévy, 1909.
- Richard Wagner à Mathilde Wesendonk – Journal et lettres 1853–1871*, przekł. niem. Georges Knopff. Berlin: Dunker, 1905.
- Rousseau, Etienne. „Théâtre Déjazet. *La Panne aux airs*, parodie musicale en deux actes et cinq tableaux de M. Clairville, musique de M. Frédéric Barbier. Première représentation le 30 mars 1861”. *Le Monde dramatique – Journal des théâtres, Revue artistique et littéraire* 10, nr z 4 IV (1861): 2.
- Rousseau, Jean. „Courrier de Paris”. *Le Figaro* 8, nr 636 (1861): 1–3.
- Rovray, A. (Pier Angelo Fiorentino). „Feuilleton du Moniteur du 18 mars – Revue musicale – Théâtre Impérial de l'Opéra: *Tannhäuser*, opéra en trois actes, de M. Richard Wagner”. *Le Moniteur universel – Journal officiel de l'Empire Français* [73], nr 77 (1861): 1.
- Royer, Alphonse. *Histoire de l'Opéra*. Paris: A. Franck, 1875.
- Saint-Amand, Imbert de. *Le règne de Napoléon III – 1861*. Paris: Dentu, 1899.

- Scudo, Paul. „Les écrits et la musique de M. Richard Wagner”. *La Revue des deux mondes* 30, nr 26 (1860): 231–232.
- Scudo, Paul. „Revue musicale. *Tannhauser*, de M. Richard Wagner”. *La Revue des deux mondes* 31, nr 32 (1861): 769.
- Servières, Georges. „Les deux *Vaisseau-fantôme*”. *Le Guide musical* 43, nr 21–22 (1897): 387–389.
- Servières, Georges. „Wagner et Giacomelli – Les concerts du Théâtre Ventadour en 1860”. *Le Guide musical* 33, nr 22–23 (1887): 155–156.
- Servières, Georges. *Richard Wagner jugé en France*. Paris: À la Librairie Illustrée 1887.
- Servières, Georges. *Tannhaeuser à l'Opéra en 1861*. Paris: Fischbacher, 1895.
- Tiersot, Julien. „*Ma Vie* de Richard Wagner”. *Le Ménestrel – musique et théâtres* 79, nr 32 (1913): 250.
- Tiersot, Julien. „*Ma vie* de Richard Wagner”. *Le Ménestrel – musique et théâtres* 79, nr 33 (1913): 258–259.
- Wagner, Richard. *Souvenirs*, przekł. franc. Camille Benoit. Paris: G. Charpentier et C<sup>ie</sup>, 1884.
- Wagner, Richard. „Lettre à Victor Cochinat, rédacteur en chef du journal *La Causerie*”. *La Causerie – Théâtre – Littérature – Musique – Beaux-arts* 4, nr 13 [1861]: 4.
- Wagner, Richard. „Lettres de Richard Wagner à Otto Wesendonck (1852–1870)”, *La Revue de Paris* 1, nr 16 (1909): 61–88.
- Wagner, Richard. *Mein Leben*. T. 2. München: F. Bruckmann AG, 1911.
- Weber, Johannès. „Nécrologie – Guillaume-Richard Wagner”. *Le Temps* 23, nr 7965 (1883): b.p.
- Westernhagen, Kurt von. *Wagner. A Biography*, przekł. ang. Mary Whittall. New York: Cambridge University Press, 1981.
- Wolff, Albert. „*Courrier de Paris*”. *Le Figaro* 8, nr 637 (1861): 1–5.

ON THE FRENCH RECEPTION OF *TANNHÄUSER* (1845–1861)

The subject of this article is the French reception of *Tannhäuser*, with particular emphasis on various circumstances surrounding the famous Paris production of the work in March 1861 at the Salle Le Peletier, sixteen years after its world premiere in Dresden. The author draws attention to the fact that over those sixteen years, the French could have acquired some knowledge of Wagner's work and its reception, both enthusiastic (Liszt's article in *Journal des débats* of 18 May 1849 and his book '*Lohengrin*' et '*Tannhäuser*' de Richard Wagner published in French in Leipzig in 1851) and critical (François-Joseph Fétis's articles published in *Revue et Gazette musicale de Paris* between 6 June and 8 August 1852).

The performance of the overture to *Tannhäuser* in a concert given by the Saint Cecilia Society Orchestra on 24 November 1850, although far from ideal, helped to lay the foundations for French Wagnerism.

The French premiere of *Tannhäuser* took place in Strasbourg on 12 July 1855. The work was performed in German by the Cologne opera company directed by Ferdinand Röder. The French papers were rather reticent on the subject.

The idea of staging *Tannhäuser* in Paris arose two years later. In September 1857, in response to proposals from Germany, the composer and impresario Léopold Amat, a former theatre manager of les Bouffes-Parisiens, organised musical and other attractions in Homburg, Ems and Wiesbaden. During the ‘musical festivities’ in Wiesbaden, on 24 September 1857, Richard Wagner’s *Tannhäuser* was performed to an exclusive audience that included many Parisian journalists invited by the organisers. In hosting numerous representatives of the Parisian press in Wiesbaden and showing them Wagner’s opera, Amat wanted to interest French public opinion in the German composer’s work, hoping that it might subsequently be staged in Paris in the near future. The Parisian journalists were delighted with the musical programme and accompanying attractions, but their impressions of the performance of *Tannhäuser*, intended as the highlight of the festivities, were less than enthusiastic, as evidenced by the reviews quoted in this article. Consequently, Amat’s projects came to nought.

The next part of the article presents events related to Parisian reception of *Tannhäuser* in 1860 and 1861. The author discusses reviews of the three Wagner concerts held at the Théâtre-Italien – Salle Ventadour in January and February 1860, and especially the opera’s Parisian premiere, addressing such questions as the circumstances surrounding the decision to perform it at the Paris Opera, problems with the French translation of the libretto, Wagner’s relations with the conductor, the orchestra and other members of the Paris Opera’s staff, the three March performances of *Tannhäuser*, the main causes of its failure and the ambiguous consequences of that failure, as well as press reviews. The article concludes with Baudelaire’s prophetic words announcing the future rehabilitation of *Tannhäuser* in Paris.

*Michał Piotr Mrozowicki*

Słowa kluczowe / keywords: recepcja Wagnera we Francji / Wagner reception in France, *Tannhäuser*, historia opery / history of opera

**Prof. dr hab. Michał Piotr Mrozowicki** wykłada literaturę francuską na Uniwersytecie Gdańskim, jest 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 za granicą oraz trzy książki: *Richard Wagner et sa réception en France. Le musicien de l’avenir 1813–1883* (Gdańsk 2013), *Richard Wagner et sa réception en France. Du ressentiment à l’enthousiasme. 1883–1893* (t. 1–2, Lyon 2016) i *Richard Wagner et sa réception en France. La Belle Époque 1893–1914* (Lyon 2020). W przygotowaniu kolejna, czwarta, część cyklu pod tytułem *Richard Wagner et sa réception en France. D’une guerre à l’autre 1914–1945*.

michal.mrozowicki@ug.edu.pl