

GENIJU RIHARDA WAGNERJA
OB 120LETNICI NJEGOVEGA ROJSTVA IN 50LETNICI
NJEGOVE SMRTI

ŽIVLJENJE IN SVET

STEV. 21.

V LJUBLJANI, 21. MAJA 1933.

KNJIGA 13.

ZWTIN



ELO JUSTIN

RIHARD WAGNER (lesorez)



ARHIBALD ZIEGLER

GLASBA
Copyright by Presse Photo, Berlin

Rihard Wagner je med velikimi skladatelji, kar jih je dalo nemštvo, nemara najbolj nemški. Njegova tesna vez z nemškim nacionalnim bitjem in žitjem se ne kaže zgolj v snovi, ki jo je obdelal v svojih znamenitih »glasbenih dramah« in ne samo v formalnih značilnostih Wagnerjeve glasbe, v njeni muzikalni vsebini, marveč tudi v vsej notranji vsebini, v najintimnejšem duhu njegovega dela. Wagnerjeva glasba je najčistejša dopolnitev nemške romantike. Kakor za vsako romantično umetnost, je tudi za Wagnerjevo značilna neka sproščenost in nedovršenost, vsa razgibana po sanjah in hrepenenju. Sanje obujajo zašle čase, hrepenenje pa skuša premagovati spone časa in prostora in se preko vsega stvarnega, minljivega in zemeljsko-človeškega povzpeti k nečemu Absolutnemu.

Wagner ni črpal svoje glasbe samo iz lastne prebogate duševnosti, marveč tudi iz duše nemškega naroda, ki se je prav v času njegovega dozorevanja in v času njegove stvarjalne zrelosti iskal in združeval preko številnih političnih oblik in zastarelih regionalizmov, zgoščeval se v veliko narodno maso, ki naj bi bila nositeljica novega germanskega imperializma. Iz Wagnerja je govoril nemški mesianizem, ki je dobil miselne temelje že s Fichtejevo filozofijo in ki ga je romantična umetnost napolnila s sanjarstvom o nečem velikem in nedoumljivem v nemški duši. Med tem ko je ruska filozofija, ki je bila takisto zanešena od nedovršenosti in neskončnosti, stremela po takem rustvu, ki bi osrečilo ves svet, je dobilo nemško mesianstvo v poznejših pojavih pangermanistične filozofije izrazit značaj nemške narodne sebičnosti. Rus je sanjaril o tem, kako bi se raztopil v vsečloveštvu, Nemec o tem, kako bi se čim več človeštva raztopilo v nemštvu. Nietzschejev odpor zoper Wagnerja ni nastal samo zbog filozofovega razočaranja z miselno religiozno preobratom pri Wagnerju, marveč tudi zaradi tega, ker je Wagnerjeva glasba uspavala nemškega meščana v sen o neki vse-nemški veličini, ki vanjo Nietzsche ni mogel verovati. Toda nemštvo se je maščevalo in pozneje je bil tudi Nietzsche s svojo filozofijo o nadčloveku uvrščen med idejne pomagače »Herrenvolka«.

Ne bi torej imeli povoda, da proslavljamo Wagnerja, zlasti v času, ko je nemški mesianizem prešel v novo akutno stanje in ko vročnica imperialistično-rasističnega hitlerjanstva znova preti vsej Evropi, predvsem pa Slovanom. Toda Wagner je kot glasbeni stvaritelj prevelik genij, da bi ga lahko odpravili zgolj s političnim merilom. Njegova glasbena miselnost je prerasla omejeno nemštvo in vzbudila tudi v drugih narodih plemenite pobude; tako zlasti pri nekaterih ruskih skladateljih. Wagnerjevo nemštvo ni nemštvo pruske pikelhaube in tudi ne nemštvo hitlerjevskega kljukastega križa, marveč je poln izraz nemške svojstvenosti in nemškega hrepenenja po Absolutnem. Tudi če so mnogi vpregali Wagnerja v voz pangermanskega imperializma, je njegov genij vzlic globoki zakoreninjenosti v svojem narodu (ali morda prav zaradi nje) tako pristno človeški in tolikanj svetovljanski, kakor vsak pravi in čisti umetniški izraz kate-regakoli naroda ali časa. Zato se ni čuditi, da se za Wagnerja močno zanimajo

Francozi, čeprav so že tolikokrat težko občutili neuravnovešenost svojih sosedov onkraj Rena. Malo pred Wagnerjevim letom je spisal najboljšo biografijo o avtorju »Parsifala« Francoz Guy de Pourtalès. Znak, kako prodorno proučuje Wagnerja in njegovo glasbo v deželi, ki bi imela dovolj povoda, da odklanja nemško kulturo v času, ko je pangermanski jež našopiril vse svoje igle. Francozi čutijo v Wagnerju svoj veliki kontrast. Slej ko prej bo v umetnosti najzanimivejše in najtrajnejše to, v čemer se je izrazil narodni genij iz svojega plemenskega ali — kakor nekateri trde — rasnega jedra. Umetnost živi od razlik, ne od izenačevanja. Te razlike je iznašla priroda, boj zaradi njih in ž njimi pa so iznašli ljudje in sicer ljudje, ki kulturna tla bolj pustošijo kakor negujejo in dvigajo.

V nekem svojem pismu Angelu Neumannu je beyreuthski mojster zapisal tole: »Germani in Slovani — to gre, nikakor pa ne Latinci in Romani.« Hotel je označiti večjo sorodnost med germanskim in slovanskim duhom, kakor obstoji med germanskim in romanskim. Povojna Nemčija je imela lepo priliko, da izkoristi nastali položaj in se za vedno zbliža s Slovani. Pokazalo se je, da vzlic dobri volji pozameznikov ni imela za to dosti trdnega smisla in iskrene volje.

Ali bodo kdaj Slovani in Germani vendarle ali skupaj, kakor si je zamišljal Rihard Wagner, ali pa jih nujno in za vedno razdvajajo podzavestne sile, ki so že v krvi in katerih tiranija je večasi hušša od požlahtnjajoče sile razumskih spoznav? Na to vprašanje v današnjem času ni odgovora.

B. BORKO

Alto se ymo
Andante
ritardando
piu languido

FACSIMILE WAGNERJEVEGA ROKOPISA: KONEC PREDIGRE K »TRISTANU IN ISOLDI«. (Ta papir je poslal Wagner Matildi Wesendonk, ki ga je navdušila za to glasbeno delo)

RIHARD WAGNER

ZIVLJENJEPISNA CRTICA

L. M. SKERJANC

Dne 22. maja se zaključili 120. leto, odkar je zagledal luč sveta najbolj izraziti zastopnik nemške dramske glasbe, njen reformator in glavni začetnik. Njegovo življenje je niz burnih in razburljivih dogodkov. Izšel je iz docela preprostega, malomeščanskega kroga ter se povzpел do najbolj upoštevanega glasbenika svoje dobe in nastal po smrti nešteto krat posnemani, a vedno nedoseženi idol glasbenega dramatika.

Sam pravi v svoji biografiji, da je imel vedno le eno potrebo: najti mir in nemotenost, obdano seveda z nekaj udobnosti, kot je potrebna umetnostnemu ustvarjanju, da pa se je njegovo življenje slednjč razvilo tako burno, kot si ga ne bi mogel ustvariti nemirnejšega in spremenljivejšega niti najbolj podvzetni pustolovec. Oviri udobnosti njegovega življenja sta bili idejnega in realnega značaja. V prvem smislu je bilo krivo temu njegovo umetnostno stremenje, ki ga je sililo ustvarjati dela, ki naj bi sicer pripadala najbolj trivialnemu glasbenemu ustvarjanju — namreč operi —, ki pa naj bi nadkriljevala vse ostale glasbene panoge; druga ovira pa je bila premoženjskega in družinskega značaja. Vsekako ga je najbolj prizadejalo pomanjkanje vsakršnega premoženja. Kakor on pravi: »podedovano premoženje, najsi je veliko ali malo, da resno stremelčemu potrebno samostojnost; pri mojem hotenju in zlasti v obližju mojega delovanja je nujnost, pridobivati denar za življenje, popolno prokletstvo. Prepričan sem, da bi me tudi le skromna posest utrdila v vnanjem življenju in odvrčala od mene vsak nemir. Ker pa je bilo baš nasprotno, sem postal ravnodušen nasproti vrednosti denarja, kot da vem, da si ga itak ne bom nikdar prisluižil. Zaradi tega sem pri svojem sicer idealnem življenjskem stremljenju nepopisno dosti trpel.«

Njegov oče je bil policijski uradnik Karl Friedrich Wilhelm Wagner, dokaj upoštevana osebnost v Lipskem, takrat še malem mestu. Rihard je bil deveti otrok tega mnogostransko naobraženeega moža, ki je kaj rad sodeloval pri diletantskih odrih in po katerem je morda Wagner podedoval nekaj izrazito odrskega talenta. Oče je umrl pol leta po Ri-

hardovem rojstvu na epidemiji, ki je razsajala kot neizbežna posledica vsake vojne takrat (1813) v Nemčiji. Mati se je nato vdružilč poročila z igralcem Ludvikom Geyerjem in vsa družina se je pre-



LUDVIK GEYER,
skladateljčv očim in vzgojiteljč

selila na njegovo službeno mesto v Draždane. Iz drugega zakona je bila Wagnerjeva najljubša sestra Cecilija.

Geyer je bil zavidanja vreden bohem, tip vsestransko verziranega diletanta, ki pa na nobenem polju ni bil docela doma. Bil je slikar, poet in dvorni igralec, ki se je kot očim zelo zavzel za malega Riharda, v katerem je siutil talent. Povedel ga je čestó s seboj k vajah in gledališko ozračje je temeljno vplivalo na Riharda, ki je kolebal, prav tako kot Geyer, neodločno med igračkanjem in umetnostjo. Na nesrečo je Geyer že 1821 umrl in družina je znova izgubila rednika, vendar so medtem že starejši bratje mogli skrbeti zanj.

Mladi Wagner je bil ognjevit in zavzet, pa tudi nestanovit in muhast ter se ni bistveno odlikoval v šoli, niti razlikoval od sošolcev. V gimnaziji ga je navdušilo čtivo Shakespearea in takoj je napisal dramo »Lenbald«, v kateri je umrló nič manj kot 42 oseb, ki jih je nato konec drame uvedel kot strahove, ker bi sicer ne zadoščala za ves večer.

Ko je bil star 15 let, je prvič čul Beethovena in pred vsem njegova glasba k Egmontu ga je tako navdušila, da je započel glasbene študije, seveda površno in nanagloma, pa z njem lastno zavzetostjo. Da ga je vse to v gimnazijskem študiju oviralo, je jasno; izstopil je iz šole ter se vpisal kot študent glasbe na lipski univerzi.

Toda študij ni bila njegova krepost. Vdal se je rajši »Bakhu in Veneri« in to



IVANA WAGNER,
roj. 1779, skladateljeva mati

izdatno, tako da se je kmalu odvrnil in se znova posvetil glasbi. Šel je h kantorju Weinligu, ki je slednjič dal Wagnerju neobhodno potrebno podlago glasbene strokovne naobrazbe, brez katere bi slednjič vse njegovo delo ostalo diletantsko.

Kmalu so začeli izvajati nekatera njegova simfonična dela in postal je nekoliko znan, vendar se je moral ogreti po zaslužku in januarja 1833 ga srečamo v Würzburgu kot zborovodjo pri gledališču z mesečnim zaslužkom 10 goldinarjev. Tu je komponiral prvo opero »Vile« (Die Feen), ki pa je niso hoteli izvajati. Po dveh letih se je preselil in Magdeburg, kjer je postal kapelnik opere in si pridobil dober sloves, pa le nezatno gažo, tako da je bil stalno v denarnih stiskah. Dokomponiral je drugo opero »Prepoved ljubezni« (Das Liebesverbot), od katere je pričakoval odločilne spremembe gmotnega položaja. Na nesrečo je nestrpen upnik zarubil partituro in predstava je bila nezaslišan fiasko, zlasti ker ni nihče v publiko poznal vsebine, in

nihče na odru svoje vloge. Wagner je ogorčen zapustil Magdeburg, obtežen z ogromnimi dolgovi in obenem z nepremišljeno zaroko s štiri leta starejšo igralko Mino Plauer, ki je dobila službo v Königsbergu, kamor se je kmalu preselil za njo kot gledališki kapelnik. Nestrpnost je silil bolj premišljeno nevesto v zakon, ki je bil nesreča za oba. Razmere so bile skrajno slabe in gledališče je kmalu napovedalo konkurz. Poleg tega je šel tudi Wagnerjev zakon v konkurz, vendar sta se znova pobotala in odšla na angažma v Rigo. Pa tudi tu je njegova lahkomišelnost nakopala nove dolgove na njegove šibke rame in kmalu je skrivaj ušel z ženo in psom v London in slednjič na cilj smelih nad, v Pariz.

Njegovo življenje v Parizu je niz razočaranj. Dolgovi, bolezni, neuspehi so se vrstili kot naročeni in slednjič je 1842 zapustil zanj negostoljubno mesto in se vrnil v Draždane. Tu mu je bila sreča milejša; že 20. oktobra je imela opera »Rienzi« triumfalen uspeh. Takoj je dobil mesto dvornega kapelnika in nova opera »Večni mornar« je še dvignila njegov prapor. Vendar ne za dolgo, kajti



Wagnerjeva rojstna hiša v Lipskem
(Hišo so 1870. podrli)

po štirih izvajanjih so jo stavili z repertoarja. Lotil se je dela opere »Tannhäuser«, vendar so ga znova neljube življenjske razmere ovirale, poleg tega pa



RIHARD WAGNER in njegova zvesta življenjska družica COSIMA

ga je vedno bolj naraščajoče polemično literarno delo zavzelo. To ga je tudi zavedlo, da se je začel zanimati za revolucionarni pokret Rusa Bakunina, kar ga je privedlo pred sodišče, ko je bila revolucija 1848 zatrta. Da se izogne neljubim posledicam tiralice, je ušel skrivaj v Pariz in odtod v Curih, kjer se je nadejal, da najde zaželjen mir.

Toda vrtinec življenja ga je metal kot orehovo lupino na morju. V Svici je nastala trilogija »Nibelunški prstan« (Der Ring des Nibelungen), tu pa je vznikla tudi ona ljubezen, ki je stala ob zibelni najbolj samonikle kompozicije prošlega stoletja: »Tristan und Isolde«. V družini Wesendonk, kjer je Wagner dnevno zahajal, je našel zatočišče in obenem »lepa leta tesnobe, ki jih je preživel v naraščajočem času njene bližine, nagnjenja nje, ki je bila njegova prva in edina ljubezen na višku življenjske poti: Matilda Wesendonk«. Zgodovina te ljubezni je

razburljiva, pestra in polna katastrof; posledica pa je »Tristan und Isolde«.

Da se je v teh razmerah razdri Wagnerjev zakon, je umljivo; Wagner se je po mnogih vmesnih postojankah spet septembra 1859 preselil v Pariz, kjer se je izvajal »Tannhäuser« z mnogimi škandalami in popolnim polomom. Slednjič si je izposloval dovoljenje za povratek v domovino, kjer je bil sprejet kot slaven mož.

Najvažnejše njegovo doživetje naslednjih let je bila sklenitev prijateljstva s bavarskim kraljem Ludvikom, ki ga je prvič pozdravil 4. maja 1864. Ta kralj, bolj umetnik kot vladar, je ostal do konca svojega kratkega življenja vzlic številnim in vplivnim intrigantom zvesto ob strani mojstra, čigar vnanje življenje je bilo rado v kričečem nasprotju z idejno veličino njegovih del. Vplivu nasprotnikov se je posrečilo, da je moral Wag-



COSIMA WAGNER, hči skladatelja Liszta, ki se je Wagner poročil z njo 1870. Ves čas njegovega življenja in tudi v 47 letih, ki jih je preživela po njegovi smrti, je bila zvesta pobornica njegovih del (glej članek »Cosima Wagner« Zis knjiga 7., str. 406)

ner znova 1866 zapustiti domovino in se naseliti v Švici.

Med tem je njegova ločena žena umrla v Draždanih in Wagner si je po nekaterih krajših presledkih izbral kraj Tribschen pri Luzernu, kjer je bila pri njem na obisku žena dirigenta Bülowa, hči velikega Liszta, slednjič Wagnerjeva druga žena, Cosima, najjačja njegova opora. Cosima se je 18. julija 1870 ločila od Bülowa in se 25. avgusta poročila z Wagnerjem, na rojstni dan kralja Ludvika. Iz tega zakona je izšel sin Siegfried, naslednik in nadaljevatelj očetovega dela.

Konec aprila 1872 se je Wagner izselil

iz Švice in se preselil v Bayreuth na Bavarskem, kjer je ustvaril slavno gledališče in z neumljivim naporom in energijo dokončal svoje ogromno delo, slednjič mirno živeč v krogu ljubljene družine.

Stara srčna bolezen pa ga je prisilila, da je iskal leka v Italiji. V Benetkah si je ustanovil v razkošni palači Vendramin udobno stanovanje, obstoječe iz 28 sob in pravilčno opremljeno. Tu ga je 13. februarja 1883 tudi dohitela smrt, neizprosna in kruta, ki je njegovemu tako silno burnemu življenju slednjič zastavila pot in ga umirila.

WAGNER IN SLOVENSKA OPERA

MIRKO POLIČ

Wagner že davno ni več samo nemška zadeva. Kakor vsi veduhovi je prestopil ožje meje svojega nacionalnega obeležja, njegovo delo pa je postalo last celotnega človeštva. Tipičen primer za to vidimo v njegovi najbolj nemški ustvaritvi: v Bayreuthu. Ze k prvim predstavam 1876 namenjenim izključno članom patronata, je moral dovoliti dostop mednarodnemu svetu; nacionalno demokratična ideja se je razširila v kozmopolitično aristokratsko zadevo, v središče wagnerijanskega kulta vsega sveta. Značilno za to je dejstvo, da je bilo to gledališče zaprto v letih 1914—24, tedaj v času politične osamelosti in bojkota nemškega naroda.

Nasprotstva, ki jih je povzročilo Wagnerjevo delo že v času njegovega nastajanja, so trajala še dolgo po njegovi smrti in še v t. zv. Wagner-haussi, ki je nastala 1913, koj po osvoboditvi njegovih del iz rok zakonske zaščite. Da je ta problem še danes aktualen, dokazujejo neštete razprave z značilnimi naslovi kot n. pr. »Wagner-danes«, »Mi in W.«, »Ali je W. še sodoben« itd., ki so bile obelodanjene o priliki pravkar proslavljene obletnice.

Tudi naš zavod sme, sicer v prav skromnem obsegu, napraviti bilanco o svojih odnosih do ustvaritelja muzikalne drame in tej bilanci naj veljajo pričujoče vrstice.

Wagnerjeva dela so se po vojni začela gojiti pri nas šele 1926, tedaj v drugi polovici povojne dobe slovenske opere. Prva polovica tega razdobja je v tem

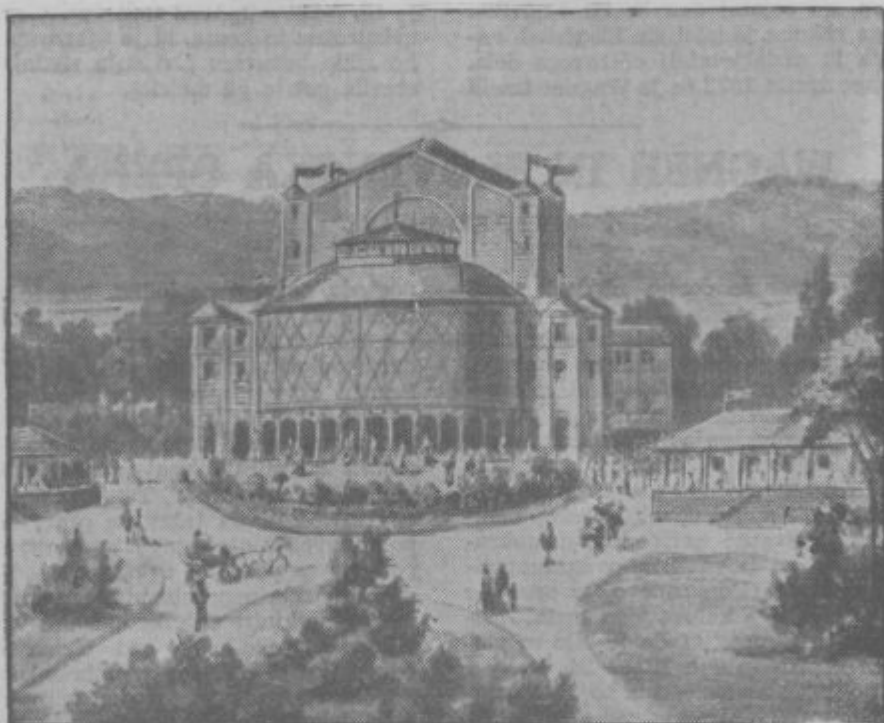
pogledu povsem neplodna, kot je negativna tudi v pogledu na klasike (Mozart, Beethoven) in na moderno. Očividno tedanji odločilni činitelji niso poznali nobenega razmerja ter niso imeli potrebnega odnosa do teh pojavov. Ne tako predvojna doba, ki je skušala po svojih močeh afirmirati vsaj mladega Wagnerja (Večni mornar, Tannhäuser, Lohengrin). Žal, da takratne precej nepopolne izvedbe niso mogle ustvariti prave podlage za poznejše delo, neglede na to, da bi morala neprostovoljna pavza petih let že prekiniti začetke nekake wagnerijanske tradicije pri nas. Trinajstletni odmor (1913—26) pa je zabrisal skoraj popolnoma vsak neposreden vpliv njegovega dela na našega opernega posetnika.

Tako je delovala ponovna uprizoritev »Večnega mornarja« 17. februarja 1926 kot nekaj povsem novega in nenavadnega. Slučaj je hotel, da smo začeli prav z onim delom, ki je bilo pred prekinitvijo delovanja opere l. 1913. kot poslednje uprizorjeno, kajti »Tannhäuser« se je moral iz raznih razlogov takrat umakniti »Večnemu mornarju«, ki je kot nekaka senzacija dosegel do konca sezone (v petih mesecih!) kar štirinajst predstav. Še trikrat je bilo to delo izvedeno v isti sezoni na prvi turneji ljubljanske opere, tako da se je z sedemnajstimi izvedbami v prav kratkem času močno ukoreninilo v ansamblu, dotlej manj vajenemu takih nalog. Kmalu mu je sledil še »Tannhäuser« (poslednja predstava iste sezone 4. julija 1926) z eno prav pomembno izvedbo. »Mornarja« sta naštuđirala A. Balatka in režiser prof. O. Sest,

ki mu je ostal zvest do današnjega dne. Z razvojem dela in dosledni poglobitvi wagnerijanskega studija pri nas, je to izvedbo izpopolnjeval in ga reinscenciral s pomočjo V. Uljaniščeva in v muzikalni obdelavi dr. D. Švare l. 1931. Doslej je bil »Večni mornar« izvajan pri nas po vojni vsega 21 krat. Naslovno partijo je pel začetkoma P. Holodkov pozneje R. Primožič. »Tannhäuserja« sta postavila l. 1926 M. Polič in Zd. Knittl. V nasled-

močno zavirati razvoj kulturnih institucij, je sicer žalostno, ne da se pa zanikati ter moramo z njim pač računati. K takim delom pa je bilo mogoče šele pristopiti po dovolj izčrpnem studiju klasikov. Tu se pač maščuje to, kar se je zamudilo na delu in času v prvih sezonah po vojni.

Jasno je, da nas je moral zaradi vseh teh momentov prehiteti čas in da je sistematično delo zaradi skrčenja aparata



WAGNERJEVO GLEDALISCE V BAYREUTHU ob otvoritvi 1876

nji sezoni se je izvajal še devetkrat in dvakrat na drugi turneji naše opere. Naslovno partijo je pel Zd. Knittl, Elizabeto pa M. Žaludova. Vseh izvedb je bilo tedaj v Ljubljani po vojni 10. Kot prvo izmed zrelejših del bayreuthskega mojstra pa je prišla na naš repertoar »Valkira« 17. novembra 1929. S to izvedbo se je dokumentirala sposobnost našega aparata (glasbenega in tehničnega), da se lahko loti tudi najtežavnejših nalog. V umetnostnem in repertoarnem pogledu pa smo načeli s to izvedbo vrsto tistih del, ki pomenjajo višek opernega ustvarjanja in tvorijo cilj in spopolnitev. Zavest, da smo šele na začetku te poti, nas ne sme in ne more splašiti. Dejstvo, da smo stopili na to pot šele v času, ko je gospodarska kriza začela

ogroženo in deloma onemogočeno (Tristan, Mojstri pevci itd.). Tako smo po izvedbi »Valkire« (dirig. M. Polič, rež. B. Krivecki, protagonisti: V. Thierry-Kavčnikova, Z. Vilfan-Kunčeva in Majdičeva ter R. Primožič, Š. Marčec, J. Križaj in E. Rumpel, ki je šla v dveh sezonah devetkrat, in »Lohengrina« (premiera 1. junija 1930 z istimi izvajalci), ki je bil izvajan v dveh sezonah sedemkrat, prišli ob petdesetletnici smrti R. Wagnerja po ugodnem razmerju v solističnem ansamblu na njega »Parsifala« (premiera 14. aprila 1933, dirig. in režiser M. Polič, protagonisti: V. Thierry-Kavčnikova, Š. Marčec, J. Betetto, R. Primožič, M. Rus, T. Petrovič).

Kakor se more razvideti iz te kratke statistike, ki v osmih letih izkazuje pet

del s skupnim številom štiri in petdesetih predstav, je naša opera šele v prvih poskusih nekakega Wagnerjevega kulta. Le pri »Večnem mornarju« je uspela v tem času reinscenacija in ponovni studij, kar omogoča prav za prav poglobitev ansambla v njega bistvo. Vsa ostala de-

od mnogih komponent, ne v najmanjši meri tudi od sodelovanja občinstva.

Naše operno poslušalstvo je zaenkrat še močno zajeto po mnogih predsodkih, ki ga močno ovirajo pri uživanju in sodelovanju pri reprodukciji kakega umotvora.



Prizor iz zadnjega dejanja Wagnerjeve opere »Meistersinger«, izvajane v Norimberku

la so bila le po enkrat postavljena, manjka jih pa še cela vrsta do izpopolnitve Wagnerjevega repertoarja, ki ga je dolžan postaviti vsak resno stremeči operni zavod. Ali nam bo v bližnji bodočnosti v tem pogledu sreča mila, je pač odvisno

Pred vsem mu primanjkuje naivnega navdušenja in želje po sodelovanju pri konsumiranju takega sceničnega umotvora. Naš človek je racionalen; on gleda hladno na dogodke, ki se odigravajo pred njim, in nezaupljivo skuša dobiti do njih

nekako kritično razmerje. Njegova fantazija ne deluje — ali pa v zelo majhni meri — vzporedno s potekom dela; kvečjemu ga je mogoče frapirati, navdušiti ga je zelo težko.

Iz tega razloga — in ne samo iz finančnega — se zadovolji po večini z enkratnim ogledanjem dela in redki so slučaji pri našem povprečniku, da bi zaradi estetskega užitka poslušal isto delo po večkrat.

Naravno je, da ga praviščne in mitološke snovi wagnerijanskega sveta ne morejo kdo ve kako zanimati, ter da mu pri tem bistvo tega umotvora ostane zakrito. Tu občutimo prav posebno pomanjkanje tiskanega besedila naših predstav, investicija, ki se marsikomu vpricho naših mizernih prilik dozdeva mogoče luksuzna. Vendar bi se to sčasoma rentiralo, ker bi naš gledalec z besedilom vendarle prišel do poslušanja glasbenega dela, in tu bi našel pot do uživanja umotvora in spoznanja njegove globine. Posebno pri Wagnerju, ki ga nepripravljeni poslušalec sprva ne more nikakor do-

umeti. In iz tega nastajajo oni predsodki o dolgovernosti, dolgočasnosti, kompliciranosti in neužitnosti njegovih del. Značilno pa je, da vsega tega ne občutijo tisoči in tisoči v vseh kulturnih centrih najrazličnejših narodov (prosim pred vsem ne pri baje tako površnih Italijanih, Francozih itd., ki si brez Wagnerja sploh ne morejo misliti dobre sezone). Pri njih so taki predsodki že zdavnaj odpadli. Naše delo v bližnji bodočnosti veljaj konsolidaciji našega repertoarja, v katerem naj ne bo Wagner več niti rariteta niti eksperiment, temveč njega sestaven del, pristopen in razumljiv vsakemu našemu obiskovalcu. In takrat ne bomo doživljali takih razočaranj, kakoršne smo morali z moderno in sodobno produkcijo preboleti v minulih sezonah, bodisi da nas je razočaranje zadelo z odra ali z avditorija.

Za doseg takih ciljev pa je potrebno vsestransko sodelovanje vseh tistih, ki so prišli do spoznanja, da je naša opera nekaj več kot pa nujno ali nepotrebno zlo.



V SALONU VILE WAHNFRIED V BAYREUTHU

Od leve proti desni: Cosima Wagner, Rihard Wagner, Fr. Liszt, Mor. Rosenthal, Lisztov učenec (Po sliki W. Beckmanna l. 1880)

WAGNER IN MI

SLAVKO OSTERC

Vsaka povojna doba je značilna v tem, da vrednoti gotove pojave s čisto drugačnimi merili kot jih je vrednotila doba pred njo. Splošno opažam, da ljudje preplachujejo posredovalce, premalo pa producenta, t. j. delavca. Posredovalci lahko konjunkturo izrabijo v svoje dobro in tako nastaja v takih dobah nov poklic — verižništvo, z njim korupcija, krize itd. Eno je gotovo: delo je premalo plačano, poštenost premalo upoštevana, denar pride v posest nepravilnih ljudi — verižnikov, bančnih špekulantov, raznih koncernov in podobno — del tega denarja potem bančne korifeje poneverijo ali spravijo na varno (najraje v inozemstvo!), nekaj ga pa tudi porabijo za podkupovanje in mazanje uradnih organov, ki jim pri tem »človekoljubnem« poslu gredo na roko. Srednji sloj, t. j. uradništvo in podobni poklici — pri tem kaj hitro obubožajo; vsak gleda, da dobi stranske zasluzke. Kdor nima poleg svojih rednih prejemkov še drugih dohodkov, ta se mora zadovoljiti z najprimitivnejšim načinom življenja. Kar se tiče kulture, ostane za večino uradništva le eno: čitanje izposojenih knjig v literarnem oziru, podobni surogati pa tudi v panogah te ali one umetnosti. Oni pa, ki imajo poleg svoje glavne zaposlitve še kako stransko, so zvečer tako izčrpani in utrujeni, da si zaželiyo zabave — v tej ali oni obliki.

Nas zanimajo pred vsem oni, ki si zaželiyo glasbe: plošč, radio prenosov, zvočnega filma, koncertov, opere, opere... In če opere — katere in kakšne? Klasične, romantične, moderne ali hipermoderne? Vesele ali žalostne? Dolge ali kratke?... Pa vse to ni tako pomembno, da bi kdo ve kako odločalo na poset predstav; glavno je, kdo poje?

Bili so časi, ko pevcev ni bilo lahko pridobiti za nastope v Wagnerjevih muzikalnih dramah, bile so jim predolgočasne, prenehvaležne, prepatetične. Resnici na ljubo moram poudariti, da danes noben inteligenten pevec ne bo trdil, da bi bile partije iz Wagnerjevih del nehvaležne. Stvar je bila do pred kratkim še druga. Pevci so bili vzgojeni v dfatoniki, pa še tam so jim pomagali pri intonaciji značilni pojoči instrumen-

ti, n. pr. violine. Tristan, Parsifal in Nibelunški prstan pa slone v glavnem na kromatiki in na disonanci, pevec mora biti mnogo bolj samostojen v intonaciji nego pri predwagnerskih operah. Tudi



Wagner kot dirigent
(Karikatura)

ritmično sigurnost zahtevamo od njega. In to oboje današnji operni pevec v resnici zmore. Danes imamo že izrazite wagnerske pevce, t. j. take, ki jim Wagnerjev slog prav posebno dobro »leži«. Zavaljo tega imamo danes skoraj na vseh opernih odrih že dobre, (če ne prav dobrih!) izgajene predstave Wagnerjevih del: poleg wagnerskih pevcev imamo tudi že wagnersko publiko. Zlasti v Parizu se je po vojni Wagner neobičajno zaživel. V nemških operah so se wagnerskega kulta ponekod že naveličali, vendar so ciklusi Wagnerjevih del na vsakem reprezentativnem njihovem odru ob gotovih časih običajni. Pri nas so po-

kazale odlične predstave Parsifala, da imamo že wagnerske pevce in wagnersko publiko.

Skoraj povsod, v Ljubljani pa še prav posebno — živi mnogo ljudi v mnenju, da smo moderno usmerjeni glasbeniki

o intervalih, akordih itd., pa vendar vedo vse o slogu, estetiki, trajnih vrednotah glasbenih produktov in o vsem višjem v glasbi. Tudi so taki kritiki vedno in povsod oboroženi s citati in prerokovanji dvomljivih korifej. Sodobno



Zgoraj: Wagnerjeva pisalna miza v vili Wahnfried, ki je zdaj pokrita s steklom. Spodaj: Wagnerjev »pisalni klavir«, ki ga je dal napraviti po lastnem zamisleku, da je mogel svoje skladbe takoj igrati na klavirju.

neizprosnih nasprotniki Wagnerjevih del in nazorov. Sploh, da smo tudi nasprotniki Mozarta, Beethovna, Bacha i. dr. To mnenje so si ljudje izoblikovali na podlagi recenzij gotovih »glasbenih kritikov«, ki sicer sami nimajo niti pojma

usmerjenim komponistom sipajo svoje neuke nauke kar na debelo iz rokava: delajte tako, kakor je delal Mozart, Rossini, Wagner!...

Tudi mi se tega zavedamo, vendar posnemamo stare mojstre v tem, da išče-

mo, kakor so oni iskali (in našli). Kar je Rossini našel, tega Wagner bogme ni smatral več nujno za iskati, prav tako bi ne imelo danes nobenega smisla iskati onega, kar je pred nami našel že kdo drug, recimo Wagner.

Pred Wagnerjem je dominirala diatonična melodija, ki se (v operah njegovih prednikov) ni mnogo ozirala na vsebino tega, kar je izražal libreto. Arhitektonsko se je melodija naslanjala na simetrične tvorbe: na stavke, periode, pesemske in večje oblike, prevzete iz instrumentalne glasbe. Glasbene točke so bile vsaka v svoji formi zaokrožene in zaključene, med njimi je bila proza in pozneje recitativi, tkzv. *secco* — recitativi, spremljava poslednjih na klavirju — ne v orkestru. Snovi za opere so jemali iz mitologije antičnih narodov. Že Weber kot nekak Wagnerjev idejni predborec je jemal snovi za svoje opere iz domače mitologije in pravljic, gotovo pa le snovi, ki so jih obdelali nemški pesniki. Harmonsko so se do Wagnerja opirali večinoma na konsonanco, le Beethoven je v svojih zadnjih opusih začel favorizirati disonanco. Prav tako je Beethoven v zadnjih sonatah in kvarteti skušal ovreči tradicionalno sonatno formo, ki jo je prej baš on dvignil do neslutene popolnosti. V instrumentaciji so začeli podvojevati in potrojevati, kar je bližajoči se romantiki in njenemu načinu melodije in arhitektonike v polni meri odgovarjalo. Normalen orkester z dvema rogovoma ni nič odgovarjal temu načinu komponiranja, pihala so pomnožili, tako da so nastale cele homogene skupine, temu primerno tudi godala in tolkala. Tipičen instrument za izražanje čustvenosti, harfo — je uvedel Berlioz kot obligaten instrument v orkestru. Tip take predwagnersko-wagnerske partiture je Berliozov »Requiem«.

Taka je bila situacija v dobi klasične in zgodnje romantike. Že Berlioz in Liszt kot Wagnerjeva predhodnika v novoromantiki sta sakrosanktnosti klasične in staroromantične dobe omajala, — no, saj je pobudo k temu dal sam Beethoven, ki je principe klasicizma dovedel k popolnosti in tehnični perfektnosti.

Wagner je v svojih prvih delih akceptiral princip diatonike, ki se je izražala (zlasti v operi »Rienzi«) v melodiji in v harmoniji. Že v »Večnem mornarju« dobliva važno besedo kromatika, zlasti morje je ilustrirano močno kromatično. Vsako tipično mesto v libretu je bilo

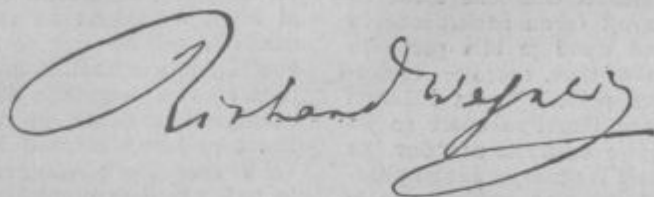
opremljeno s prav tako tipičnimi glasbenimi domisleki, glavno v orkestru. To so znani wagnerski »leitmotivi« — ki jih pa lahko zasledimo tudi že pri Berliozu (*Symphonie fantastique*) in pri Lisztu v njegovih simfoničnih pesnitvah. To je: glasba, zlasti melodija, je pri Wagnerju tesno spojena z besedo. S tem pa je nujno ovržena simetrija in reprize po gotovih šablonah (sonata, rondo, fuga in pesemske oblike kot prvine, variacije kot kombinacije nastetih form). Kot nadomestilo je Wagner ponavljal »leitmotive«, na mestih celo v preizdatni meri. Že takrat so mu to zamerili, danes je princip »leitmotiva« v sodobni tvorbi anahronizem. Z uporabo »leitmotivov« so se dimenzije Wagnerjevih del raztegnile v širino, ki danes utrujajo. Estet in kritik Eduard Hanslick je bil velik nasprotnik Wagnerjevih nazorov in tudi njegovih pesniških tvorb. (W. si je napisal vsa libreta sam.) Hanslick je imel tudi svoj prav, ko je napisal: *Wagners Helden sind deutsch, edel und langweilig*. Drži vse še danes. Harmonsko je Wagner glasbo neizmerno obogatil s tem, da je uvedel disonanco kot ravnopravno konsonanci in da je z obilno uporabo kromatike uvedel tkzv. modulatoričen stavek, kjer ne prevladuje noben tonovski način. Pozneje so ta stavek imenovali »schwingende Tonalität«. Wagnerju je poleg disonantnega akorda prav tako važen zadržek. Morda še bolj. Gotovo je za Wagnerjev slog zadržek značilen že zavoljo tega, ker pri naša disonanco brezpogojno na težke, t. j. poudarjene dobe. Bogata polifonija dela Wagnerjeve skladbe še bolj resne in težje dostopne, zato pa tudi trajnejših vrednot polne. Instrumentalno je Wagner uvedel nekoliko novih pihalnih skupin, hkrati pa je v svojih zadnjih opusih premagal vse absurde, ki se jim n. pr. Berlioz in Liszt nista znala izogniti. (Wagnerjevi epigoni pa baš na absurde stavijo svoje produkte in morda zavoljo tega hote ali nehote ponavljajo ono, kar so povedali že drugi — bolje.) V Wagnerjevih glasbenih dramah ne najdemo več vedno »zaključenihi točki«, melodija se razpleta v tkzv. neskončno melodijo z uporabo »leitmotivov«, pri Parsifalu n. pr. tvori vsako dejanje zaokroženo glasbeno točko zase. Dejanja Wagnerjevih muzikalnih dram najložje primerjamo z Lisztovimi simfoničnimi pesnitvami, le da so poslednje čista instrumentalna glasba, ki jo

poznamo kot programsko glasbo. Na ta način grajene glasbene (in glasbeno dramatske) umotvore imenujemo prekomponirane. V njih izpade nujno tudi secco-recitativ in ga nadomesti spremeljan, recitativu podoben spev, v orkestru pa se neskončna melodija razvija logično naprej.

Prav za prav sem stališče sodobno usmerjene skladateljske generacije s tem že preciziral, njeno razmerje k Wagnerju pa bi izrazil v dveh, na videz si nasprotujočih tezah: posnemajmo Wa-

gnerja! in ne posnemajmo ga!

Posnemajmo ga v tem, da bomo vedno in povsod iskali novo, česar še drugi niso našli, da se bomo izogibali šablon v melodiji, harmoniji, ritmu, instrumentaciji in formi. Iščimo torej novih izraznih možnosti, novega, netematičnega sloga in novih idej. Že iz spoznanja, da je Wagner v svojem slogu neprekosljiv ter iz spoštovanja do njegovih del ga posnemajmo tako, da ga ne bomo posnemali!



FACSIMILE WAGNERJEVEGA PODPISA

FRIDERIK NIETZSCHE IN RIHARD WAGNER

MATIJA BRAVNIČAR

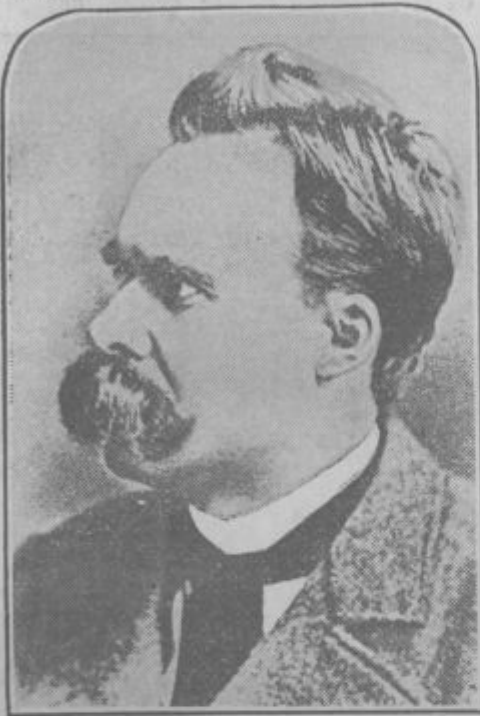
Dve duhovni veličini, dva različna filozofska nazora, ki sta doživela pot od najiskrenejšega prijateljstva do najhujšega nasprotstva: Wagner in Nietzsche. Seme njihovega nasprotstva pa je ležalo v različnih bistvih in različni razvojni črti obeh genijev. Filozof-pesnik Nietzsche je imel v sebi mnogo glasbeniške krvi. Že v zgodnji mladosti se je mnogo ukvarjal z glasbo, igral je izborno klavir in tudi sam skladal. Znamenite so njegove glose k operi »Carmen«, s katerimi je dokazal izredno kritično ostrost in nezmotljiv instinkt v presojanju. Wagner mu je postal filozofsko estetični problem, ki ga je skušal osvetliti s stališča svoje filozofije v številnih aforizmih, razpravah in dveh knjigah: »Wagnerjev slučaj« in »Nietzsche contra Wagner«. Noben filozof ni tako izčrpno zavzel svojega stališča nasproti glasbenim pojavom kakor Nietzsche. Wagner je bil takrat osrednja postava v glasbenem življenju, ki je začela osvajati svet in Nietzsche je v svoji zadnji dobi, ko mu je bil ideal nadčloveka v predstavi popolnoma izčiščen, videl v Wagnerju »nevarnost« in zavoro pri rojstvu. Njegov nadčlovek je bil dionizično nastrojen in je v vsem potrjeval življenje. Nietzschejev grški

ideal je napovedal vojno Wagnerjevemu krščanskemu idealu, kateremu je kumovala Schopenhauerjeva filozofija pesimizma.

Wagner je z vsemi svojimi močmi in s skrajno koncentracijo delal na zgradbi nemške tragedije in se zoperstavljal naprednemu optimističnemu duhu svojega časa. V tem je ležalo seme razdora med Nietzschejevim svetovnim nazorom in Wagnerjevo umetnostjo. Wagner ni hotel ostati samo glasbenik, temveč si je prizadeval združiti Shakespearejevo tragedijsko silo z Beethovno heroično duševno glasbo. Njegova glasbena drama naj bi premagala manire takratne »velike opere« Meyerbeer, Spontini i. dr.), ki je bila zgrajena večinoma na vnanjih učinkih.

Nietzsche je bil od vsega začetka navdušen wagnerijanec. Prepričan je bil, da je Wagner duševno najbolj soroden njegovemu idealu. V knjigi »Ecce homo«, ki je bila napisana že po Wagnerjevi smrti, »začetki te knjige pa spadajo v tedne prvih bayreuthskih slavnostnih iger« — se Nietzsche izpoveduje: »Če vse pretehtam, bi ne zdržal svoje mladosti brez Wagnerjeve glasbe. Od trenutka, ko je eksistirал klavirski izvleček »Tristana«

sem bil wagnerjanec... Še danes iščem delo enako nevarnega čara in enake grozovite in sladke večnosti, kakor je Tristan — v vseh umetnostih jo iščem brez uspeha.



FR. NIETZSCHE (l. 1882)

Ko je Nietzscheju dozorel paradiž z nadčlovekom »onstran dobrega in slabega«, ni bilo v tem svetu več prostora za Wagnerjeva hotenja. Žrtvoval je sebe in svojo veliko ljubezen — Wagnerja za ceno svojih idej in se pričel boriti proti njemu s čudovitim svetim ognjem, ki vzbuja spoštovanje in občudovanje.

★

Prvo srečanje teh dveh knezov duha je bilo v Lipskem 1868, kamor je prišel Wagner naskrivoma (nad njim je bila tiralica, ker je bil soudeležen pri majski revolти v Draždanih). Povabil je Nietzscheja na sestanek k svoji sestri, ker bi ga rad spoznal. Nietzschejev vtis v tem prvem snidenju je ostal ohranjen v pismu: »Pred in po obedu je Wagner igral in sicer vsa važnejša mesta iz »Mojstrov pevcev«. Vse pevske glasove je sam oponašal in je bil pri tem zelo razposajen. On je namreč čudovito živahen in ognjevit mož, ki hitro govori, je dovtipen in poskrbi, da je takšna zasebna družba v dobri volji. Govoril sem z njim tudi o

Schopenhauerju: saj razumeš, kakšen užitek je bil to zame, poslušati njega, kako je govoril z nepopisno toploto o njem, kaj mu dolguje, kako je kot edini filozof spoznal bistvo glasbe...« Takrat je bil Nietzsche še dijak, a že eno leto pozneje je postal doktor klasične filologije in univerzitetni profesor v Baslu. Wagner je živel s svojo družino v bližini (Tribtschen pri Luzernu). Nietzsche ga je večkrat obiskoval in med njima je nastalo kljub veliki starostni razliki toplo prijateljsko razmerje.

Prvo knjigo »Rojstvo tragedije« je Nietzsche posvetil Wagnerju. V njej povečuje Wagnerjevo delo kot novo oživljeno dionizično-grško umetnost. Nietzsche je imel tudi v mislih posebno »Meistersingerje« in »Tristana«, katere je najbolj cenil izmed vseh Wagnerjevih oper. Wagner se je zahvalil v pismu: »Dragi prijatelj! Lepšega kakor je Vaša knjiga še nisem čital! Vse je krasno!... Cosimi sem rekel, po njej pridete takoj Vi: potem dolgo nihče drugi...« Prijateljsko razmerje teh dveh genijev je trajalo skoraj deset let, vendar so se že v teh časih kazale manjše razpoke njih miselne skladnosti. Nietzschejevo nastopno predavanje v Baslu »Sokrat in grška tragedija«, ki jo je v rokopisu poslal Wagnerjevim v Tribtschen, je povzročila pri teh precejšnje razburjenje. Mladi filozof je v tem predavanju izčrpno obravnaval uničenje stare dionizične tragedije po racionalističnem duhu Sokrata in Euripida. Wagner je pisal svojemu prijatelju, da je komaj pomiril ženo Cosimo. On sicer odobrava izvajanja, vendar ga svari pred tako drznimi nazori. Če je Nietzsche napisal knjigo, ki po filozofsko estetični vsebini ni odgovarjala oziroma služila bayreuthskemu idealu, so Wagnerjevi (Richard in v prvi vrsti Cosima) očitno pokazali svojo nevoljo. Zato se je Nietzsche iz vljudnosti izogibal in vzdržal vseh zadevnih misli in opazk. V nekem pismu je potožil svoji sestri Elizabeti Förster-Nietzsche, da zahteva Wagner absolutno odobravanje za vse kar stori; »vrednost imam torej le kot Wagnerjev pisatelj, jaz ne smem postati nič drugega in smem občudovati in spoštovati samo to, kar odobrijo v Bayreuthu«. V Nietzscheju je dozoreval mislec, ki hodi samostojno in samotno pot. Dve leti se nista videla in v tem času je napisal četrto »Nesodobno premišljevanje«: »Richard Wagner v Bayreuthu«, ki je najlepše in najponosnejše kar je dotedaj kdo napisal o bayreuthskem mojstru. To je

bil obenem labudji spev filozofa Nietzscheja kot Wagnerjevega pristaša. V nekih skicah označuje Wagnerjevo glasbo takole: »Afekt. Ekstaza. Nevarnosti.« »Nezmernost in neomejenost mu je bila v naravi. Vsakemu umetniku je slikanje afektov velika nevarnost. Opojnost, čutnost, ekstatičnost ter nepričakovano in ganotje za vsako ceno — strašni nameni.« »Ni potrebno da smo nepravilni in da zahtevamo od umetnika čistosti in nesebičnosti kakor je bil Luther, vendar sije iz Beethovna in Bacha čistejša narava. Ekstatičnost je pri Wagnerju dostikrat nasilna in premalo naivna, poleg tega pa jo premočno uveljavlja z ostrimi kontrasti.«

Tu pričinja razkol. Nietzsche se je poslovil od svojih mladeniških idealov in stopil v moško zrelost. Podal se je v »sedmo samoto«, da zgradi svoj lastni svet. Pristržno prijateljstvo z Wagnerjem mu je ostalo kot najlepši spomin vse življenja. Zmožen je bil velikega prijateljstva kakor le redki, zato je veliko pretrpel preden je pretrgal z Wagnerjem vse vezi. Od svojih prijateljev je želel, da ostanejo z Wagnerjem v starih odnosih, njegovo odločitev pa morajo ceniti. »Kdor pa ne razume teh reči, ne ve ničesar, kajp omeni »spoznanju doprinese žrtve«. Nietzschejeva sestra je bila eno leto pred Wagnerjevo smrtjo pri »Parsifalu« v Wagnerjevi družbi. »Recite vašemu bratu, odkar me je zapustil, sem popolnoma sam.«

Nietzscheju je bilo težko brez Wagnerjevega prijateljstva: »To so bile moje najhujše žrtve, ki jih je zahteval tok mojega življenja in misli od mene«. Nietzsche je šel v Bayreuth k prvim svečanim igram. Na tihem je upal, da oživijo v njem svečane predstave spet staro vero v Wagnerja. Zgodilo se je nasprotno: tu je prišel v popolno jasnost s samim seboj. Zoprna mu je bila tudi vsa vnanja navlaka, in pompoznost teh prvih iger. To, kar je slišal ni bila glasba bodočnosti, ona glasba, ki je v znamenju poti navkreber, temveč v znamenju prepadanja. Sam piše: »Napačno je bilo, da sem prišel v Bayreuth z nekim idealom: tako sem moral doživeti grenko razočaranje. Preveč grdega, spačenega in preveč osladnega me je močno odvrnilo od vsega.«

Kakšen pa je bil Nietzschejev glasbeni ideal? V že omenjeni knjigi »Ecce homo« čitamo v sedmem odstavku: »Še eno besedo naj povem za najizbranjejša ušesa: Kaj hočem prav za prav od glasbe.

Da je vedra in globoka, kakor popoldan v oktobru. Da je svojstvena, prešerna, nežna, da je mala, sladka ženska — podla in ljubka... Nikdar ne bom dopustil, da bi katerikoli Nemec zvedel, kaj je



R. WAGNER leta 1842

glasba. To kar imenujemo nemške glasbenike, z najboljšimi na čelu so inozemci, Slovani, Hrvatje, Italijani, Nizozemci — židje; v drugem primeru Nemci močne rase, izumrli Nemci, kakor Heinrich Schütz, Bach in Händl«...

Wagnerjev sovražnik je postal Nietzsche, ker je bil sovražnik »težkega duha«. »Na čem trpim, če trpim na usodi glasbe? Na tem, da je bil glasbi vzet življenjsko potrjevalen in svetovno poveljevalen značaj, da je dekadentna glasba in ne več Dionizijeva piščal.« »Človek, ki je ustvarjen kakor jaz »profondément triste«, ne more trajno vzdržati samo z Wagnerjevo glasbo. Nam je neobhodno potreben jug, sonce za vsako ceno, vedrina Mozarta, mirna in nedolžna blaženost in nežnost zvoka.«

Wagnerja je zapustil, ker ni trpel dvoumnosti. Odkar je prišel Wagner v Nemčijo je korakoma nagibal k vsemu, kar je Nietzsche zaničeval. »Richard Wag-

ner na vitez zmagovit, v resnici trhel, obupan dekadent, je padel naenkrat, brez moči in zlomljen pred krščanski križ... »Parsifala« je Nietzsche ostro obsodil. Po njegovem mnenju je tu Wagner klonil, izgubil ponos pravega filozofa, ki nima moči, da bi se častno poslovil z njim od nas vseh in od tragedije, namreč z »ekscesom največje in prešerne parodije na vse gorje in vso resnobo tega sveta.« O glasbi »Parsifala« je bil pa drugačnega mnenja, posebno predigra mu je ugajala. »Ali je Wagner sploh napisal kaj boljšega?... Vsak odtенок čuvstva je podan z vso natančnostjo... Samo še pri Danteju, najdemo nekaj sličnega...«

Ko je Nietzsche dobil klavirski zvleček »Parsifala« je poročal svojemu prijatelju Petru Gastu, ki je bil glasbenik: »... popolnoma to vrsto glasbe sem delal kot deček, takrat ko sem komponiral svoj oratorij — in tako sem po dolgem času poiskal stare papirje in jih preigral: Sličnost nastrojenja in izraza je naravnost pravljijna!... Priznam: z resnično grozo sem se spet zavedel, kako soroden sem Wagnerju.« Nietzsche je začutil stare vezi, moral pa je ostati zvest samemu sebi in pri tem je ostalo. Vso grenkobo in tragedijo pretrganega prijateljstva, ki sta jo morala vzeti na svoje ramena in ki je bila usoda dveh genijev v borbi za izčiščenje svojega »jaza«, je Nietzsche popisal v »Veseli znanosti«. »Bila sva prijatelja in postala sva si tuja. Ampak tako je prav, in mi nočemo

ničesar prikrivati in otemnjevati kakor da bi se mogli tega sramovati. Midva sva dve ladji, ki imata vsaka svoj cilj in vsaka svojo pot. Lahko se križava in praznujeva praznik, kakor sva to storila, nato naši ladji spet mirno ležita v enem pristanišču, pod enim soncem, kakor da bi že prišle na cilj in da bi imele isti smoter. Ampak vsemogočna sila naših nalog nas spet razdruži v različna morja in različna sonca. Možno, da se ne bova nikdar več videla — mogoče pa se bova, ampak spoznala se ne bova več: različna morja in sonca so naju spremeni- nila! Da sva se morala odtujiti, je bil višji zakon: prav zaradi tega si morava biti častitljivejša! Prav zaradi tega naj postane misel na naše nekdanje prijateljstvo bolj sveto!« To je Nietzsche napisal par mesecev pred Wagnerjevo smrtjo. V tej izpovedi je skrita vsa žalost in tragedija čistega nasprotstva dveh duhovnih veličin, ki jima je notranja sila diktirala, da sta šla vsak k sebi in obogatila svoji življenji s prijateljstvom in nasprotstvom.



Spominski kovanci ob priliki 50 letnice smrti Riharda Wagnerja, izdelani po načrtu monakovskega kiparja Karla Goetza

WAGNERJEVO LITERARNO DELO IN NJEGOVA GLASBA

Marcel Rouff, znani ženevski publicist in umetnostni kritik, podaja v naslednjem svoje naziranje o Wagnerjevem umetniškem delu. To naziranje je tem bolj zanimivo, ker izraža francosko in do neke mere mednarodno stališče do ustvaritev velikega bayreuthskega genija.

V istem času kakor hitlerjevska Nemčija — ki bi pa kazala manj navdušenja, da je umrl kot revolucionarni liberalac v l. 1848. — slavi tudi Francija petdesetletnico Wagnerjeve smrti. To v resnici ni nobena naknadna oddolžitev velikemu spominu, kajti že dolgo tega so umetniki in ljubitelji glasbe s svojo navdušeno zvestobo do ogromnega dela velikega genija popravili krivice prednikov. Wagner je prešel navzlic globokemu germanstvu, s katerim je hoté prepočil svo-

je delo, končno v sredino osmih ali desetih univerzalnih in prekočloveških genijev. Tega se veselim kakor vsi prepričani wagnerjanci, med katere sem se uvrstil z vso skromnostjo že v svojih mladih letih.

A vendar ne verjamem, da bi bila njegova nesmrtnost povsem takšna, kakor si jo je on sam želel in kakor nam zagotavljajo že nekaj tednov premnoga peresa. Da je hotel Wagner ustvariti nekaj drugega nego samo muzikalno delo, da je v svojem delu namenil muziki samo istotolikšen in nič večji delež nego poeziji in metafiziki, to vemo, ker je sam tako napisal in povedal. Prav tako je nedvomno, da je hotel biti v modernem času klicar in obnovitelj velike filozofske dramaturgije antičnega sveta in velikih epičnih ter ljubezenskih legend srednjega veka. Občutil je globoke vplive svojedobnih mislecev in pod vtisom velikih vprašanj, ki so jih načeli



VILA WAHNFRIED V BAYRUTHU. Pred vilo je kip bavarskega kralja Ludovika II., Wagnerjevega prijatelja

njegovi prijatelji Nietzsche, Gobineau, Schopenhauer, je hotel v reakciji proti Rossinijem in Meyerbeerom napraviti iz harmonije in melodije izrazni pripomoček misli.

Ni pretiravanje, kadar govore v zvezi z njim o Prometeju. Edipu, Okrogli mizi in vseh velikih legendah, s katerimi so skušali geniji plemen osvetliti skrivnost človeške usode. Toda za svoj del mislim, da se je Wagner — Wagner pisatelj in pesnik — zmotil, ko je mislil, da bo umetno oživiljenje teh legend utegnilo dvigati čuvstva množic in spreminjati bodočnost v stoletju znanosti in kritike, na pragu dobe brez vere in z inženjerjem kot vladarjem.

Ko je pisal Ajskilo, je bila grška družba brez dvoma že dovolj daleč od izvirov legend, ki jih je uporabljal kot snov svojih tragedij. A bile so vsaj še del življenja, če drugo ne kot spomin na preteklost narodovo in na njegovo religiozno ozračje. In še več, kar je najvažnejše: te legende so mešale v svet božanstev neko človeško, globoko človeško primes, ki jim je zagotovi življenje do naših dni. Težka in nepremagljiva Usoda, bistvena osebnost grške tragedije, teži na Fedru, na Edipu, na ljudeh, in nesreča, ki jo prinaša tem nam podobnim bitjem, se tiče tudi nas in nas gane, ker so njih čuvstva in njih položaji popolnoma naša čuvstva in naši položaji. Velika legenda o Prometeju je večna, ne samo zato, ker je vsa zgodovina človeštva obsežna v titanovem dejanju, ki prinaša ogenj iz neba za ceno lastnega trpljenja, temveč tudi zato, ker je

to dejanje trajni in vsakdanji simbol vsake duše po vsem širnem svetu, ki skuša karkoli iztrgati Usodi.

Strokovnjaki, kritiki in pisatelji, ki so razlagali Wagnerja in osvetlili njegovo misel, so nam podrobno razodeli, do kakšne višine in do katerega smotra stremlja ta misel. Nihče ne more zanikati plemenitosti njenega poleta in njenega vpliva. Toda ostavimo vsako nacionalistično misel in vsak politični načrt, ki se je navduševal in ki se more še resnično navduševati za te zgodbe o bogovih, valkirah, polbogovih, nestvorih, škrtah, velikanih, vilah, tudi če vemo, da se vsa ta mitološka bitja borijo proti usodi, ki teži na njih. Edina človeška ideja v vsej Tetralogiji je morda prekletstvo zlata in še to idejo izraža ljudska modrost veliko preprosteje s stavkom: Zlato ne prinaša sreče. Vse drugo nam je povsem tuje in morda tudi širokemu občinstvu, ki se ne zanima za ideje in za simbole. Treba je ugotoviti, da nosi Wagnerjeva literatura pečat izumetničenosti, ki se kaže čedalje bolj.

Kaj tedaj ostane od Wagnerja? Vse: njegova glasba. Na te bajke, ki morejo zanimati samo ožji krog posvečenov, je ustvaril Wagner najsilnejši in najdovršenejši muzikalni poem, ki je po bogatstvu brez primere in neumrljiv.

In vendar, po mojem skromnem mnenju, ni samo v tej glasbi velikana najpopolneje uresničeni sanje in volje svojega genija: to se je zgodilo tedaj, ko je kot človek med ljudmi spočel in zapisal »Tristana in Izoldo«.

Aforizmi

RIHARD WAGNER

»Moje življenje je morje protislovij, iz katerih upam da bom prišel na površje šele po svoji smrti.«

Verujem v Boga, Mozarta in Beethovna; prav tako v njih učence in apostole.

Verujem v svetega Duha in v resnico ene, nedeljive umetnosti.

Verujem v sodni dan, ki bo strašno kaznoval vse, ki so se upali na tem svetu odeduško veržiti z umetnostjo.

(»Ein Ende in Paris«)

Ne vi inteligentni, temveč narod je iznajdljiv, ki ga silijo potrebe do izumov: vsi veliki izumi so dejanja ljudstva.

(Das Kunstwerk der Zukunft)

Duha glasbe lahko pojmem samo v ljubezni.

Kdo torej ne spada k ljudstvu, in kdo so njegovi sovražniki?

Vsi tisti, ki ne vedo kaj je revščina!

Z besedo »radost« je zaklical Beethoven človeštvu:

»O, zdravstvuajte, milijoni! Ta poljub naš vsem zemljam!«

In ta beseda bo govorica umotvora bodočnosti.

Z Rossinijem se je prav za prav končala prava zgodovina opere.

(»Opera in drama«)

Komur je dano, da je že po rojstvu mojster, ta ima med mojstri najhujše težave. (Meistersinger.)

ZADNJI DAN

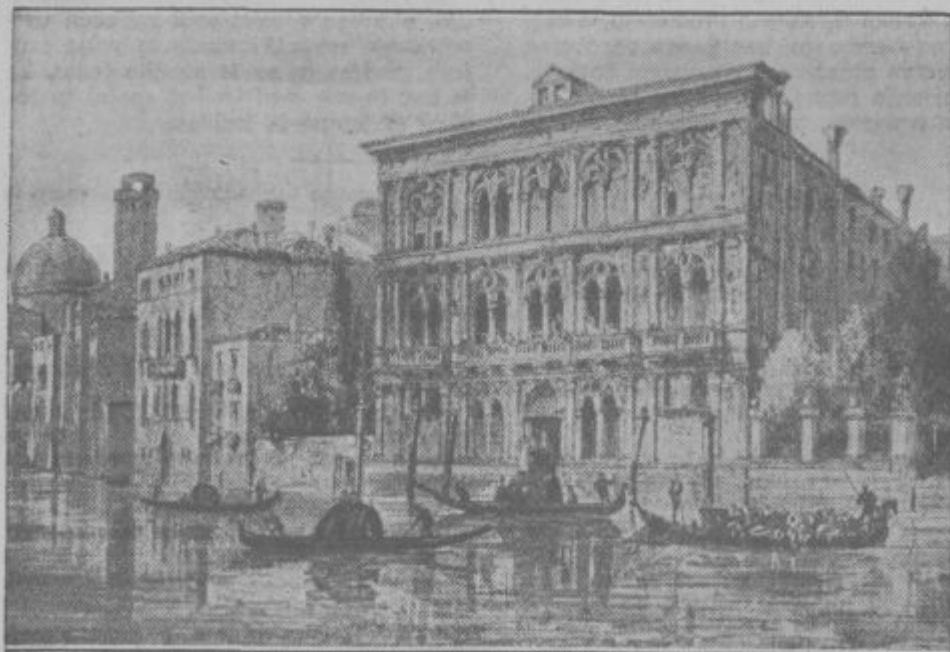
Po treh dnevih neprestanega dežja se je začelo pojavljati sonce med oblaki. Dopoldne je sedel Wagner ves čas v svoji delovni sobi palače Vendramin-Calergi v Benetkah. Ni pisal not, temveč razpravo o »Zenskem v človeškem bistvu«, ki jo je hotel kmalu dokončati. Ko je odložil pero, da si odpočije, je v šali pripomnil, da je to delo precej zapoprano in ga bo njegov prijatelj Wolzogen težko objavil v svojih »Bayreuthskih listih«. V teh dneh se je mojster sploh vedno šalil in samo če je nanesel pogovor na njegovega nekdanjega prijatelja Nietzscheja, mu je potemnel obraz.

Okrog poldneva je imel Wagner napad bolestin krčev, ki so ga obhajali že dolge mesece skoraj vsak dan in ki jih je mojster prenašal pogumno s tem, da je samo malo spačil obraz. Ničesar ni kazalo, da se bliža katastrofa, čeprav je bil Wagner še pred kratkim dejal svoji hčeri, ki je hvalila zdravi izgled njegovega obraza: »Da, to je vse lepo in dobro. Če pa pride veliki tresk, se boste čudili.« Včasih je bil tudi slabe volje, a nihče ni jemal tega preresno.

Ko je napad malo minul, je sedla ga Cosima h klavirju in zaigrala nežno, bo-



WAGNERJEVA POSMRTNA MASKA



PALAČA VENDRAMIN V BENETKAH, kjer je Wagner umrl

lestno Schubertovo pesem »Hvalo solzam«, bolj za to, da bi mojstra malo utešila v bolečinah. Hipoma se je pesem pretrgala, iz palače so zaslišali hrupno tekanje sem in tja. Ob čudovitih zvokih Schubertove glasbe je mojstru počilo srce. Na klopici v svoji delavnici, naslonjen na ramo svoje žene, ki je pritekla k njemu, je mojster mirno izdihnil s tistim smehljazem v obraznih potezah,

ki nam ga je ohranila njegova krasna posmrtna maska. Zadnji pogled njegovih sinjih oči je veljal ženi ob njem, ki je bila vse svoje življenje posvetila njemu in njegovemu delu.

Stari vratar v palači, ki ga je prestrašila vest od zgoraj, je skočil pred vhod in zaklical gondolieru, ki je vozil po prekopu pred palačo: »Hitro, Luigi! Zdravnika za mojstra!«

V bližnji cerkvi bosonožcev je bilo tri, ko je prispel zdravnik, ki je imel mojstra vse zadnje tedne v oskrbi. Ugotovil je kratko, da je mojster že mrtev. Cosima je sedela še ves dan in vso noč kakor mrtvoudna poleg dragega mrtveca. Ob uri smrti je bilo prispelo nekoliko gondol, ki jih je bil Wagner naročil zase in za svojce, da bi obiskali nekega znanega slikarja. Stari vratar jih je žalostno odslovil, češ: »Edina gondola, ki jo mojster še potrebuje, je tista, ki bo popeljala krato ž njegovim truplom do postaje.« Luigi, gondolier, ki ga je imel mojster najrajši, si je izprosil čast, da bi smel popeljati na to pot truplo, ki ga je tolikokrat vozil kot živega človeka. H. E.



Zofa v palači Vendramin, na kateri je Wagner umrl. (Nad zofo Wagnerjeva posmrtna maska, obdana z žalno kopreno)



Spominska plošča, ki so jo na dan 50 obletnice Wagnerjeve smrti vzdali na palači Vendramin v Benetkah. Besedilo na plošči je sestavil italijanski narodni pesnik Gabriele D'Annunzio

DRUŽICA V TRPLJENJU

MINA PLANER, PRVA WAGNERJEVA ŽENA

Ce se ne poročiš z mano, se vdam pijači... Ovedem te s silo... Tako ni še noben moški ljubil nobene ženske...«

Tako je pisal Rihard Wagner v svojem dva in dvajsetem letu Mini Planer, prvi ljubimki neke magdeburške gledališke skupine.

To je bil njegov prvi veliki klic koprnenja po ženski, bilo je prvo nebrzdano tristanovsko doživetje mladega glasbenega ravnatelja Riharda Wagnerja v Magdeburgu, dvajset let pred njegovim drugim, pravim tristanovskim dožitjem z Matildo Wesendonk.

Mina Planer je bila spočetka hladna in odbijajoča. Kaj hoče ta trdovratni, mladi mož? Ona sama stoji ob začetku velike gledališke kariere. Ali naj se zveže z neznanim, ubogim glasbenikom? Od svojega hudega doživetja z nekim dvomljivim draždanskim kavalirjem, noče o moških nič več slišati. Tedaj ji je bilo sedemnajst let in od tistega prvega moža, bežnega zapeljivca ima še vedno spominek... v podobi šestletne hčere Natalije. Iz najbednejših in najmanjših razmer se je z muko dvignila kvišku, zdaj jo vabi častna ponudba Kraljevega mestnega gledališča v Berlinu — ta divji snubač ji prav nezaželeno križa pot.

Pogoji so zelo neugodni, duševno kakor gospodarsko. Ona je starejša od njega. Toda Wagner si s trmo pribori svojo usodo. Strastni, nestalni mož išče v ženski oporo. V tej ženski, ki se mu je prikazala »kakor vila v oblaku frivolnosti in prostaštva«, meni, da bo našel mir in dom, ki ju potrebuje, da bi lahko v miru tudi delal.

Mina je njegov prvi »azil«. Drugi je stal na »Zelenem griču« pri Curihu poleg bogate hiše Matilde Wesendonk; tre-tji se je imenoval Cosima Wagner.

Ze prvo leto poroke je razodelo vso zmoto. Wagner je zaslutil usodnost tega neenakega tovarištva skozi življenje. Hudi prizori so na dnevnem redu. Mina mora skrbeti za življenje. Ona je čisto preprosto samo majhna ženskica, ki žaluje in zmerja, da je odbila ugodnejše partije in se poročila s tem muzikom brez kruha in zaslužka. Wagner divja, je ljubosumen, razočaran. Tega ženska ne prenese več in uide z drugim moškim.

Videti je, da je vse končano. Ali se je

mogoče pomiriti po takšnem elementarnem izbruhu?

Tudi drugi »kavalir« njenega življenja je Mino strašno razočaral. Vrnila se je zlomljena k Wagnerju, skesana, moledujoč za odpušcanje. In Wagner jo poln



MINA WAGNER, roj. PLANER, prva Wagnerjeva žena, ki se ni mogla uživati v njegov duhovni svet

sočutja sprejme nazaj. Tako je spoznal po ljubezni sočutje in po sočutju ljubezen. Nekaj časa je nebo nad tem zakonom vedro in čisto.

Kar se je pričelo tako grozno, se je ohranilo vendarle trideset let. Določeno je, da mora Wagner skozi ta zakon, skozi njegovo kratko srečo in dolgo trpljenje. Ta zakon je zanj velika priprava in preizkušnja... Wagner je v njem spoznal vse, kar je bilo potrebno duševni zgradbi njegovega dela: strast, čutno srečo, razočaranje, obup, trpljenje, sočutje, občutek krivde, odpoved in umiranje ljubezni.

Kadar je Wagner, kakor v prvem curškem času, ločen od Mine, koprni po njej kakor za ljubico. In kadar je ona tu, postane skupno življenje neznosno.

Teško je biti žena takšnega moža. »Ne čutim se navezanega na nobeno domovino«, piše v trinajstem letu zakona iz Curiha Lisztu, »a čutim se navezanega na to ubogo, dobro, zvesto ženo, ki ji nisem skoraj še nič drugega pripravil nego žalost... in ki se čuti name, neukrotljivega hudiča, za večno zvezano. Daj mi jo!«



MATILDA WESENDONK,
Wagnerjeva duhovna prijateljica, ki
je igrala v njegovem življenju važno
vlogo

Tako je klical vedno znova za žensko, ki je od nje pričakoval odrešitve. Prosjačil je brez strahu denarja za svojo ženo, kakor je pozneje neovirano prosjačil za svoje delo.

Žena in delo sta mu eno, potrebno za delo, za pokoj svoje duše.

★

Mina je prišla s psičkom Fifijem, papigo in s svojo »nekaj trezno, ozko proletarsko dušo«. Z njo je prišlo razočaranje.

Sodba genija o dobri, malomeščanski ženi mora biti naravno nepravilna. Treba je slišati tudi drugo plat zvona, treba je slišati njene pretresljive tožbe o trdorsrčnosti moža, ki ji prireja neskončno

bol in jo mora prirejati. Saj ne razume ničesar tega, kaj mu pomeni Matilda Wesendonk. Čuti se po »sosedu« zopostavljeno in globoko žaljeno. Srce ji je nad tem bolno.

»Rihard«, tako piše z Zelenega griča neki prijateljici, »ima dve srci; uročila ga je druga stran (Matilda Wesendonk) in se čuti iz navade navezано name.«

Tej ženski, ki doživlja svojo vsakdanjo meščansko tragedijo, ostaja višja drama, ustvarjalna bol, filozofski usodni spor njenega moža nerazodet. Misli, da bo »malo ljubimkanje« uredila z okorno roko in razdere vse. Azil na Zelenem griču zleti v zrak. Nemo slovo od Matilde Wesendonk je pretresljivo. Z razdrtim srcem prisega, da ne bo nikoli ostavil življenjske tovarišice. Ne da bi hotela in vedela, je Mina povedla Tristanovo tragedijo do polnega razvoja.

Ta zakon je kakor naloga, ki visi nad njima in je ne moreta rešiti. Živita od katastrofe do katastrofe, v tridesetletni muki, ki jo prekinja medsebojno pomirjenje in jo blaži oddaljenost ter odtujevanje. Tudi Goethe in Vulpius sta bila nasprotji kot umetnik in meščanka; a ta dva sta prebila svojo preizkušnjo, navzlic vsem ljudem. V Goethejevi široki duši je bilo prostora tudi za Vulpius. Toda Wagner, človek disharmonije, ni Goethe!

Mina trpi v tem nesrečnem zakonu dosti več nego Wagner. Njegovo trpljenje postaja po njegovem delu plodno. Svojemu boleznemu doživetju da lahko neki smisel, Schopenhauer mu za to daruje filozofijo resignacije. In potem ima Wagner, ne glede na mnoge sladke utehhe malih ljubezenskih epizod, Matildo Wesendonk in Cosimo von Bülow, med tem ko se Mina samotna in brez doma stara. Včasih sluti Wagner to tiho tragedijo in potem ga prisili nekaj pred svojo tovarišico, tovarišico samo še po imenu, na kolena.

V štiri in tridesetem letu svojega zakona, eno leto pred svojo smrtjo, piše Mina Wagner neki prijateljici: »Že poltretje leto nisem videla Riharda, ki živi v sijaju. Ne verjamem, da bi se še kdaj vrnil k meni. Njegova ničemurnost je za to zdaj že preveč prebujena. Napravila ga je brezsrdnega do svoje neumne, stare, zveste življenjske družice.«

A vendarle je v svojem skromnem draždanskem stanovanju držala cela leta za Wagnerja stalno pripravljeno posebno delavnico in spalnico; vse je bilo urejeno po njegovih željah in njegovem oku-

su, zadnji »azil«. A mož ni prišel. Ni prišel niti k pogrebu te saške Solveig.

Wagner je doživel v tem zakonu tragedijo svojega življenja, ki ga je napravila stvarnika; potreboval je bolečine; kar se mu je videlo ovira, je bila najvišja potreba. Mina je trnjeva pot do njegovega smotra. Tega ni sama nikoli razumela; to je vsa njena »krivda«. Mina je videla v težki duševni borbi svojega moža samo prenapeto častihlepno. Nikoli ni prirasla k svojemu možu — to je njena usoda. Toda mož, ki je hotel, da se odreši po ženi, je bil nesposoben,

da bi svojo tovarišico rešil iz njene topo trpeče povprečnosti. Tu leži krivda, pokora in smisel tega zakona.

Ljubka, visoko duševna Matilda Wendsendonk ima svoj spomenik v »Tristanu« in v posvetilnem monogramu predigre k »Valkiri« GSM (gesegnet sei Mathilde — blagoslovljena bodi Matilda); ponosna, častihlepna, energična Cosima ima svoj spomenik v bayreuthskem delu. Mina nima nobenega. Čast njenemu spominu, ki so jo tako obrekovali! Tiha, nebogljena tovarišica in trpinka je bila pridružena geniju po nepojmljivi usodi, ki jo moramo spoštovati! I. Nt.

WAGNERJEVA ZADNJA LJUBEZEN

Kakor življenje večine velikih mož je bilo tudi Wagnerjevo življenje bogato ljubezenskih doživljajev. V številnih biografskih delih, ki se bavijo med drugim s poglavjem »Ženske okrog Riharda Wagnerja«, pa ne najdemo nobene besede o zadnjem ljubezenskem razmerju umetnikovem, o intimnih odnosih med tedaj že šestdesetletnim skladateljem in mladostno Judito, hčerjo znanega francoskega pisatelja Teofila Gautiera. Razlaga za to vrzel v življenjepisih tiči pač v tem, da je imel Wagner le redkokdaj priliko, sestati se s svojo mlado prijateljico, ki se je v devetnajstem letu poročila s francoskim romanopiscem Catulom Mendésom, in da ji je svoja čustva izražal večinoma v številnih pismih. To korespondenco so hranili do zadnjih dni v zasebnem arhivu družine Gautier in šele zdaj, ob petdeseti obletnici skladateljeve smrti, so jo prodali javnosti. Louis Barthou, član Francoske akademije, je priobčil ljubezensko pismo Riharda Wagnerja Juditi Mendésovi v eni zadnjih številčk francoskega mesečnika »Revue de Paris«.

Prvič je srečala mlada dama Wagnerja 1851 med njegovim bivanjem v Parizu ob prvi uprizoritvi »Tannhäuserja« v Veliki operi. Vtis tega dela na glasbeno nadarjeno in občutljivo Judito je bil tako velik, da je od tega dne dalje pripadala k strastnim občudovalcem njegove umetnosti. Postavila si je nalogo, da bo v literarnih in umetniških krogih, v katerih je občevala, propagirala genialnega skladatelja, čigar ustvaritve takrat še niso bile priznane. Wagner je postal pozoren na svojo navdušeno ob-

čudovalko. Čez nekaj časa je povabil zakonca Mendésova na obisk v svoj gostoljubni dom v Tribschenu v bližini Lucerne, kjer je bival ta čas s svojo ženo Cosimo.

Rihard Wagner je bil velik umetnik v tem, kako se očarajo ljudje. Čez nekoliko dni je ostavila Judita s svojim možem Lucerno v svetlem navdušenju, ki tokrat ni veljalo samo Wagnerjevemu geniju, temveč tudi človeku samemu. Posetu je sledilo živo dopisovanje, v katerem sta razvijala načrt, da bi se v Parizu osnoval mednarodni operni oder, na katerem bi se dajala Wagnerjeva dela na prvem mestu.

Nemško-francoska vojna ni prekinila samo teh lepih načrtov, temveč tudi dopisovanje. Šele po šestih letih sta lahko navezala nove prijateljske stike. Wagner se je bil med tem uredil v svoji krasni vili »Wahnfried« v Bayreuthu. Pri slavnostni otvoritvi bayreuthskega Wagnerjevega gledališča 1876 je bila med številnimi inozemskimi gosti tudi ga. Judita. V teh dneh se je v Wagnerjevem srecu vnela plamtčca ljubezen do Julite.

V pismu, ki ji ga je poslal 4. sept., kratko po njenem odhodu, beremo: »Moj ljubljena prijateljica! Tako sem potr. Nocoj je velik sprejem, a jaz se ga ne udeležim. Ali je bil zadnji poljub, ki sem Vam ga dal včeraj? Ne, želim si, da Vas spet vidim! Želim si, ker Vas ljubim.«

Temu prvemu pismu je sledila dolga vrsta drugih. V nekem pismu iz junija 1877 se zahvaljuje Wagner za mnoge pozornosti, pošiljke parfema in svilenega blaga, ki jih je ga. Judita opravila po njegovem naročilu v Parizu, in dostavlja: »Sicer pa mi v bodočnosti lahko pi-

šete neposredno, stvar sem uredil.« Sma-
trati je torej, da se je dopisovanje med
obema iz obzira do ge. Cosime dotlej
vršilo po indirektni poti.

V naslednjih pismih iz 1877-78 je 65-
letni Wagner ponovno izrazil svojo ne-
zmanjšano ljubezen do Judite. Tako se
glasi neki stavek v enem teh pismem:
»Najljubša duša! Spominjam se Vaših
objemov kot najopojnejših trenutkov
svojega življenja. Bil je zadnji dar bo-
gov, ki so me hoteli utolažiti za prazni
sijaj nibelunških dni. Ne jočem, a v
svojih najsvetlejših trenutkih čutim ne-
odoljivo koprnenje, da bi Vas smel še
enkrat poljubiti in uživati Vašo krasno

ljubezen. Ste še vedno moji, kaj ne?«

V enem zadnjih pism pravi Wagner:
»Moja Judita, ljubljena ženska! V ne-
koliko dneh bom končal »Parsifala«. Marsikatero uro se čutim popolnoma oto-
pelega. Potem si rečem: Imáš še svojo
glasbo. Ti in glasba spadata vendar
skupaj. Ali bom mogel kdaj utešiti svoje
koprnenje v Tvojem naročju? Vse je bilo
tako tragično. Zdravstvuj, najlepše bo-
gastvo mojega življenja.«

Tri leta pozneje je prišla Judita še
enkrat v Bayreuth in se je udeležila
prve uprizoritve »Parsifala«. Bilo je to
1882, v zadnjem poletju velikega moj-
stra.
L. M.

Wagnerjevi kritiki

Ko je Wagner poslal svoj »Nibelunški
prstan« filozofu Schopenhauerju, katerega
je tako visoko častil, ni bil ta spočetka
prav nič navdušen od verzov svojega ča-
stilca. Pozneje, ko se je malo poglobil v
Wagnerjevo glasbo, pa je dejal, da kaže
večji talent za pesnika in da bi moral skla-

danje ostaviti, ker je nemuzikalen.

To Schopenhauerjevo naziranje, ki se
nam danes vidi tako groteskno, kakor zna-
no ni bilo osamljeno. Poklicna in nepoklicna
kritika je redko kdaj dokazala svojo ne-
spodobnost, da bi se uživala v delo sodob-
nega genija, kakor v Wagnerjevem prime-
ru. Tu morda ni šlo samo za nezmožne kri-



Zgodovinski posnetek: žalni sprevod s krsto Riharda Wagnerja se pomika
po bayreuthskih ulicah proti vili Wahnfried

tikastre, temveč so bili vmes priznani poznavalci.

Tako je pisal znameniti Mozartov biograf Otto Jahn 1853: »Vedno je tvegana stvar, če si skladatelj sam piše svoj tekst; Wagner je predstavnik diletantizma, ki teži globoko na vso našo izobrazbo.«

Intimni Beethovnov prijatelj in biograf Anton Schindler je pisal ob tistem času: »Če bi se hotelo sedaj večje število odrov žrtvovati, da bi uprizorili to delo, »Tannhäuserja«, smo lahko prepričani, da ne bo

tričnostmi, disharmonijami, presekanimi, zmešanimi stavki in hrupnim spektaklom.« — »Volksbote« je pisal ob isti priliki: »Muzika je blaznost, tekst neumnost, vse skupaj norost, nikjer kakšnega smisla, a tem več čutnosti.«

»Bayrischer Kurier« je trdil o tekstu k »Mojstrom pevcem«: »Če temelji komika v bedastostih, tedaj je pesnik tu izvršil najvišje in je nedosežen. Toda od nikogar ne bi smeli resno zahtevati, da bi te bedastoče poslušal! Ze pri samem čitanju knjige ima



WAGNERJEV GROB na vrtu v villi Wahnfried (Levo njegovo poprsje)

po dveh do treh letih noben kopun in še manj kakšen petelin kikerikal po novem muzikalnem Mesiji.«

V »Signalih za glasbeni svet« je stalo 1860: »Dvomiti moramo, da-li bo Wagner kdaj postal resničen muzikus. Vse, kar bi moralo izhajati od absolutno muzikalne sile, ni njegova stvar in ne more biti, ker mu manjka naravni dar za glasbenika, vse to, česar se ne moremo naučiti.«

Posebno gorki so mu bili bavarski listi, ko se je bila že javnost razburjala zaradi njegove prisotnosti v Monakovem. »Augsburger Postzeitung« je pisala o uprizoritvi »Tristana in Isolde«: »Bilo je neprestano tuljenje, pri čemer sploh ni šlo več za to, da bi zadel v partituri predpisane note. Orkester je samega sebe prekosil z ekscen-

človek občutek, da seka tucat sekačev les ali da vozi neštevilno nenamazanih tovornih voz preko lesenega mosta.«

Wagnerjev najznamenitejši nasprotnik Hanslick si je o »Renskem zlatu« dovolil med drugim naslednje stavke: »Nekaj bolj neokusnega, nego je dikcija Wagnerjevega »Renskega zlata« od prve do zadnje vrste, boš težko srečal... Kaj ostane o »Renskem zlatu«, če mu snamemo scenično slepilo? Nič razen dolgočasno treznega psalmodiranja pevcev nad brezoblično valujočo, v najboljšem primeru realistično slikajočo spremljavo.«

Največji dunajski kritik, Ludwig Speldel, je izjavil po posetu bayreuthskih slavnostnih iger: »Nemško ljudstvo nima s to sedaj očitno muzikalno-dramatično opičjo sramo-

to nič skupnega in če bi mu nepristno zlato nibelunškega prstana ugajalo, tedaj bi se s tem samim dejstvom zbrisalo iz vrste umetnostnih ljudstev na Zapadu.

Neka ameriška sodba iz istega leta pa

pravi: »Wagner je Vandal umetnosti. Nima nobenega pojma o obliki, njegovo navdihnjenje je surovo kakor nemški duh, to je togotno strašilo iz podzemlja, ki nima nobenega pojma o lepoti.« (kk)

Mladi Wagner v Pragi

Ko je 13-letni Wagner prišel prvič v Prago, se je imenoval še Rihard Geyer (po svojem očimu, igralcu Geyerju, ki je bil obenem izvrsten portretist in je poleg tega pesnikoval). Takrat se je peljal tri dni skozi zimsko pokrajino iz Draždan v češko prestolnico; spremljala ga je mati, ki je ta čas bivala v ugodnih razmerah v tem mestu s svojo hčerjo Rozalijo, članico Praškega gledališča, in njeno sestro. Kar je malemu Wagnerju v Pragi najbolj padlo v oči, je bila tuja narodnost, čudno poparvana nemščina, ognjevito vino in harfistke. Katolicizem ga je opajal kakor fantastična lepota starega mesta; in pogovori praških umetnikov o novih delih E. T. A. Hoffmanna so ga ekscentrično vznemirili za dolga leta ter mu ustvarili podlago za bodoči svetovni nazor.

V svojem štirinajstem letu je potoval z nekim tovarišem peš v mesto ob Vltavi. Denar jima je pošel, v tuji deželi sta v pekoči vročini in z lačnim želodcem »taval po stranpoteh«. Wagner se je preoblekel v potujočega rokokodelskega pomočnika in med tem ko se je njegov tovariš skrtil v cestni jarek, je prosil odličnega potovalca za miloščino. Za denar si priskrbita večerjo in dobrega vina v družbi vrlega harfista, ki mora Wagnerju posoditi dve dvajsetici. Ves opečen od sonca prispe končno do matere, kjer prebije dva dni s tem, da si s peteršiljevimi obkladki ozdravi obraz. Ko se vrača na Saško, pripoveduje v memoarih, se ozre z nekega griča na Prago, pade na zemljo in se zjoče.

S krasno brado prispe kot devetnajstletnik na posestvo Pravonin grofa Pachte, ki ima dve zelo lepi hčeri, prijateljici sestre



WAGNERJEV SPOMENIK V BERLINU

Ob vznožju spomenika so liki iz njegovih del: na desni Tannhäuser, na levi Krimhilda, ki žaluje za mrtvim Siegfriedom

Otilije. Jenny je vitka, rjavolaska in ima sinje oči. Avgusta je plavolaska z rjavimi očmi, polna in ima čisto nežno poit. Wagner se ne more odločiti, je ljubosumen na obe, prezira slaboumne kavalirje, ki jima dvorijo, se zgraža nad groznimi romani iz javne knjižnice, ki jih čitata dekleti, se roga, če poje Avgusta italijanske operne arije — je tedaj zaljubljen, nesrečno zaljubljen. Poučiti ju hoče, naj bi poskusili z meščanom, posledica pa so gnev, jeza in srd. Ostavi grad v precej nemirnem razpoloženju, a ni dolgo hud.

Wagnerjev praški prijatelj, igralec Moritz, je napisal zelo norčavo travestijo Schillerjeve balade »Jamstvo« (Die Bürgschaft) o tem, kako je mladi glasbenik, kmalu po svojem bivanju v Pragoninu stopil h konservatorijskemu ravnatelju Dionysu Weberju v Pragi, ki se ga je vse balo. Wagner mu je tako trdovratno ponujal svojo simfonijo v C-duru, da mu jo je nazadnje sprejel.

V svojih kosteh čuti še vedno ljubezenske bolečine na gradu grofa Pachte. Melanholičnega, tenkega alaščičarja, ki se vdaja

kakor mnogi Čehi poleg svojega poklica glasbi in spremlja gospodično Avgusto na klavirju, smatra toliko časa za svojega tekmeča, da prebije nekoč z njegovo glavo lesteneč. Toda ljubezen (navzlic vsemu ni videti bog ve kako globoka) ga muči dalje. Ko ga nekega dne ne puste v salon, kjer dvorijo mladi gospodje z modro krvjo obema gospodičnoma, spozna, da ne bo tu zanj nobenega uspeha. Šele dve leti pozneje, po grofovi smrti, sta postali dekleti bolj demokratični. Poslušata Wagnerjeve šale in zgodbe o njegovih drznostih, vede se precej razbrzdano in Jenny ga celo poljubi ter ognjevitro objame.

V letu revolucije se je ustavil v hotelu »Pri Črnem konju« v Pragi. Ponoči je plezal po vnanji strani zidu v drugem nadstropju od okna do okna, kar pa policije ni razburjalo. Ko je pa v hotelu spravil svoje pivske tovariše do tega, da so zapeli marseljezo, ga je policija takoj pozvala k sebi in zaslislala. Po njegovem pripovedovanju se je s tem bivanjem v Pragi in s povratkom v Lipsko končala njegova vedra mladost in skrbi za bodočo usodo so se začele preteče dvigati. E. St.



Wagnerjev spomenik, delo prof. Guhra v Draždanah, ki so ga odkrili ob 50 letnici Wagnerjeve smrti v saški švici, kjer je R. Wagner l. 1846. stanoval in zložil več partij svojega »Lohengrina«. Skupina kaže Wagnerja kot viteza sv. Grala