



Biblio theca Philoso phica

2(2018)

Marek Rosiak

**Muzyka
Literatura
Filozofia**

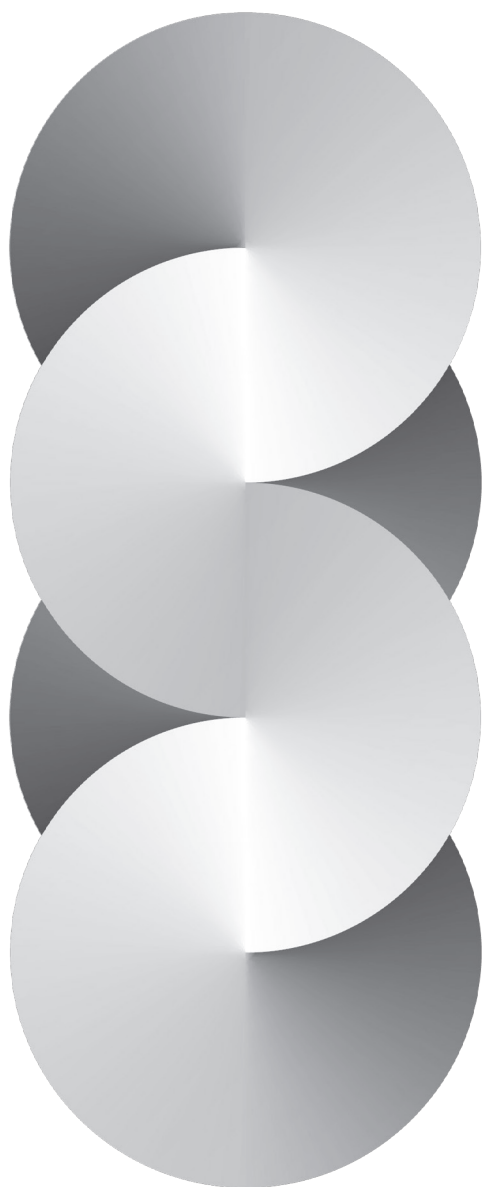
O filozoficznych wątkach
w twórczości Ryszarda Wagnera
i w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Biblio theca Philoso phica

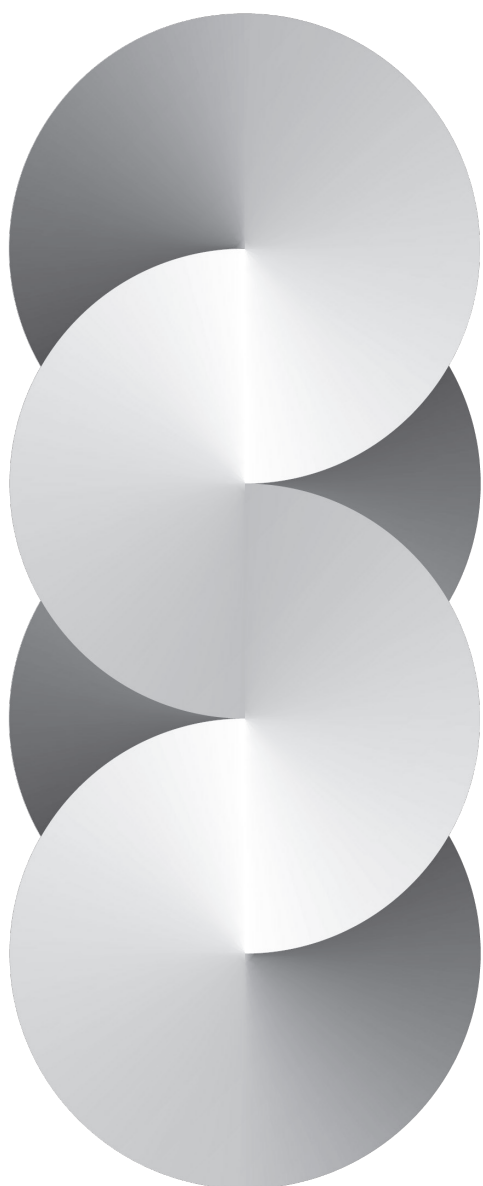
2(2018)





WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)



Biblio theca Philoso phica

2(2018)

Marek Rosiak

Muzyka Literatura Filozofia

**O filozoficznych wątkach
w twórczości Ryszarda Wagnera
i w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a**

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**
Łódź 2018

[Kup książkę](#)

Marek Rosiak – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Filozofii
Katedra Logiki i Metodologii Nauk, 90-131 Łódź, ul. Lindleya 3/5

RECENZENT

Marek Piwowarczyk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Magdalena Skoneczna

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Anna Sońta

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © commons.wikimedia.org/
Henry Moore, Arch in the Hyde Park, fot. Shisha-Tom

© Copyright by Marek Rosiak, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08648.18.0.M

Ark. wyd. 14,0; ark. druk. 18,25

ISBN 978-83-8142-176-8

e-ISBN 978-83-8142-177-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

[Kup książkę](#)

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	7
Rozdział 1. Treść literacka a motywy przewodnie w dziełach scenicznych Wagnera.....	11
<i>Der fliegende Holländer</i>	11
<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>	17
<i>Lohengrin</i>	25
<i>Das Rheingold</i>	35
<i>Die Walküre</i>	41
<i>Siegfried</i>	51
<i>Götterdämmerung</i>	59
<i>Tristan und Isolde</i>	67
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	74
<i>Parsifal</i>	84
Rozdział 2. Interpretacja treści	93
<i>Latający Holender</i> i <i>Tannhäuser</i>	93
Metafizyczny problem partycypacji w Wagnerowskim <i>Lohengrinie</i>	103
<i>Pierścień Nibelunga</i> jako spektakl kosmiczny i psychodrama	113
Człowiek i transcendencja w ostatniej trylogii Ryszarda Wagnera: <i>Tristan i Izolda</i> – <i>Śpiewacy norymberscy</i> – <i>Parsifal</i>	157
Rozdział 3. U podstaw późnoromantycznego sporu o muzykę absolutną.....	223
Rozdział 4. <i>Ulysses</i> Jamesa Joyce’a w perspektywie filozofii transcendentalnej.....	243
Literatura	289

WSTĘP

Główna część książki stanowi próbę odczytania filozoficznych wątków obecnych w dramaturgicznej twórczości Ryszarda Wagnera. Kompozytor ten, jak powszechnie wiadomo, sam pisywał libretta do swych oper i dramatów muzycznych. Robił to nie tylko dlatego, iż żywił nader wygórowaną opinię o swych literackich talentach, ale przede wszystkim po to, aby owe libretta dały możliwie adekwatny wyraz jego przemyśleniom o charakterze filozoficznym.

Estetycznym założeniom twórczości Wagnera, takim chociażby, jak koncepcja *Gesamtkunstwerk*, jak również realizacji tych założeń, można niejedno zarzucić, ale z pewnością takie jego kompozycje, jak *Pierścień Nibelunga*, *Tristan i Izolda* czy *Parsifal* na trwałe weszły do kanonu światowej kultury. Każde wielkie dzieło sztuki daje się zaś pojmować („odczytywać”) na wiele, nierzadko zupełnie odmiennych, sposobów – stanowi to o jego uniwersalności. Tak jest również z operami i dramataми Wagnera – ich ideowa wymowa jest dalece niejednoznaczna, a jej odczytanie stanowi wyzwanie dla wnikliwego odbiorcy. Nie brak jest oryginalnych i inspirujących eksplikacji filozoficznego przesłania Wagnerowskich oper i dramatów muzycznych. Dość wymienić choćby książki Bryana Magee i Rogera Scrutona. W swoich interpretacjach nie idę jednak ich śladem, ani z nimi nie polemizuję. Staram się raczej przedstawić własne, odmienne w wielu punktach, odczytanie analizowanych treści. Nie roszczę sobie jednak w żadnym razie pretensji do wyłącznej słuszności w tym względzie, uważam bowiem za rzecz oczywistą, że każdy odbiorca wielkiej sztuki ma prawo do przeżywania spotkania z nią na własny sposób. Ocena, na ile sposób ten jest wart wzięcia pod uwagę, należy do innych, niezadowolających się powierzchowną recepcją Wagnerowskiej sztuki, jej odbiorców. Z tą myślą przedkładałam niniejsze rozważania czytelnikom.

Wprowadzeniem do wyżej wymienionych rozważań jest przegląd treści i powiązanych z nią motywów przewodnich dziesięciu „kanonicznych”¹ oper i dramatów – od *Latającego Holendra* do *Parsifala*. Część ta zawiera też pewne uwagi ogólniejszej natury, ale lektura jej w zasadzie może być pominięta przez melomanów znających treść tych dzieł, strukturę ich motywów przewodnich i źródła inspiracji autora. Katalogi Wagnerowskich motywów przewodnich w postaci „słyszalnej” (pliki audio) można znaleźć w sieci – pomaga to wydatnie w ich rozpoznaniu podczas słuchania poszczególnych scen i ustępów.

Orientacja w strukturze motywów przewodnich pozwala słuchaczowi poznać zależności w obrębie fabuły, o których w libretcie nie mówi się wprost. Motywy przewodnie są więc częścią fabuły i bez umiejętności ich rozpoznania, słuchacz nie może w pełni zrozumieć sensu wydarzeń scenicznych.

Do analiz dotyczących dzieła Wagnera nawiązują w charakterze uzupełnienia uwagi dotyczące przeciwstawnej koncepcji estetycznej. Rozdział poświęcony koncepcji muzyki absolutnej to próba systematycznej analizy zagadnienia możliwości rozumienia muzyki jako wyrazu pewnego literackiego programu mimo tego, że muzyce tej nie towarzyszy literacki tekst. Estetyczna koncepcja Wagnera zakładała możliwość zespolenia muzyki instrumentalnej z tekstem literackim w syntetycznej formie o wysokich walorach estetycznych. To ostatnie nie zakłada programowej natury muzyki jako takiej, ale Wagner wiązał swoją ideę *Gesamtkunstwerku* z przekonaniem o niewystarczalności środków wyrazowych muzyki instrumentalnej². Brało się to zapewne z milczącego i zupełnie nieoczywistego założenia, że może ona w ogóle wyrażać jakieś literackie treści.

¹ Zakwalifikowanych przez samego Wagnera do wystawiania w ramach dorocznego Festiwalu w Bayreuth.

² W swoim opowiadaniu z okresu paryskiego, *Eine Pigerfahrt zu Beethoven*, w taki właśnie sposób tłumaczy wprowadzenie przez Beethovena śpiewaków w finale IX Symfonii.

Ostatnią częścią książki jest próba ujęcia peregrynacji pana Leopolda Blooma w świetle filozofii transcendentalnej. Nie było to z pewnością intencją Jamesa Joyce'a, uważam jednak, że zachodzi pewien ideowy paralelizm między treścią *Ulissesa* a problemem solipsystycznych konsekwencji transcendentalnego idealizmu, z którym mierzy się Edmund Husserl w *V Medytacji kartezjańskiej*. Perspektywa transcendentalna umożliwia też spojrzenie na przypadki pana Blooma jako na proces o przebiegu analogicznym do toku utworu muzycznego. Z tego względu można byłoby potraktować osobliwe dzieło Joyce'a jako próbę upodobnienia tekstu literackiego, w samej jego treści, a nie jedynie brzmieniu, do kompozycji muzycznej. Byłby to zatem zabieg komplementarny w stosunku do Wagnerowskiej koncepcji nadania muzyce *quasi*-literackiego wymiaru.

Wagner czyni tematem swoich fabuł kwestię stosunku jednostki i zbiorowości. Nawet w *Tristanie i Izoldzie*, dramacie o najbardziej intymnej tematyce, społeczność i jej normy stanowią dla bohaterów negatywny punkt odniesienia. Nie ma w tym nic dziwnego – problem wyobcowania jednostki to jeden z zasadniczych wątków myśli romantycznej. Zagadnienia społecznej alienacji podejmuje współczesny Wagnerowi Marks. *Ulisses* powstał niespełna czterdzieści lat po *Parsifalu* – ostatniej kompozycji Wagnera. W przedstawionej przeze mnie interpretacji głównym jego tematem jest podjęcie przez jednostkę próby zbudowania więzi nie ze społecznością, a z drugą jednostką. Być może chodzi tu nawet głównie o odnalezienie przez jednostkę drogi do zrozumienia siebie samej. Ta zmiana perspektywy daje do myślenia. Można byłoby powiedzieć, że problem nurtujący Wagnera został przez autora *Ulissesa* potraktowany w sposób znacząco radykalniejszy.

Rozdział 1

TREŚĆ LITERACKA A MOTYWY PRZEWODNIE W DZIELACH SCENICZNYCH WAGNERA

Der fliegende Holländer (*Latający Holender,
Statek widmo*) 1841 (Paryż)

Opera romantyczna w 3 aktach

Osoby:

Daland, norweski żeglarz (bas)

Senta, jego córka (sopran)

Eryk, myśliwy (tenor)

Mary, niania Senty (mezzosopran)

Sternik statku Dalanda (tenor)

Holender (baryton)

Marynarze norwescy, załoga statku Holendra, dziewczęta

Rzecz dzieje się na skalistym wybrzeżu Norwegii

Uwertura

Muzyczna ilustracja burzy, na której tle od razu motyw Holendra (fanfara blachy na tle tremola skrzypiec), po pauzie generalnej – motyw odkupienia (drewno, *dolce*), motyw Holendra powraca jakby ukojony; później motywy okrzyku i pieśni marynarzy (instrumenty dęte); pod koniec ponownie motywy: Holendra i odkupienia. Uwertura ma formę allegro sonatowego (jak pierwsza część klasycznej symfonii: ekspozycja kontrastujących tematów, przetworzenie i repryza z końcową kodą).

Akt I

W odludnej zatoce, do której zostaje zagnany burzą statek Dalanda. Niedaleko macierzystego portu Dalanda.

Scena 1

Załoga (motyw okrzyku marynarzy) i Daland po zakotwiczeniu statku schodzą pod pokład, na którym pozostaje sam sternik (**pieśń sternika**), który wkrótce zapada w sen. Do brzegu opodal przybija z ostatnim porywem sztormu statek Latającego Holendra o krwawoczerwonych żaglach i czarnych masztach (niezauważony przez rozbudzonego na chwilę sternika).

Scena 2

Monolog i aria Holendra. Opowiada o ciężącym na nim przekleństwie (wieczne tułanie się po morzach) i warunkach odkupienia, którego szansę zyskuje raz na siedem lat (znalezienie na lądzie kobiety, która w czasie jego tułaczki dochowa mu wierności). Pełna wyrazu **inwokacja do Anioła Stróża**. Całkowity pesymizm. Dołącza się (klnąc po cichu) jego upiorna załoga.

Scena 3

Wychodzi Daland (kontrastujący z Holendrem sielankowy motyw jakby zdziwienia, który powtarza się podczas ich rozmowy), budząc sternika udającego, że nie przysnął. Spostrzegają bezludny statek Holendra, a następnie jego samego na brzegu. Na kupieckie pytanie Dalanda, co wiezie, Holender pokazuje skrzynię pełną skarbów, którą ofiaruje za nocleg. Ekspresowo się oświadcza: „Masz córkę? – Będzie moją żoną!”. Daland we włoskim stylu uznaje, że nie znajdzie w okolicy bardziej nadzianego zięcia i szybko dobijają targu (córka za resztę skarbu). Spiesznie odbijają, aby spełnić warunki umowy (powraca motyw pieśni i okrzyku marynarzy, którzy następnie podejmują temat pieśni sternika).

Akt I łączy się muzycznie bezpośrednio z drugim poprzez przekształcenie motywu okrzyku marynarzy w motyw prądek (podobny zabieg, ale ze znacznie lepszym uzasadnieniem Wagner

zastosował później w *Złocie Renu*: to transformacja motywu Pierścienia w motyw Walhalli).

Akt II

Scena 1

Dom Dalanda. Dziewczęta przędą, a Senta siedzi wpatrzona w wiszący na ścianie portret Holendra (o którym opowieści z dawna ją fascynują). Dziewczęta drażnią ją i prowokują do wynurzeń: **ballada** o Latającym Holendrze, w której Senta wyznaje (ku powszechnemu przerażeniu), że za cel swego życia uważa wybawienie go od klątwy (motywy Holendra i odkupienia). Zjawia się Eryk zapowiadający przybycie statku Dalanda. Dziewczęta cieszą się na myśl o spotkaniu swoich chłopców – marynarzy.

Scena 2

Eryk próbuje wykorzystać rzadką okazję pobytu Dalanda w domu na oświadczyzny (**pieśń miłosna**). Senta go zbywa. Eryk ostrzega ją, że miał sen, w którym pojawił się Holender z obrazu i porwał ją ze sobą na morze. Ma to taki efekt, że Senta zupełnie traci poczucie rzeczywistości i upewnia się tylko, że jej powołaniem jest zbawić potępienca z portretu (dokończenie ballady).

Scena 3

Wchodzi Daland, wprowadzając do domu Holendra. **Aria Dalanda**, który przedstawia Holendra i proponuje córce, żeby za niego jutro wyszła. Pokazuje skarby, ale Senta, jak zakłeta, wpatruje się (z wzajemnością) w Holendra. Daland dyskretnie wycofuje się. **Duet Holendra i Senty**. Powraca Daland, który wpadł na pomysł, żeby, nie czekając jutra, odbyć wesele natychmiast, łącząc je ze zwyczajowym powitaniem powracających marynarzy (finałowy tercet, w którym każde cieszy się na swój sposób).

Akt III

Przygrywka nawiązuje do duetu z Aktem II (motyw odkupienia, następnie wyłania się motyw pieśni marynarzy).

Scena 1

Taniec marynarzy. Dziewczęta dopytują się o załogę Holendra, której nie widać. Chłopcy odpowiadają, że to jacyś zombi. Próbuja ich wywołać. Atmosfera gęstnieje. W końcu upiorna załoga Holendra wylania się spod pokładu. Zrywa się sztorm. Wzywają swego kapitana do odpłynięcia. O imprezie nikt już nie myśli. Ogólny popłoch.

Scena 2

Senta i Eryk wybiegają z domu. On robi jej sceny i przypomina (insynuuje?) wcześniejsze zaszłości (**kawatina**). Ona nie chce go słuchać, ale słyszy to Holender i podłamuje się, że przytrafił mu się kolejny zawód. Wsiada na swój statek i każe stawiać żagle. Mówi, że gdyby okazała się niewierną po ślubie, już byłoby po niej, a tak to tylko poszła won. Ona mu na to, że tak łatwo się nie da spławić i buch ze skały w morze. W ten sposób warunek dozgonnej wierności jest (pusto) spełniony i Holender jednak zostaje uwolniony od klątwy. Jego statek tonie, a on i Senta, objęci, *in weiter Ferne entsteigen dem Wasser, beide in verkürzter Gestalt*.

Libretto: kompozytor, na podstawie opowiadania Henryka Heinego: *Z pamiętników pana Schnabelewopskiego*, rozdz. VII¹.

Premiera: Drezno 1843, pod dyr. kompozytora. Senta – Wilhelmina Schröder-Devrient.

Przy wszystkich różnicach między *Rienziem*, poprzednią operą Wagnera, a *Latającym Holendrem* powtarza się pewien zasadniczy wątek o charakterze archetypu: **borykający się z zewnętrznymi**

¹ Zob. H. Heine, *Dzieła wybrane*, t. II: *Utwory prozą*, Warszawa 1956. Inne romantyczne wersje historii Holendra: F. Marryat, *Okręt widmo* (1839), Gdańsk 1973; W. Hauff, *Opowieść o statku widmie* (1826), [w:] *Dziwo morza. Niemiecka i austriacka nowela morska*, red. S. Kaszyński, Gdańsk 1977.

przeciwnościami mężczyzna potrzebuje oparcia w kobiecie, która pozostaje mu bezwarunkowo wierna. Zrozumiałe jest, że wątek wierności Senty narzucił się Wagnerowi w okresie małżeństwa z Minną, co jednak nie tłumaczy tego, że powraca on w całej jego twórczości, choć w bardzo **różnych wariantach** (np. w *Parsifalu* wędrowców jest kilku: król, kobieta, czarownik, a prostaczek pozostaje wierny, ale nie komuś, lecz swemu zadaniu, które aktywnie realizuje). Można powiedzieć, że jest to kontaminacja motywów Odyseusza i Ahaswerusa – Żyda Wiecznego Tułacza (oba wspomina Wagner w swym komentarzu do *Latającego Holendra*) w tym sensie, że wierność nie jest z góry pewna.

W *Latającym Holendrze* modyfikacja wątku polega na tym, że centralną postacią jest nie Holender, lecz Senta, i to do tego stopnia, że całą historię niektórzy (inscenizacja Woldemara Nelssona, Bayreuth, 1985) interpretują jako rodzaj obsesyjnej halucynacji Senty (co jest interesującym odwróceniem marzenia Holendra o byciu wybawionym). Można przypuszczać, że obsesja Senty jest efektem działania demonicznego magnetyzmu Holendra – podobna sytuacja ma miejsce w *Drakuli*, gdzie jego przybycie przeczuwają wariaci (Wagner interesował się magnetyzmem). Ponieważ Holender i Senta marzą o sobie nawzajem, ona musi mieć jego portret (deskrypcję określoną), żeby się nie minęli. Jest tu romantyczny (a w istocie już Platoński – mit hermafrodyty w *Uczcie*) **motyw wzajemnego przeznaczenia dwojga ludzi**. Skądinąd, spotkanie takich osób nie musi wcale prowadzić do tego, że „żyli długo i szczęśliwie” i mieli gromadę dzieci, jak Kmicic z Oleńką, bo **wszystkie takie pary Wagnera giną gwałtownie** (w czystej postaci przydarza się to w *Tristanie i Izoldzie*). Zresztą, w przypadku Senty i Holendra *happy end* jest z góry wykluczony, bo ona ma być mu wierna do swej śmierci, podczas gdy on będzie nadal żeglował. W tej sytuacji chyba rzeczywiście najlepszym wyjściem jest niezwłoczne samobójstwo.

Czyn Senty wiąże się ze starożytnym **obyczajem całopalenia żony na stosie pogrzebowym męża**: zmarły dopiero wtedy może spokojnie odejść w zaświaty, gdy jego bliscy pójdą za nim (por. śmierć Brunhildy na stosie pogrzebowym Zygfrйда). Można go też

zrozumieć jako ofiarę przebłagalną złożoną żywiołom za winy Holendra. Choć jednak **miłość szczęścia nie daje**, to **jednak** każdy **kto się jej** z jakichkolwiek powodów **wyrzeknie czy spróbuje nią sterować** (Fryderyk i Ortruda, Nibelungi, Klingsor), jest u Wagnera **szwarczakiem** i kończy jeszcze gorzej. Parsifal jest tylko pozornie wyjątkiem, bo wyrzeka się jedynie miłości cielesnej dla miłości Chrystusa.

Maria Janion w przedmowie do *Okrętu widma* Marryata zwraca uwagę, że nieszczęście Holendra związane jest z jego wyzwaniem rzuconym przyrodzie (chodziło o uparte próby opłynięcia przylądka – zapewne Dobrej Nadziei, czego dokonał po raz pierwszy Vasco da Gama, torując drogę europejskiej ekspansji w Azji). Otóż pojednanie z pogwałconą naturą może dokonać się tylko poprzez kobietę, która sama jest tej natury częścią (o jej tożsamości z naturą świadczy to, że Senta zna powód niedoli Holendra). Wyraża się w tym obawa człowieka, próbującego przekształcić przyrodę, czy ona mu na to pozwoli, czy go nie zniszczy.

Hitler uwielbiał *Rienziego*, bo sam się utożsamiał z tym bohaterem (przywódca z ludu, którego ostatecznie lud, omamiony przez spiskujących arystokratów, zdradza; nieżonaty, kochał się kazirodczo w siostrzenicy). Autograf opery, z którym Hitler się nie rozstał, zaginął w maju 1945 r. w jego bunkrze pod Kancelarią Rzeszy. Holender, jako potępieniec i przywódca bandy upiórów, mniej się na wzorzec nadawał, ale i w tej postaci zastanawiające są zbieżności ich losów (samobójstwo Ewy Braun i Goebbelsów, mordujących własne dzieci, jako dowód bezwzględnej wierności (*Nibelungen-treue*). Zapewne z podobnych powodów Hitler najbardziej gustował w ostatnim ogniwie *Ringu*, w którym Brunhilda rzuca się na stos pogrzebowy Zygryda).

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg
(*Tannhäuser i turniej śpiewaków na Wartburgu*)
1845 (Drezno), rozbudowana wersja paryska 1860

Opera romantyczna w 3 aktach

Osoby:

Hermann, landgraf Turyngii (bas)

Heinrich Tannhäuser (tenor)

Wolfram von Eschenbach (baryton)

Walter von der Vogelweide (tenor)

Biterolf (bas)

Heinrich der Schreiber (tenor)

Reinmar von Zweten (bas)

Elisabeth, bratanica landgraфа (sopran)

Wenus (sopran)

Pastuszek (sopran)

Turyngscy rycerze, panowie, damy i giermkowie. Starzy i młodzi pielgrzymi

Syreny, najady, amorki, satyry, fauny i in.

Akcja rozgrywa się ok. poł. XIII w. w okolicach Wartburga (Turyngia)

Uwertura

Przedstawia kontrast między światem chrześcijańskim, czyli stanem kultury (pokutujący pielgrzymi), a światem pogańskim, reprezentującym stan natury (Wenus i jej menażeria).

1. Motyw **pielgrzymów** (rogi, klarnety, fagot) *andante maestoso*, zmieniony podejmują smyczki; powraca w puzonach i rogach jako *cantus firmus*, nad którym rozpięte zostają jakby łkające figury skrzypiec (to samo w finale opery); potem melodia stopniowo cichnie, jakby się oddalała wraz z pielgrzymami i wkracza, kontrastujący z poprzednim, wibrujący (*tremolo* skrzypiec)...

2. Motyw **rozkoszy** (*Venusbergu*), któremu stale towarzyszy fanfarowy motyw zewu syren; po powtórzeniu skrzypce przygotowują kulminujący...

3. Motyw **hymnu** Tannhäusera **na cześć Wenus** (*tutti*); po-wraca motyw rozkoszy i syren; wyhamowanie i pojawia się...

4. Motyw **Wenus** (klarnet na tle tremola skrzypiec), z inter-polacjami motywu rozkoszy, następnie powraca motyw hymnu, po nim motyw rozkoszy i kurtyna podnosi się, ukazując...

Akt I

Scena 1

...seks zbiorowy (jest nawet Europa na byku i łabędź na Ledzie). Ma to miejsce w grocie Wenus (według ludowej tradycji – wewnątrz góry Hörselberg pod Eisenach, niedaleko Wartburga). Należy podkreślić, że jak na swoje czasy była to bardzo odważna scena.

Scena 2

Tannhäuser nie tyle żałuje za swe grzechy, ile jest przesycony rozko-szą i pożąda nowych przygód. Rozstaje się więc z Wenus bez żalu, a na otarcie łez, jako profesjonalny śpiewak, śpiewa jej swój hymn. Gdy Wenus zapowiada, że nigdy mu nie wybaczy („Nie wird Ver-gebung dir zuteil”), słyhać motyw **klątwy**, który właściwego zna-czenia nabierze dopiero w ostatniej scenie Aktu III. To jest funkcja syntaktyczno-semantyczna motywu przewodniego: wiążąc ze sobą odmienne konteksty, ukazuje ich głębsze znaczenie (tu chodzi o to, że nie tyle ona – odejścia, co świat nie wybaczy mu pobytu u niej). Na hasło „Maria” następuje jego teleportacja („mit Blitzesschnelle verwandelt sich die Bühne”).

Scena 3

Wiosna. Dolina pod zamkiem w Wartburgu. Pastuszek podśpiewuje sobie i przygrywa na fujarce; przechodzą pielgrzymi, Tannhäuser się wzrusza pod świętym obrazem. Zbliżają się myśliwi (fanfary rogów).

Scena 4

Są to uczestnicy zbliżającego się turnieju śpiewaczego. Rozpoznają swojego starego kompana i namawiają go do powrotu. On się opiera, jakby czuł, że nic dobrego stąd nie wyniknie. Wolfram ostatecznie go przekonuje, mówiąc, że tęskni za nim Elżbieta, oczarowana onegdaj jego pieśniami.

W finale aktu rozbrzmiewa motyw miłości Elżbiety – zapowiedź pojawienia się jej w kolejnym akcie, kiedy to wyzna Tannhäuserowi swoje uczucie. To jedna z semantycznych funkcji motywu przewodniego: muzyka wyraża uczucie, zanim słowa je wypowiedzą.

Akt II

Przygrywka, w której szaleją skrzypce (Wagner zawsze tak instrumentuje chwile miłosnych wzruszeń – w ich malowaniu nie ma on konkurencji). Motyw miłości Elżbiety, która, najwyraźniej dowiedziawszy się już o przybyciu Tannäusera, ...

Scena 1

... pozdrawia salę turniejową, gdzie ongiś zachwyił ją jego śpiew i gdzie spodziewa się go usłyszeć ponownie (sławna aria „Dich teure Halle, grüß ich wieder”).

Scena 2

Wyznaje w wielkim poruszeniu (uwaga na akompaniament skrzypiec, także na klarnet i obój) swoje uczucie Tannhäuserowi: „Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne [...] Heinrich! Heinrich! Was tatet Ihr mir an?”. On zaś, wstydząc się swych niedawnych przejść, odpowiada wykrętnie, że to bóg(!) miłości spowodował, iż spotkali się ponownie.

Scena 3

Elżbieta wyznaje swe szczyście landgrafowi: „Sieh mir ins Auge! Sprechen kann ich nicht”.

Scena 4

Wejście gości (fanfary i marsz). Turniej – śpiewają kolejno: Wolfram, Walter, Biterolf i ponownie Wolfram. Tannhäuser po kolei wytyka im, że nie wiedzą, o czym śpiewają (zanim się odezwie, słysząc motyw rozkoszy, którą ma na myśli). W końcu sam zanosí **hymn do Wenus** (motyw hymnu), w którym niedwuznacznie przyznaje się, że jest mężczyzną po przejściach, o których pozostali nie mają pojęcia. Współzawodnicy, urażeni w swoim *machismo* i zgorszeni otwartością, z jaką Tannhäuser mówi o „tych rzeczach”, rzucają się na niego z dobytymi mieczami, ale zaslania go Elżbieta. Nie przeczy ona, że jej ukochany okazał się łotrem („Was ist die Wunde eures Eisens gegen den Todesstoß, den ich von ihm empfang?”). W następującym monologu Elżbiety („Zurück von ihm!”) pod koniec pojawia się jej **motyw wstawiennictwa** za Tannhäuserem („Ich fleh’ für ihn, Ich flehe für sein Leben”), który potem przechodzi do chóru. Tannhäuser okazuje skruchę (w tle słysząc chór biadolących rycerzy, śpiewaków, landgraфа i Elżbietę, nie wspominając o orkiestrze; musi być więc bardzo skruszony, żeby przebić się przez taką masę dźwięku; w nagraniu może mu oczywiście pomóc reżyser dźwięku). W zaistniałych okolicznościach landgraf skazuje go na banicję („Ein furchtbares Verbrechen ward begangen”), wskazując zarazem, że odpuszczenia swych przewin szukać może, pielgrzymując do Rzymu. Nadchodzi chór młodych pielgrzymów (starych nie słysząc, bo wyruszyli wcześniej). Rozlega się okrzyk „Nach Rom!”. Carl Dahlhaus zauważa, że wszystkie kunsztowne pieśni i ensemble oraz potężne chóry rozbrzmiewające w tym finale są jedynie fasadą, za którą rozgrywa się, prawie bez słów, dramat miłosnego zawodu Elżbiety.

Akt III

Przygrywka ilustruje przypadki Tannhäusera w Rzymie. Motywy: wstawiennictwa, pielgrzymów, skruchy, łaski i klątwy (powracają w jego opowieści w ostatniej scenie).