ISSN 1733-9871 · EISSN 2719-7891

Magiczne rekwizyty. Sposoby muzycznego przedstawienia przedmiotów w Pierścieniu Nibelunga *Richarda Wagnera*

RYSZARD DANIEL GOLIANEK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu/
Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
✉ degol@amu.edu.pl

DOI: 10.2478/prm-2025-0003

Richard Wagner i Franz Liszt, kompozytorzy uważani za czołowych przedstawicieli szkoły nowoniemieckiej w estetyce muzyki, byli zwolennikami zrozumiałości sztuki muzycznej[1]. Uważali, że podobnie jak w przypadku literatury i sztuk plastycznych oddziaływanie muzyki wiąże się z możliwością odwzorowania rzeczywistości pozamuzycznej, a sens i treść kompozycji zdecydowanie wykraczają poza ich zakres dźwiękowy. Z tego względu postulowali taki sposób kształtowania dzieł muzycznych, by sfera znaczeniowa mogła unaocznić się słuchaczowi w postaci zrozumiałej i uchwytnej pojęciowo. Dlatego też w centrum ich uwagi znalazły się gatunki i typy utworów, które umożliwiały przełożenie pozamuzycznych sfer inspiracji na konkretne rozwiązania kompozytorskie: w kręgu muzyki

1 Pojęcie szkoły nowoniemieckiej, ukute przez krytyka Franza Brendla w 1859 roku, oznacza działalność postępowych kompozytorów XIX-wiecznych, którzy poszukiwali nowych sposobów oddziaływania muzyki na słuchaczy. Za centralne postacie tej szkoły uchodzą Franz Liszt, Richard Wagner, a także Hector Berlioz. Zob. James A. Deaville, *The New German School*, w: *Liszt in Context*, red. Joanne Cormac, Cambridge 2022, s. 48–57, a także obszerną pracę zbiorową na ten temat: *Die Neudeutsche Schule: Dokumente zum musikalischen Parteienstreit im 19. Jahrhundert*, red. Detlef Altenburg, Köln 2012.

Magical Props: Methods of Musical Representation of Objects in Richard Wagner's The Ring of the Nibelung
© 2025 by Ryszard Daniel Golianek. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (cc-by-sa 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-sa/.

instrumentalnej możliwości takie stwarzała muzyka programowa, w dziedzinie opery — idea muzycznych motywów przewodnich.

Wypowiedzi obu twórców na ten temat wydają się jasne i zrozumiałe. Liszt w opublikowanym w 1855 roku tekście o symfonii *Harold w Italii* Hectora Berlioza postulował odmienne pojmowanie i sens muzyki autonomicznej, określanej przez niego mianem klasycznej muzyki instrumentalnej, inaczej zaś estetyki muzycznych dzieł programowych. W pierwszej z nich uwaga kompozytora ogniskowała się na dbałości o strukturę formalną dzieła, w drugiej istotą podejścia twórczego stawała się sugestywność odwzorowania idei pozamuzycznej stanowiącej problematykę utworu:

> W tak zwanej muzyce klasycznej powrót i rozwój tematów określany jest poprzez reguły formalne [...]. Natomiast w muzyce programowej powtórzenie, zmiana, przekształcenie czy modulacja motywów uwarunkowane są ich stosunkiem do pewnej myśli poetyckiej. [...] Wszystkie specyficznie muzyczne względy, choć nie są pomijane, winny być podporządkowane rozwojowi akcji danego tematu[2].

W wydanej dwa lata później rozprawce Wagnera poświęconej poematom symfonicznym Liszta dostrzec można akceptację takiego rozumienia[3]. Wagner wyraził zarazem swoje przekonanie o prymacie muzyki programowej nad ideą muzyki absolutnej, zachwycając się możliwościami narracyjnymi owych kompozycji Liszta:

> Co się ich [poematów symfonicznych Liszta] tyczy, zdumiała mnie przede wszystkim wielka i przemawiająca do słuchacza określoność, z jaką jawił mi się przedmiot; naturalnie nie był to już ten przedmiot, jaki poeta ujmuje w słowa, lecz przedmiot zupełnie inny, niedostępny jakiemukolwiek opisowi [...][4].

---

2 „Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwicklung der Themen durch formelle Regeln bestimmt [...]. In der Programmusik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. [...] Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer Acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet". Franz Liszt, *Berlioz und seine Harold-Symphonie*, w: idem, *Schriften zur Tonkunst*, red. Wolfgang Marggraf, Leipzig 1981, s. 212 (pierwsze wydanie 1855). Tu i niżej (jeśli nie podano inaczej) — tłum. autora artykułu.

3 Richard Wagner, *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*, Leipzig 1857.

4 „In Bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dies nicht mehr der

Już jednak kilka lat wcześniej, w pracy *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wagner opowiedział się w zdecydowany sposób za wprowadzaniem tekstu słownego do symfonii, widząc w warstwie słownej możliwość przekazania sensu i znaczenia kompozycji instrumentalnej. Pomysł włączenia partii wokalnych do partytury *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena porównał do odkrycia Kolumba i uznał za epokowy wkład w dziedzinę artystyczną: „Ostatnia symfonia Beethovena jest wyzwoleniem muzyki z jej własnej istoty i przekształceniem jej w najogólniejszą sztukę"[5].

We własnych działaniach kompozytorskich Wagner dążył do zrozumiałości i sugestywności w przedstawianiu rzeczywistości pozamuzycznej, konsekwentnie rozwijając ideę muzycznych motywów przewodnich. Pod pojęciem motywu przewodniego wypada rozumieć strukturę muzyczną lub następstwo dźwiękowe sugerujące określony nastrój albo charakter lub też wskazujące na konkretny przedmiot lub postać[6]. Motywy przewodnie, określane przez samego kompozytora mianem 'motywów przypominających' (*Erinnerungsmotive*) lub 'motywów podstawowych' (*Grundmotive*), znalazły konceptualizację i pełnię wypracowania artystycznego w jego dramatach muzycznych, stając się głównym medium znaczeń i sensów[7]. Najwyraziściej i najbardziej konsekwentnie ta idea została zrealizowana w cyklu dramatów *Pierścień Nibelunga* (1853–1874),

---

Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andere, jeder Beschreibung unerreichbare [...]". Ibidem, s. 27.

5 „Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst". Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, s. 94.

6 „In its primary sense, a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work". Arnold Whittall, „Leitmotif", w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 14, London 2001, s. 527.

7 Wagner opisuje tę funkcję motywów, wskazując na melodię przywoływaną przez orkiestrę jako pełen znaczenia dramatyczny motyw przypominający: „Diese Melodie, vom Orchester als bedeutungsvolles dramatisches Motiv der Erinnerung zurückgerufen, [...]". Richard Wagner, *Oper und Drama*, cz. 3: *Dichtung und Tonkunst im Drama der Zukunft*, w: idem, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, t. 4, Leipzig [4]1907, s. 216.

stając się metodą twórczą odpowiednią do realizacji syntetycznych założeń idei Gesamtkunstwerku.

Tak oryginalny sposób komponowania wyzwolił szereg komentarzy i dyskusji, sprowokował również wielu badaczy do rozmaitych interpretacji *Pierścienia Nibelunga*, a także do rekonstruowania założeń estetycznych dramatu poprzez tworzenie list i katalogów motywów przewodnich[8]. Pierwszy taki katalog opublikował Hans von Wolzogen już w roku prapremiery całego cyklu podczas festiwalu w Bayreuth (1876)[9], a ćwierć wieku później ukazała się szczegółowa charakterystyka Wagnerowskiej tetralogii przedstawiona z perspektywy konstruującej ją struktury motywicznej[10]. W XX i XXI wieku powstawały i wciąż powstają kolejne opracowania, których autorzy podejmują problematykę znaczeń pozamuzycznych oraz sposobu ich generowania w tym epokowym utworze, co świadczy o atrakcyjności pomysłu Wagnera i jego wielowymiarowym oddziaływaniu[11]. W środowisku wagnerologów istnieje powszechna zgoda co do

---

8 Ponieważ Wagner nie określał poszczególnych motywów konkretnymi nazwami, nie jest możliwe ustalenie autorskiej wersji tych nazw. Ze względu na różne terminy nadawane motywom przez poszczególnych badaczy, funkcjonują one w literaturze przedmiotu w cokolwiek zróżnicowany sposób. Jak pisze Jörg Riedlbauer, tylko w odniesieniu do dziesięciu motywów przewodnich w *Pierścieniu Nibelunga* Wagner podał swoje nazwy, które powinny — zdaniem badacza — zastąpić inne określenia pojawiające się w różnych przewodnikach lejtmotywów: „Of course, from the sources available, it is impossible to discover authentic names for all the *Erinnerungsmotive* that Wagner used in the *Ring*. It has been possible, however, for ten of them, and these at least should supersede any currently appearing under another name in the leitmotiv guides". Jörg Riedlbauer, *Erinnerungsmotive in Wagner's „Der Ring des Nibelungen"*, „The Musical Quarterly" 1990 nr 1, s. 30.

9 Hans von Wolzogen, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel „Der Ring des Nibelungen"*, Leipzig 1876.

10 Arthur Smolian, *Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen": Ein Vademecum*, Berlin 1901.

11 Bibliografia piśmiennictwa poświęconego dziełom dramatycznym Wagnera jest ogromna. Wśród opublikowanych w ostatnich trzydziestu latach prac dotyczących *Pierścienia Nibelunga* wypada wskazać na takie ujęcia syntetyczne, jak: Robert Donington, *Richard Wagners „Ring des Nibelungen" und seine Symbole*, Stuttgart [4]1995; J. K. Holman, *Wagner's „Ring": A Listener's Companion and Concordance*, Portland 1996; Peter Wapnewski, *„Der Ring des Nibelungen". Richard Wagners Weltendrama*, München 1998; Udo Bermbach, *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen"*, Stuttgart

rozumienia metody twórczej mistrza z Bayreuth i nikt nie kwestionuje idei muzycznych motywów przewodnich jako zasady dramaturgicznej i narracyjnej *Tetralogii*.

Skomplikowaną sieć muzycznych motywów przewodnich, jaką badacze próbują rekonstruować w *Pierścieniu Nibelunga* Wagnera, można zasadniczo uporządkować na dwa sposoby. Kryterium pierwszego podziału stanowiłaby struktura motywów, drugiego zaś — ich semantyka. Pod względem struktury typologia wiązałaby się z zastosowanymi środkami muzycznymi służącymi identyfikacji poszczególnych motywów, a więc z rozwiązaniami kompozytorskimi, które decydują o specyfice danego motywu, zapewniają jego indywidualną charakterystykę i umożliwiają łatwe rozpoznanie w przebiegu dramatu. W tej typologii można wyróżnić następujące rodzaje motywów:

- motywy melodyczne (np. Zygfryd, cwałowanie Walkirii);
- motywy harmoniczne (np. Walhalla, los);
- motywy rytmiczne (np. kucie);
- motywy kolorystyczne (np. ogień, szmer lasu).

Druga typologia, której kryterium stanowiłaby kwestia znaczeń generowanych za pomocą motywów przewodnich, prowadziłaby do wyróżnienia następujących grup motywów:

- motywy postaci (np. Zygfryd, Freia, Loge);
- motywy natury (np. las, ogień, Ren);
- motywy związane z działaniami i stanami (np. kucie, spór, cwałowanie);
- motywy dotyczące idei i emocji (np. miłość, los, niedola, wyrzeczenie się miłości);
- motywy odwzorowujące przedmioty (np. miecz, pierścień, czapka-niewidka).

Przedmiotem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie o relację, jaka powstaje pomiędzy określonym motywem muzycznym a jego znaczeniem pozamuzycznym. Tak postawiony problem można

---

2001; Sven Friedrich, *Der Klassik(ver)führer: Wagners „Ring"-Motive*, Berlin 2004; Roger Scruton, *The Ring of Truth: the Wisdom of Wagner's „Ring of the Nibelung"*, New York 2017; *Richard Wagner — „Der Ring des Nibelungen"*, red. Egon Voss, Stuttgart 2017.

traktować jako zagadnienie przynależne do kręgu semiotyki muzycznej, a dokładniej — do podejścia charakterystycznego dla semiozy ekstrawersyjnej, czyli badania semantyki[12]. Szczególnie ważna wydaje się odpowiedź na dwa zasadnicze pytania szczegółowe dotyczące metody twórczej Wagnera, które można sformułować następująco:

1) Czy sposób ukształtowania motywów przewodnich ma charakter arbitralny i oryginalny, stanowiąc w całości przejaw inwencji twórcy, czy też może kompozytor kierował się zasadami podobieństwa/analogii? W pierwszym przypadku nie byłoby możliwe wykazanie relacji strukturalnych pomiędzy motywem a jego pozamuzycznym znaczeniem, w drugim — kształt motywów stanowiłby odwzorowanie jakichś cech wyznaczanych (lub oznaczanych) przez dany motyw.
2) Czy Wagner, nadając określony kształt danym motywom przewodnim, odnosił się do tradycyjnych kodów znaczeniowych muzyki, takich jak retoryka muzyczna, malarstwo dźwiękowe czy charaktery i symbole muzyczne, czy też tworzył te muzyczne znaki jako indywidualne jakości, niepowiązane z dawniejszymi sposobami konstruowania znaczeń w muzyce usankcjonowanymi praktyką kompozytorską?

Tego typu problematyka wydaje się stosunkowo trudna do badania w odniesieniu do takich elementów dramaturgii *Pierścienia Nibelunga*, jak generowane emocje czy konstruowane postacie, co wynika z ograniczonych możliwości intersubiektywnej interpretacji ich cech konstytutywnych. W poszukiwaniu przekonującej odpowiedzi na postawione pytania podjęto
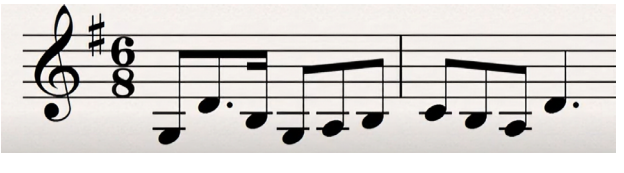
12 Problematyka dotycząca semantyki *Pierścienia Nibelunga* bywa chętnie podejmowana przez badaczy zorientowanych semiotycznie. Główne zakresy badań dotyczą sposobów konstruowania znaczeń poprzez lejtmotywy, relacji między strukturą a semantyką motywów, a także typów i cech narracji motywicznej w *Tetralogii*. Por np.: Hubert Kolland, *Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners „Ring des Nibelungen"*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" 1973 nr 2, s. 197–212; Luca Zoppelli, *„Der Ring des Nibelungen": Proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, „Studi Musicali" 1991 nr 2, s. 317–338; Johannes Lüdecke, *Ways of Understanding Leitmotive*, w: *Musical Semiotics Revisited*, red. Eero Tarasti, Paul Forsell, Richard Littlefield, Helsinki 2003, s. 376–385; Richard Moukarzel, *Semiotic Perspectives on the Ring's Motivic Idiom and the Bases of Wagnerian Verfremdung*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" 2024 nr 1, s. 3–43.

tu analizę tylko jednego typu motywów przewodnich. Jest to typ stosunkowo konkretny oraz łatwy do wyodrębnienia i zdefiniowania — ostatnia grupa wśród jakości wyróżnionych w drugiej z zaproponowanych powyżej typologii, czyli motywy służące odwzorowaniu przedmiotów. Są to de facto istotne dla akcji rekwizyty, które mają określony kształt, wygląd i przeznaczenie, a ich formy materialne wydają się stosunkowo łatwe do przywołania i wyobrażenia. Na przykładzie tych rekwizytów możliwe stanie się prześledzenie zaproponowanej problematyki i określenie sposobów, w jakie Wagner dążył do przedstawiania elementów świata fizycznego przez muzykę.

Rekwizyty wykorzystywane w *Pierścieniu Nibelunga* są dwojakiego rodzaju, co wiąże się z pełnieniem przez nie określonych funkcji narracyjnych i dramaturgicznych w toku dzieła. Pierwszą ich grupę można by określić mianem rekwizytów magicznych, służących ucieleśnieniu jakiejś mocy lub energii, i będących nośnikami ważnych jakości symbolicznych. Wydaje się, że jest pięć takich rekwizytów, których znaczenie wykracza poza poszczególne sceny czy sytuacje dramatyczne: pierścień, czapka-niewidka (*Tarnhelm*), złoto, włócznia, miecz. Wszystkie one wydają się znaczące dla dramaturgii opery ze względu na ich określoną funkcję magiczną.

Drugą grupę przedmiotów występujących w fabule *Tetralogii* stanowią rekwizyty pozbawione funkcji magicznej, czyli zwykłe rekwizyty teatralne (np. puchar, zbroja, lina itp.), które potrzebne są do unaocznienia zdarzeń dramatycznych i które nie zostały obdarzone motywami przewodnimi. Jedyny rekwizyt z tej grupy, który ma ilustrację w postaci motywu muzycznego, to róg Zygfryda będący atrybutem sygnałowo-myśliwskim bohatera, instrument muzyczny służący porozumiewaniu się na odległość. Przedstawiający go motyw muzyczny ma charakter ikonicznego elementu dźwiękonaśladowczego, czyli jest diatoniczną fanfarą graną na rogu (przykład 1).

Przykład 1: Motyw rogu Zygfryda



Tego typu konstrukcja, oparta na zasadzie ikonu, wydaje się rozwiązaniem jednorazowym i raczej nietypowym w strukturze motywów przewodnich *Pierścienia Nibelunga*. Pozostałe motywy powiązane z konkretnymi rekwizytami wykazują znacznie większe wyrafinowanie w zakresie zastosowanych środków techniki kompozytorskiej i sposobów konstruowania muzycznych znaczeń. Wynika to w głównej mierze z faktu, że każdy z wymienionych powyżej przedmiotów magicznych pełni pewną określoną funkcję symboliczną, w związku z czym w dźwiękowej reprezentacji tych przedmiotów Wagner połączył cechy wyglądu danego rekwizytu z symbolizowaną przezeń mocą czy sferą magiczną. Dla rekonstrukcji poetyki twórcy w tym zakresie konieczne jest przeanalizowanie sposobów kreacji motywicznej w poszczególnych przypadkach.
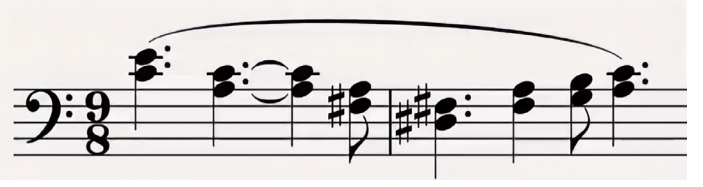
Pierścień. Naczelny i wszechobecny w całym cyklu motyw pierścienia odnosi się do tytułowego przedmiotu. Pierścień został wykuty ze złota Renu, które wykradł Nibelung Alberyk, i jest symbolem pełni władzy — ten, w czyich rękach pierścień się znajduje, decyduje o losach świata. Niezwykła moc tego rekwizytu łączy się jednak z dodatkową jakością tragiczną: pierścień został przeklęty przez Alberyka[13]. Dotknięcie pierścienia zwiastuje nieszczęście: śmierć, katastrofę, niedolę.

Konstrukcja muzyczna motywu pierścienia opiera się na naprzemiennym ruchu opadającym i wznoszącym po trójdźwięku zmniejszonym, co dokonuje się zawsze w fakturze dwugłosowej w równoległych przebiegach tercjowych (przykład 2). Z ruchu po trójdźwięku zmniejszonym wynika też obecność następstw trytonowych. Pod względem szaty instrumentacyjnej motyw pierścienia cechuje się wykorzystaniem instrumentów dętych, głównie klarnetów i rogów, ale także fagotów z obojami lub puzonów[14].

---

13 Sytuacja ta ma miejsce w scenach 3–4 *Złota Renu*. Wotan i Loge udają się do Nibelheimu i podstępem obezwładniają Alberyka. Następnie porywają go do Walhalli i tam zabierają mu pierścień. Wtedy Nibelung przeklina ten przedmiot: „Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring!" („Co z przekleństwa wiedzie się, przeklęte niech będzie też!"). Richard Wagner, *Złoto Renu* (*Das Rheingold*) [libretto w języku niemieckim i przekładzie polskim], przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Teatr Wielki, Warszawa 1988, s. 100–101.

14 Kwestie doboru tonacji, a więc i pozamuzycznej semantyki tonacji, nie zostały uwzględnione w niniejszej analizie, gdyż tonacje, w jakich poszczególne motywy się pojawiają

Przykład 2: Motyw pierścienia



Znaczenie pozamuzyczne, które konstruuje się za sprawą tego motywu przewodniego, wynika z jego dwóch zasadniczych cech strukturalnych. Po pierwsze, kształt półkolisty, jakim cechuje się zapis partyturowy tego motywu, służy zobrazowaniu wyglądu pierścienia (półkole jako sugestia ruchu kołowego), ale może też symbolizować takie jakości, jak kosmos, kula ziemska, a także sfery początku i końca, powrotu, nawiązania[15]. Po drugie, w charakterystyce muzycznej dochodzi do głosu negatywna sfera wyrazowa, wynikająca z obecności trójdźwięków zmniejszonych i trytonów, usankcjonowanych kilkuwiekową tradycją jako *diabolus in musica*. Ta jakość pozwala na zaznaczenie aspektu przekleństwa i tragizmu, sfer nierozerwalnie powiązanych z pierścieniem.
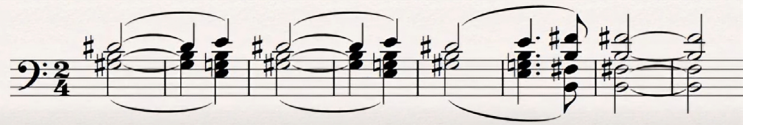
Czapka-niewidka (*Tarnhelm*). To drugi, obok pierścienia, magiczny przedmiot wykuty ze złota Renu dla Alberyka przez jego brata Mimego. Cechą czapki-niewidki jest możliwość przyjmowania przez osobę w nią ubraną dowolnej postaci, zmiana kształtu i wyglądu lub wręcz uczynienie postaci całkowicie niewidoczną. W zakresie charakterystyki muzycznej motyw

---

w toku *Tetralogii*, często ulegają zmianom, dostosowując się do przebiegu tonalnego danej fazy kompozycji.

15 Tego typu interpretacja wynika z połączenia jakości dźwiękowej z zapisem partyturowym, jest więc jednym z przykładów tzw. *Augenmusik* (por. Thurston Dart, „Eye music", w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 8, London 2001, s. 482–483). Łączenie brzmienia z formą wizualną zapisu partyturowego bywa na ogół przywoływane w odniesieniu do muzyki dawnej (np. renesansowych madrygałów włoskich) lub twórczości awangardy XX-wiecznej (np. Johna Cage'a czy Györgi Ligetiego). Na ten temat por. np. *See This Sound: Versprechungen von Bild und Ton*, red. Cosima Rainer, Stelle Rollig, Dieter Daniels, Köln 2009. Wydaje się jednak, że dostrzeżenie tych tendencji także w dziełach dramatycznych Wagnera może być kolejnym świadectwem wielowymiarowości idei Gesamtkunstwerku.

ten wynika z następstw akordowych realizowanych przez grupę instrumentów dętych blaszanych (na ogół rogów) w dynamice piano lub pianissimo, przy czym istotny jest modulujący charakter tego przebiegu i jego zakończenie niepełnym i niejasnym tonalnie akordem bez tercji (przykład 3). Środki te służą sugestywnemu przedstawieniu niezwykłej funkcji czapki-niewidki, ewokowaniu aury powagi i tajemniczości. Muzycznym medium przemiany kształtu staje się modulacja, przekształcenie tonalne.

Przykład 3: Motyw czapki-niewidki
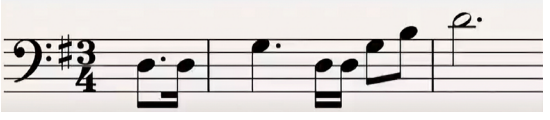


Złoto. Trzeci z magicznych rekwizytów stanowi zasadnicze źródło władzy i potęgi, gdyż ze złota zrobione zostały pierścień i czapka-niewidka. Chodzi tu właściwie o złoto Renu, które znajdowało się na dnie rzeki i zostało stamtąd wykradzione; to zdarzenie miało okazać się brzemienne w tragiczne konsekwencje dla świata i bogów[16]. W celu wyrazistego przedstawienia tego złota Wagner zadysponował diatoniczny motyw muzyczny, oparty na rozłożonym trójdźwięku durowym w rytmie punktowanym, wykonywany w partii trąbki solo z towarzyszeniem figuracji skrzypiec i akordów harf (przykład 4). Jasne i pełne brzmienie trąbki staje się nośnikiem znaczenia pozamuzycznego: splendoru i bogactwa. Od czasów renesansu trąbka traktowana była wszak jako instrument królewski, a jej silne i zdecydowane — władcze i militarne — brzmienie doskonale odpowiadało idei potęgi królewskiej[17]. Dodatkowo wskazuje na to rytm punktowany,

16 Powiązanie motywu złota z Renem dookreśla także inny motyw muzyczny, który wykonywany jest wokalnie (na zasadzie ansamblu operowego) przez córy Renu z tekstem: „Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr!" („Złoto! Złoto! Błogo nam tak twój słyszeć radosny śmiech!") w pierwszej scenie *Złota Renu*. R. Wagner, *Złoto Renu* (*Das Rheingold*), op. cit., s. 20–21.

17 Od okresu renesansu brzmienie trąbek w połączeniu z kotłami służyło uświetnieniu uroczystości dworskich, królewskich czy zwycięstw militarnych. W języku niemieckim do dziś
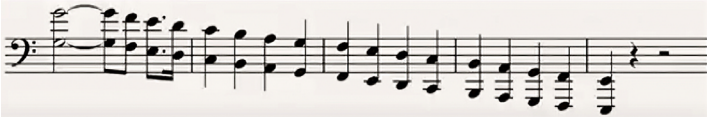
konotujący zwłaszcza w tradycji muzyki francuskiej marszowe wejście orszaku królewskiego. W akompaniamencie zaznaczają się rozdrobnione przebiegi o synestezyjnym dźwiękowo-wizualnym charakterze, obrazujące opalizowanie błyszczącego złota.

Przykład 4: Motyw złota Renu



Włócznia. W dramaturgii *Pierścienia Nibelunga* włócznia pełni bardzo ważną rolę jako atrybut władzy Wotana. Na jej powierzchni zostały wyryte znaki runiczne, którymi zapisano boskie zasady funkcjonowania świata, w tym reguły postępowania bogów. Włócznia wyznacza więc również ramy działania Wotana, a w kontekście akcji *Tetralogii* — krępujące go nakazy i powinności. Z tego też względu motyw włóczni bywa także określany jako 'motyw paktów Wotana'. Konstrukcja muzyczna tego motywu przewodniego opiera się na opadającym diatonicznym przebiegu gamowym w niskim rejestrze, wykonywanym przez nisko brzmiące instrumenty. W sytuacji, gdy chodzi o zasugerowanie afirmatywnego aspektu tego motywu, czyli władzy, motyw rozbrzmiewa w partii puzonów i tub, gdy jednak kontekst dramatyczny sugeruje aspekt ograniczających nakazów, realizację motywu przejmują wiolonczele i kontrabasy (przykład 5).

Przykład 5: Motyw włóczni



zachowało się określenie 'mit Pauken und Trompeten' (dosł. 'z trąbkami i kotłami') oznaczające pełne splendoru i pompy (ale też przesady) podejmowanie kogoś czy celebrowanie jakiejś uroczystości. Por. hasło „Pauken und Trompeten", w: *Deutsche WortSchätze*, projekt naukowy, Universität Graz, https://wortschaetze.uni-graz.at/de/wortschaetze/wortschaetze-nach-themen/belegdatenbank-musik/p/pauken-und-trompeten/ [dostęp: 3.01. 2025].

Znaczenie pozamuzyczne konstruujące się za sprawą tego motywu może być identyfikowane z odwzorowaniem kształtu podłużnego włóczni, co zostaje zilustrowane poprzez ruch z góry w dół skali; dodatkowo w takiej charakterystyce włócznia staje się łącznikiem pomiędzy sferami nieba i ziemi. Ciąg gamowy, najbardziej elementarny przebieg muzyczny, można interpretować jako wskazanie na pierwotność i nienaruszalność owych boskich praw wyrytych na włóczni. Z uwagi na fakt, że Wotan nie został przez Wagnera obdarzony w *Tetralogii* żadnym motywem przewodnim, motyw włóczni pozostaje głównym atrybutem tej postaci w toku całego dramatu[18].

Miecz. Ostatni z magicznych rekwizytów ma — podobnie jak wszystkie pozostałe tu przedmioty — określoną funkcję i moc. Jest to miecz, który został wbity przez Wotana w pień jesionu podczas zaślubin Zyglindy i Hundinga, ale wcześniej został obiecany Zygmuntowi przez jego ojca w sytuacji, gdy syn znajdzie się w niedoli[19]. Jest przeznaczony wyłącznie dla potomków Wotana i niezniszczalny — jedynie włócznia Wotana jest w stanie go roztrzaskać. Magiczny miecz może wykuć ktoś, kto nie zaznał nigdy strachu; tylko tą bronią bohater jest w stanie zabić smoka Fafnera.

Konstrukcja muzyczna motywu miecza opiera się na diatonicznej fanfarze trójdźwiękowej (trójdźwięk durowy) granej na trąbce (przykład 6). Podobnie jak w przypadku włóczni, tak i w odniesieniu do miecza taki przebieg dźwiękowy może wskazywać na kształt podłużny owego przedmiotu. Jasne brzmienie trąbki (instrumentu blaszanego) sugeruje blask, połysk, metaliczność, a także sferę militarną, jako że fanfary trąbek często były sygnałami wzywającymi do walki. O ile motyw włóczni opiera się na ciągu gamowym, to motyw miecza wynika z sygnału trójdźwiękowego, jakości muzycznej równie elementarnej jak gama[20]. W kontekście
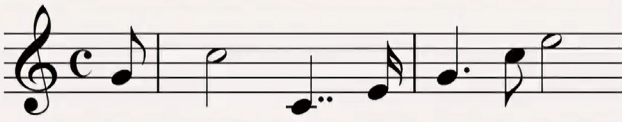
18 Dla ścisłości — w pierwszych trzech jego częściach, gdyż w dramaturgii *Zmierzchu bogów* naczelny bóg już nie występuje. W III akcie *Zygfryda* tytułowy bohater roztrzaskuje mieczem włócznię Wotana, co oznacza symboliczny kres istnienia (lub działania) tego boga.

19 Od niem. 'Not' (bieda, niedola). Stąd nazwa miecza: Notung.

20 Chodzi oczywiście o trójdźwięk durowy, reprezentowany w naturalnym ciągu alikwotów i traktowany jako prymarne, elementarne brzmienie.

dramaturgii *Pierścienia Nibelunga* oznacza to odwieczność i trwałość: połamany przez włócznię Wotana miecz Zygmunta zostanie ponownie odlany ze szczątków zabranych przez Brunhildę i stanie się z kolei atrybutem Zygfryda, co wskazuje na przekazywanie tego przedmiotu męskim członkom rodu w kolejnych pokoleniach[21].

Przykład 6: Motyw miecza



Przedstawiona analiza unaocznia, że motywy przewodnie przedmiotów — najbardziej oczywistej i najłatwiejszej do interpretacji sfery znaczeniowej — nie są przez Wagnera konstruowane schematycznie w jakiś jeden, powtarzalny sposób. Wynika to zapewne z faktu, że obdarzone motywami przewodnimi rekwizyty to przedmioty magiczne, generujące pewne szczególne sfery znaczeniowo-symboliczne, niejednokrotnie o charakterze nierealistycznym, fantastycznym, a więc ważne dla mitycznej narracji *Pierścienia Nibelunga*. Warto zauważyć, że wszystkie te przedmioty są źródłami lub atrybutami władzy, oznaczają siłę, moc (ale także zniewolenie), generują dramaturgię całej *Tetralogii*. Dlatego tak istotne wydaje się ich sugestywne odwzorowanie muzyczne, nieograniczające się wyłącznie do imitowania kształtu, wyglądu i koloru tych przedmiotów, ale przede wszystkim nakierowane na podkreślenie ich symbolicznej czy magicznej funkcji. Zastosowane przez kompozytora środki muzyczne prowadzą do wyodrębnienia czy zaprezentowania najbardziej znaczących cech tych przedmiotów:

pierścień — przekleństwo, demoniczność, zniszczenie, tragedia;
czapka-niewidka — przemiana, zmiana stanu, przejście;

21 Dwukrotna konfrontacja miecza i włóczni (roztrzaskanie miecza Zygmunta w II akcie *Walkirii* i połamanie włóczni Wotana przez miecz Zygfryda w III akcie *Zygfryda*) symbolizuje zmieniającą się w toku *Tetralogii* pozycję i wagę bogów: od dominacji po klęskę.

złoto — przedmiot pożądania, pokusa, chęć posiadania;
włócznia — trwałość, stałość, opoka;
miecz — wojsko, walka, zwycięstwo.

W dążeniu do wykształcenia spójnej metody kompozytorskiej polegającej na wprowadzeniu sieci rozpoznawalnych i charakterystycznych motywów przewodnich Wagner sięgnął po rozmaite metody konstruowania tych motywów, wziął bowiem pod uwagę różne aspekty danego rekwizytu. W jego podejściu można więc dostrzec podobieństwa wynikające z wykorzystania tradycyjnych figur retorycznych, takich jak np. *circulatio* (pierścień), *anabasis/catabasis*, ruch w określonym kierunku (włócznia, miecz) czy *diabolus in musica* (pierścień). Takie figury wydają się trwale zakotwiczone w estetyce muzyki, wobec czego możliwości pozamuzycznej interpretacji ich sensów wydają się stosunkowo proste i oczywiste. Ważną rolę pełnią również motywy elementarne, gama i trójdźwięk, traktowane przez badaczy muzyki programowej (np. Constantina Florosa) jako pierwotne, stałe i istotne elementy komunikacji muzycznej, jedne z najbardziej podstawowych symboli muzycznych[22]. Przedstawienie za ich pomocą istotnych rekwizytów władzy i mocy, włóczni (przebieg gamowy) i miecza (trójdźwięk durowy), wzmacnia ich niejako mityczny, ponadczasowy charakter.

Inny sposób podejścia do konstrukcji muzycznej motywów przewodnich polega na doborze środków instrumentacyjnych w taki sposób, by kojarzyły się one z określonymi znaczeniami pozamuzycznymi i sugerowały wyraziste charaktery muzyczne[23]. Militarne i królewskie konotacje zwią-

22 Kategorię symboli muzycznych omawia Constantin Floros w pracy poświęconej symfonice Gustava Mahlera. W odniesieniu do muzyki instrumentalnej XIX wieku autor wyróżnił następujące symbole muzyczne: głosy ptasie, motywy elementarne, symbole upadku i powstawania, symbole nocy i snu, szatan i krzyż, *dall'inferno al paradiso*, *la gamme terrifiante*, rytmy przewodnie, brzmienia przewodnie, idiofoniczne symbole dźwiękowe. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, t. 2 *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977, s. 187–325. Por. też: Ryszard Daniel Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1997, s. 115.

23 Pod pojęciem charakteru muzycznego Robert Schumann rozumiał określoność danego typu muzyki: „Charakter, musikalisch, hat eine Komposition, wenn sie eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist.

zane z brzmieniem trąbki czy aura myśliwska ewokowana przez wykorzystanie rogu są mocno osadzone w tradycyjnej świadomości znaczeniowej, przez co stają się łatwym do uchwycenia sposobem charakteryzowania kategorii pozamuzycznych. Istotną, jak się wydaje, ideą, którą kierował się Wagner podczas tworzenia motywów przewodnich odnoszących się do sfery rekwizytów, było także uwzględnienie cech konstytutywnych lub symbolicznych danego rekwizytu, które za sprawą doboru odpowiednich środków kompozytorskich mogły zostać wyraziście zasugerowane odbiorcom. Zastosowanie rozdrobnień rytmicznych w partii skrzypiec i harf posłużyło wyrazistemu przedstawieniu połysku złota, zaś akordowy ciąg modulacyjny stał się sposobem zaprezentowania przemiany możliwej do dokonania za sprawą czapki-niewidki.

W ogólnym kształcie podejście Wagnera wydaje się więc tożsame z ideą konstruowania znaczeń w muzyce programowej, związaną z odwoływaniem się do takich jakości, jak charaktery i symbole muzyczne oraz symbolika instrumentów, a w znacznie mniejszym stopniu znaczenia te generowane są za sprawą środków ilustracyjnych na zasadzie malarstwa dźwiękowego. Sposób kreacji motywów przewodnich odnoszących się do magicznych rekwizytów nie wynikał wyłącznie z arbitralnych pomysłów kompozytora, lecz wiązał się silnie z rozmaitymi tradycjami muzycznego sugerowania bądź odwzorowywania znaczeń. Zapewniło to szczególną sugestywność i zrozumiałość motywów, co należy też uznać za jeden z istotnych elementów komunikacji pozamuzycznej w Wagnerowskim arcydziele.

So in der heroischen Sinfonie von Beethoven und in der militärischen von Haydn. Im höheren Sinne ist er sogar der moralische Hintergrund des Kunstwerks". („Kompozycja ma charakter muzyczny wtedy, gdy w wyrazistej formie przejawia się w niej jakiś sens, na tyle wyrazisty, by inna interpretacja nie była możliwa. Tak jest w *Symfonii heroicznej* Beethovena i *Symfonii wojskowej* Haydna. W bardziej abstrakcyjnym rozumieniu jest nawet tłem moralnym dzieła sztuki"). Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, red. Martin Kreisig, t. 2, Leipzig 1914, s. 207.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Udo Bermbach, *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen"*, Stuttgart 2001.

Thurston Dart, „Eye music", w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 8, London 2001, s. 482–483.

James A. Deaville, *The New German School*, w: *Liszt in Context*, red. Joanne Cormac, Cambridge 2022, s. 48–57.

Die Neudeutsche Schule: Dokumente zum musikalischen Parteienstreit im 19. Jahrhundert, red. Detlef Altenburg, Köln 2012.

Robert Donington, *Richard Wagners „Ring des Nibelungen" und seine Symbole*, Stuttgart ^{4}1995.

Constantin Floros, *Gustav Mahler*, t. 2 *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977.

Sven Friedrich, *Der Klassik(ver)führer: Wagners „Ring"-Motive*, Berlin 2004.

Ryszard Daniel Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1997.

J.K. Holman, *Wagner's „Ring": A Listener's Companion and Concordance*, Portland 1996.

Hubert Kolland, *Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners „Ring des Nibelungen"*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" 1973 nr 2, s. 197–212.

Franz Liszt, *Berlioz und seine Harold-Symphonie*, w: idem, *Schriften zur Tonkunst*, red. Wolfgang Marggraf, Leipzig 1981, s. 180–218.

Johannes Lüdecke, *Ways of Understanding Leitmotive*, w: *Musical Semiotics Revisited*, red. Eero Tarasti, Paul Forsell, Richard Littlefield, Helsinki 2003, s. 376–385.

Richard Moukarzel, *Semiotic Perspectives on the Ring's Motivic Idiom and the Bases of Wagnerian Verfremdung*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" 2024 nr 1, s. 3–43.

„Pauken und Trompeten", w: *Deutsche WortSchätze*, projekt naukowy, Universität Graz, https://wortschaetze.uni-graz.at/de/wortschaetze/wortschaetze-nach-themen/belegdatenbank-musik/p/pauken-und-trompeten/ [dostęp: 3.01.2025].

Jörg Riedlbauer, *Erinnerungsmotive in Wagner's „Der Ring des Nibelungen"*, „The Musical Quarterly" 1990 nr 1, s. 18–30.

Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, red. Martin Kreisig, t. 2, Leipzig 1914.

Roger Scruton, *The Ring of Truth: the Wisdom of Wagner's „Ring of the Nibelung"*, New York 2017.

See This Sound: Versprechungen von Bild und Ton, red. Cosima Rainer, Stelle Rollig, Dieter Daniels, Köln 2009.

Arthur Smolian, *Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen": Ein Vademecum*, Berlin 1901.

Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.

Richard Wagner — „Der Ring des Nibelungen", red. Egon Voss, Stuttgart 2017.

Richard Wagner, *Oper und Drama*, cz. 3: *Dichtung und Tonkunst im Drama der Zukunft*, w: idem, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, t. 4, Leipzig 1907, s. 102–229.

Richard Wagner, *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*, Leipzig 1857.

Richard Wagner, *Złoto Renu* (*Das Rheingold*), przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1988.

Peter Wapnewski, *„Der Ring des Nibelungen". Richard Wagners Weltendrama*, München 1998.

Arnold Whittall, „Leitmotif", w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 14, London 2001, s. 527–530.

Hans von Wolzogen, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel „Der Ring des Nibelungen"*, Leipzig 1876.

Luca Zoppelli, *„Der Ring des Nibelungen": Proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano*, „Studi Musicali" 1991 nr 2, s. 317–338.

BIOGRAM

Ryszard Daniel Golianek, profesor dr hab., pracownik naukowy Instytutu Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Głównym zakresem jego zainteresowań naukowych pozostaje historia muzyki XIX wieku, a także twórczość operowa. Jest autorem dziesięciu monografii, m.in. *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* (1998); *Juliusz Zarębski.*

BIOGRAPHICAL NOTE

Ryszard Daniel Golianek, professor dr hab., researcher at the Institute of Musicology, Adam Mickiewicz University in Poznań, and Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź. His main research interests are the history of nineteenth-century music as well as opera. Author of ten monographs, including *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* (Programme Music in the 19th Century. Idea and Interpretation) (1998);

Człowiek — muzyka — kultura (2004); *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego* (2012), *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku* (2019), a także prac popularnonaukowych: *Zrozumieć operę* (2009), *Przewodnik po muzyce Mahlera* (2012) oraz *Reżyserski teatr operowy XXI wieku: nurty i twórcy* (2020). Ostatnio wraz z Ziemowitem Wojtczakiem opublikował książkę *Operowe światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne* (2023).

Juliusz Zarębski. Człowiek — muzyka — kultura (Juliusz Zarębski. Man — music — culture) (2004); *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego* (The Operas of Józef Michał Ksawery Poniatowski) (2012); *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku* (Poland in Musical Europe. Polish themes in the works of foreign composers of the 19th century) (2019); as well as popular works: *Zrozumieć operę* (Understanding Opera) (2009); *Przewodnik po muzyce Mahle*r (A Guide to Mahler's Music) (2012); and *Reżyserski teatr operowy XXI wieku: nurty i twórcy* (*Regietheater in 21st-Century Opera: trends and creators*) (2020). Together with Ziemowit Wojtczak, he has recently published the book *Operowe Światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne* (Stanislaw Moniuszko's Operatic Worlds. The works and their generic-stylistic contexts) (2023).

STRESZCZENIE

Magiczne rekwizyty. Sposoby muzycznego przedstawienia przedmiotów w Pierścieniu Nibelunga *Richarda Wagnera*
Działania kompozytorskie Richarda Wagnera wyróżniało dążenie do zrozumiałości i sugestywności w przedstawianiu rzeczywistości pozamuzycznej, co znalazło wyraz w rozwijanej przez kompozytora idei muzycznych motywów przewodnich. Najwyraziściej i najbardziej konsekwentnie ta idea została zrealizowana w cyklu dramatów *Pierścień Nibelunga* (1853–1874), stając się metodą twórczą odpowiednią do realizacji syntetycznych założeń

ABSTRACT

Magical Props: Methods of Musical Representation of Objects in Richard Wagner's The Ring of the Nibelung
The compositional activities of Richard Wagner were characterized by a pursuit of understandability and suggestiveness in presenting non-musical reality, which was expressed in the composer's idea of musical leitmotifs. The idea found its clearest and most consistent realization in the cycle of dramas *The Ring of the Nibelung* (1853–1874), becoming a creative method suitable for achieving the synthetic assumptions of the *Gesamtkunstwerk* idea. The complex network

idei Gesamtkunstwerku. Skomplikowaną sieć muzycznych motywów przewodnich, jaką badacze próbują rekonstruować w tym dziele, można zasadniczo uporządkować na dwa sposoby. Kryterium pierwszego podziału stanowi struktura motywów, drugiego zaś — ich semantyka. W tej drugiej typologii, która została wykorzystana w niniejszym artykule, podstawę podziału stanowią typy znaczeń generowanych za pomocą muzycznych motywów przewodnich.

Przedmiotem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie o relację, jaka powstaje pomiędzy określonym motywem muzycznym a jego znaczeniem pozamuzycznym. Szczególnie ważne wydają się zwłaszcza dwie kwestie szczegółowe odnoszące się do metody twórczej Wagnera: (1) czy kompozytor konstruował kształt muzyczny motywów w sposób arbitralny i oryginalny, czy też może kierował się zasadami podobieństwa/analogii, oraz (2) czy nadając danym motywom przewodnim określoną formę dźwiękową, odnosił się do tradycyjnych kodów znaczeniowych muzyki (retoryka muzyczna, malarstwo dźwiękowe, charaktery i symbole muzyczne), czy też tworzył te muzyczne znaki jako indywidualne jakości, niepowiązane z tymi tradycjami. W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania w artykule podjęto analizę jednego typu motywów przewodnich, służących odwzorowaniu przedmiotów, czyli istotnych dla akcji rekwizytów, mających określony kształt, wygląd i przeznaczenie.

słowa kluczowe Richard Wagner, motywy przewodnie, *Pierścień Nibelunga*, znaczenie muzyki

of musical leitmotifs that researchers attempt to reconstruct in this work can essentially be organized in two ways. The criterion for the first division is the structure of the motifs, and for the second — their semantics. In this second typology, which is used in this article, the division is based on the types of meanings generated by musical leitmotifs.

The article is an attempt to answer the question about the relationship between a specific musical motif and its extramusical meaning. Two particular issues regarding Wagner's creative method seem especially important: (1) whether the composer constructed the musical shape of the motifs arbitrarily and originally, or whether he was guided by principles of similarity/analogy, and (2) whether, by giving certain motifs specific musical forms, he referred to traditional codes of musical meaning (musical rhetoric, sound painting, musical characters and symbols), or whether he created these musical signs as individual qualities, unrelated to those traditions. In search of answers to these questions, the author of the article analyses one type of leitmotifs, which serve to represent objects, that is, significant props for the action, having a specific shape, appearance, and purpose.

keywords Richard Wagner, leitmotifs, *The Ring of the Nibelung*, musical meaning