

Między *Cyrulikiem sewilskim* a *Pierścieniem Nibelunga*. Przyczynek do muzycznej refleksji o pieniądzu i ekonomii twórczości

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.11

W źródłach, z których odczytujemy historię muzyki, niejednokrotnie natrafiamy na dane dotyczące ekonomicznego wymiaru działalności kompozytorów. Nieczęsto jednak myślenie o muzyce towarzyszy rozważaniom o ekonomii twórczości muzycznej tak ściśle, jak mogłaby sugerować zgrabna fraza z tytułu książki Frederica Scherera „ćwierćnuty i banknoty”, zestawiająca ze sobą bezpośrednio dwa rodzaje nut czy też not, by zasugerować istniejący pomiędzy nimi związek (w angielskim oryginale – *quarter notes and bank notes* – ta gra słowna jeszcze silniej rzuca się w oczy)¹. W przypadku książki Scherera zawarta w tytule sugestia bliskości zapisu nutowego i papierowego pieniądza jest wprawdzie zwodnicza – uwaga ekonomisty koncentruje się bowiem na analizie danych statystycznych pieczołowicie wyłuskanych z biografii kompozytorów i poświęconych im not encyklopedycznych – zachęca jednak, aby podjąć zarysowany za jej pomocą problem badawczy z perspektywy muzykologicznej. Skierujmy więc nasze zainteresowanie ku interesom kompozytorów, pamiętając przy tym, jak uczuła Nicholas Mathew, że wybory przedmiotów naszej uwagi nie są na ogół bezinteresowne – przytłoczeni natłokiem informacji musimy mądrze wybierać,

jak ulokować pozostające w naszej dyspozycji zasoby czytelniczego czasu². Kierując się interesem muzykologicznym, przeformułujmy zatem pytanie Scherera i zastanówmy się nad tym, co zapisana w nutach muzyka ma do powiedzenia o pieniądzu i w jaki sposób nam o tym mówi.

Przywołani tutaj Scherer i Mathew podejmują refleksję o ekonomii komponowania muzyki w ramach dwóch różnych dyskursów naukowych. Pierwszy z nich obejmuje ekonomiczną refleksją praktykę komponowania muzyki, drugi – do refleksji muzykologicznej o komponowanej muzyce włącza tematykę ekonomiczną. Pierwszy z nich pokazuje, że elementy działalności wolnorynkowej kompozytorów pojawiają się w historii muzyki w XVIII wieku (za pierwszych kompozytorów zaangażowanych w tego typu działalność Scherer uznaje Pietra Antonia Locatellogo działającego w Amsterdamie i Jacques’a-Christophe’a Naudota aktywnego w Paryżu) i od tego czasu systematycznie nabierają coraz większego znaczenia. Drugi, badając notatniki Haydna z okresu jego pobytów w Londynie, ukazuje, w jaki sposób aspekty ekonomiczne kształtowały samoświadomość jednego z najsłynniejszych kompozytorów działających pod koniec XVIII wieku,

¹ F. Scherer, *Quarter Notes and Bank Notes: The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton–Oxford 2004.

² N. Mathew, *Interesting Haydn: On Attention’s Materials*, „Journal of American Musicological Society” 2018, t. 71, nr 3, s. 655–701.

i odnajduje w zaskakujących rozwiązaniach symfonii londyńskich odpowiedź na komercyjny wymiar kultury muzycznej brytyjskiej stolicy. Przywołuję nazwiska tych badaczy we wstępie do tego artykułu, zdając sprawę z lektur, które zachęciły mnie do podążenia za ich autorami i podjęcia refleksji o ekonomii komponowania muzyki w kontekście wzrastającej na przełomie XVIII i XIX wieku roli wolnego rynku.

Istnieje jednak jeszcze inna droga, którą można byłoby wyruszyć w tym kierunku. Droga ta bierze swój początek w badaniach literatury wspomnianego okresu i wiedzy przez liczne opracowania dotyczące motywu pieniądza i wpływu przemian ekonomicznych na literaturę³. Ponieważ artykuł ten traktuję jako przyczynek do dalszych, bardziej pogłębionych badań i refleksji, pozostawiam w tym miejscu ten obiecujący drogowskaz, którym należałoby się kierować, dążąc do bardziej systematycznego ujęcia motywu pieniądza w librettach operowych. Zamiast tego proponuję skupienie uwagi na dwóch dziełach powiązanych ze sobą dwójako: zasadą kontrastu na poziomie ideowym i zasadą podobieństwa na poziomie strukturalnym. Dzieła te wyznaczają moim zdaniem dwie skrajnie odmienne perspektywy wartościowania roli pieniądza w ekonomii tworzenia i jako takie dają znakomity punkt wyjścia do dalszego cieniowania i problematyzowania tego tematu. *Cyrulik sewilski* Gioacchina Rossiniego i *Pierścień Nibelunga* Ryszarda Wagnera stanowią dla refleksji o ekonomii komponowania muzyki punkty odniesienia analogiczne do tych, które w myśli ekonomicznej wyznaczają nazwiska Adama Smitha i Karola Marksa.

Przypomnijmy: w założycielskim tekście ekonomii politycznej Adam Smith zwrócił uwagę na pozytywną rolę pieniądza jako narzędzia ułatwiającego wymianę pomiędzy ludźmi prowadzącą do bogacenia się społeczeństw (*An Inquiry into the Nature and Causes*

of the Wealth of Nations, 1776). W swojej krytyce ekonomii politycznej Karol Marks potępił z kolei własność prywatną, uznając pieniądź za kluczowe narzędzie społecznego ucisku służące do wywłaszczenia owoców ludzkiej pracy i pogłębiania społecznych nierówności (*Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1867). Idee Smitha i Marksa zarysowują więc skrajne perspektywy patrzenia na pieniądź charakteryzujące klasyczny i marksistowski nurt ekonomii politycznej. Pokrewne im ujęcia odnajdziemy w dziełach Rossiniego i Wagnera, których zestawienie uzasadnia fakt, że na kartach *Opery i dramatu* Wagner z pełną świadomością sytuuje projekt swojej twórczości na antypodach muzyki Rossiniego. Pokażemy, że wpisana w Wagnerowski *Pierścień Nibelunga* (1848–1874) scena tworzenia daje się wysłuchać w powiązaniu ze sceną tworzenia z *Cyrulika sewilskiego* (1816). W łączących je podobieństwach i dzielących je różnicach odbijają się odmienne poglądy na rolę pieniądza w twórczości artystycznej. Dwa różne spojrzenia na pieniądź przedstawione są w obu dziełach także całkiem dosłownie, kiedy ich protagoniści – Figaro i Alberyk – kierują swój wzrok ku złotu.

FIGARO I ALBERYK ALBO DWA SPOJRZENIA NA PIENIĄDZ

W *Cyruliku* od spojrzenia na złoto rozpoczyna się rozbudowany duet Figara i Almavivy *All'idea di quel metallo* [Na myśl o tym metalu] (zob. przykład 1). „Na myśl o tym metalu” – zaczyna Figaro, dzieląc każdy rzeczownik na dwoje skokiem melodycznym wpisanym pomiędzy jego sylaby (*i-dea, me-tallo*) – „cu-downym (*porten-toso*), wszech-władnym (*onnipos-sente*)”⁴ – zawiesza głos na końcowych dwóch sylabach i pozwala wybrzmieć ostatniemu epitetowi w chwili przedłużonej fermatą ciszy. Moment ten jest oczarowaniem. Prowadzi do niego cała wcześniejsza fraza. Wypowiadając z nabożeństwem kolejne słowa wskazujące na obiekt jego fascynacji – *metallo, portentoso, onnipossente*, Figaro wspina się za każdym razem w górny rejestr swojego głosu, by natychmiast – onieśmielony mocą wypowiedzanego słowa – zniżyć

³ Warto wymienić w tym miejscu kilka interesujących pozycji: J.W. Dietrichson, *The Image of Money in the American Novel of the Gilded Age*, Oslo–New York 1969; J. Leigh, *The Search for Enlightenment: Introduction to Eighteenth-Century French Writing*, London 1999; *Money: Lure, Lore, and Literature*, ed. J.L. DiGaetani, Westport, Connecticut 1994; J. Vernon, *Money and Fiction: Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Ithaca 1984; F. Fix, M.-A. Voisin-Fougère, *Largent et le rire: de Balzac à Mirbeau*, Rennes 2012; M. Poovey, *Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*, Chicago 2008; M. Rowlinson, *Real Money and Romanticism*, Cambridge 2010; D. Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago 1998.

⁴ Wszystkie cytaty przywołuję we własnym tłumaczeniu, o ile nie zaznaczono inaczej.

głos i wyartykułować ostatnie sylaby każdego z nich o septymę niżej i nieco ciszej (dynamikę podpowiadają *crescenda* i *decrescenda* towarzyszące wznoszeniu i opadaniu linii melodycznej smyczków). Zachwyty miesza się z onieśmieniem. Na obydwie emocje wskazuje słowo *portentoso*, które równie dobrze może znaczyć cudowny (*meraviglioso*), jak i złowieszczy (*prodigioso*).

FIGARO
ALLEGRO
MODERATO

All'i-de-a di quel me-tal-lo por - ten -

Vivace
- toso, e on - ni - - pos - sente, un vul - ca - no un vulca - no la mia

men - te già co - min - cia già, comin - cia a di - ven - tar si all' i -

- dea di quel metal - lo un vul - ca - no la mia mente già co - min - - - cia a

Przykład 1. Gioacchino Rossini, Duet *All'idea di quel metallo* [Na myśl o tym metalu] z *Cyrylika sewilskiego*, t. 1–5 – Figaro przygląda się złotej monecie (t. 1–4)

Urok monety obracanej przez Figara w myślach przez całą pierwszą frazę uwalnia w nim twórczy potencjał. Początkowo nieśmiało, później zaczyna buzować coraz mocniej (zob. przykład 2). Słowa „wulkanem mój umysł stawać się zaczyna” (*un vulcano la mia mente incomincia a diventar*) po raz pierwszy padają niepewnie: początki wersów są powtarzane, jak gdyby wymagały potwierdzenia. Ostatnia sylaba w każdym z wersów wzbija się o sekstę wyżej od swojej poprzedniczki w nagłym *forte*: *un vulcano, un vulcano la mia menTE, già comincia, già comincia a diventar SI*. Apogoggiatury dodane do co drugiej sylaby sugerują lekkie drżenie głosu; po raz pierwszy tekst drugiego wersu pada w wariacie *già comincia* (już zaczyna) zastąpionym następnie przez *incomincia* (rozpoczyna). Owo *già* wskazuje chwilę, gdy w umyśle Figara zaczyna świtać przewrotny koncept, który pozwoli operowej historii nabrać rozpędu. Dopełniające frazę twierdzące *si* przenosi melodię na stałe w wysoki rejestr. Figaro nabiera pewności siebie i pełnym głosem powtarza wypowiedziane wcześniej nieśmiało słowa. Każde ich powtórzenie dodaje mu wiary we własne możliwości.

Po deklaracji złożonej przez Figara rozpoczyna się właściwa scena duetu. Odtąd Almaviva będzie kusić

Vivace

- toso, e on - ni - - pos - sente, un vul - ca - no un vulca - no la mia

men - te già co - min - cia già, comin - cia a di - ven - tar si all' i -

- dea di quel metal - lo un vul - ca - no la mia mente già co - min - - - cia a

Przykład 2. Gioacchino Rossini, Duet *All'idea di quel metallo* [Na myśl o tym metalu] z *Cyrylika sewilskiego*, t. 3–11 – Figaro nabiera pewności siebie, jego umysł zaczyna buzować (*Vivace*)

Figara zapowiedzią nagrody, którą otrzyma cyrylik, o ile tylko wykaże się wystarczającą pomysłowością. Figaro z kolei wpadnie na dwa kolejne pomysły: najpierw, by Almaviva przebrał się za żołnierza z przybywającego właśnie do miasta regimentu, potem zaś, by udawał podchmielonego, każdy bowiem wie, że z pijanym i uzbrojonym żołnierzem lepiej nie dyskutować. Almavivie fortel ten przypada do gustu, tym bardziej że dowódca regimentu jest jego przyjacielem, toteż nie musi obawiać się nieprzyjemności za podszycanie się pod jednego z podległych mu żołnierzy. Na pytanie Almavivy, gdzie może znaleźć Figara, cyrylik odpowiada opisem witryny swego zakładu fryzjerskiego. Bije zeń duma przedsiębiorcy podążającego za najnowszymi trendami rynku. W kończącej scenę duecie *Ah, che d'amore/Delle monete* upodabniają się do siebie dwie namiętności, na których zasadza się intryga tej opowieści: pragnienie miłości i pragnienie zysku.

Cesare Sterbini włożył wiele wysiłku w to, by językowo zbliżyć do siebie partie Almavivy i Figara (zob. tabela 1), Rossini natomiast skomponował duet, w którym obydwaj śpiewają ramię w ramię, kontrapunktując się wzajemnie, by na koniec zaśpiewać jednym głosem „i mnie samego czynią lepszym” (*e di me stesso maggior mi fa*). Mimo że wnioszek

Tabela 1. Porównanie partii Figara i Almavivy w duecie *Ah, che d'amore/Delle monete*

Hrabia	Conte	Figaro	Figaro
Ach, jakież miłości czują płomień, oznakę radości i spełnienia! Oto pomyślność do serca spływa niezwykłe namiętności rozpalają duszę i mnie samego czynią lepszym	<i>Ah, che d'amore la fiamma io sento, nunzia di giubilo e di contento! Ecco propizia che in sen mi scende; d'ardore insolito quest'alma accende, e di me stesso maggior mi fa.</i>	<i>Delle monete il suon già sento! Loro già viene, viene l'argento; ecco, eccolo che in tasca scende; (d'ardore insolito quest'alma accende)* e di me stesso maggior mi fa.</i>	Już niemal monet słyszę dźwięk! Nadchodzi złoto, nadchodzi srebro; oto i one, oto i one, spływają do kieszeni (niezwykłe namiętności rozpalają duszę) i mnie samego czynią lepszym.

* Słowa te nie należą do partii Figara, ale przejmuje je on na moment od hrabiego Almavivy.

ten hrabia odnosi do spełnionej miłości, a cyrulik – do zyskowego interesu, to jednak *in fine* śpiewają zgodnie w oktawie te same słowa. Wszelkie różnice pomiędzy ich uczuciami zdają się zacierać.

Od początku duetu obie partie stopniowo upodabniają się do siebie. Pierwsze słowa Figara brzmią jak echo słów Almavivy (obydwaj kończą swe początkowe frazy słowem *sento*). Jest to oczywiście zamierzony efekt komiczny. Miłosna żarliwość Almavivy odbija się jak w krzywym zwierciadle w natchnionym perspektywą rychłego zarobku obliczu Figara (zob. przykład 3).

Przykład 3. Gioacchino Rossini, Duet *All'idea di quel metallo* [Na myśl o tym metalu] z *Cyrulika sewilskiego*, t. 236–246, początek duetu *Ah, che d'amore/Delle monete*

Później następuje pełne rozwinięcie kontrapunktycznego potencjału. Gdy hrabia śpiewa o radości i spełnieniu, Figaro – coraz bardziej podekscytowany – skanduje: „już idzie złoto, już idzie srebro”. W pewnym momencie Figaro posuwa się jeszcze dalej, przechwytuje od Almavivy jego sformułowanie i odnosi je do własnego obiektu pożądania. Kiedy hrabia rozwodzi się nad pomyślnością swego losu, cyrulik odnosi do pieniądza opiewaną przezeń przed momentem „niezwykłą żarliwość” (*ardore insolito*) miłosnego uniesienia (przykład 4). Oto prawdziwy przedsiębiorca, *homo oeconomicus* kierujący się przede wszystkim pragnieniem zysku.

Przykład 4. Gioacchino Rossini, Duet *All'idea di quel metallo* [Na myśl o tym metalu] z *Cyrulika sewilskiego*, t. 270–280, duet *Ah, che d'amore/Delle monete* – Figaro przejmuje inicjatywę

Wreszcie obaj przestają wchodzić sobie w słowo i zaczynają powtarzać jednocześnie tę samą frazę: *e di me stesso maggior mi fa*. Konwergencja jest coraz silniejsza. Niemal do ostatniego taktu różne temperamyenty obydwu bohaterów pozwalają odróżnić ich od siebie (sylabiczność partii Figara – człowieka czynu – różni się od zdobionej melizmatami melodii prowadzonej przez Almavivę – sentymentalnego kochanka). Na koniec jednak godzą się. Skandują w oktawie *maggior mi fa* – „czyni mnie lepszym”, utwierdzając w kadencji doskonałej tonację *sol maggiore* – G-dur (przykład 5).

Przykład 5. Gioacchino Rossini, Duet *All'idea di quel metallo* [Na myśl o tym metalu] z *Cyrulika sewilskiego*, t. 365–370, zakończenie duetu *Ah, che d'amore/Delle monete*

Tonalność duetu opiera się na najprostszych relacjach dominantowo-tonicznych. Oprócz toniki G-dur, jej dominanty i subdominanty, przelotnie wybrzmiewają jedynie tonacje bliskie tym trzem: paralela subdominanty – a-moll, i paralela dominanty – h-moll. Do tej ostatniej prowadzi jedyna w całym duecie dłuższa modulacja: od G-dur przez E-dur, a-moll, Fis-dur i h-moll z powrotem do D-dur. Nawet ona jednak nie odbiega daleko od tonacji zasadniczej i nie potrafi zmącić aury afirmacji wynikającej ze stałej obecności toniki w zasięgu słuchowych oczekiwań. Tryb molowy pojawia się przelotnie, nie rzucając cienia na utwierdzoną raz po raz świetlistą tonację G-dur. Prowadzi on płynnie do kolejnych jasnych, durowych płam, jak bowiem zapewnia Figaro we wprowadzającym do arii recytatywie, *non si dubiti, che ben andrà* – „nie wątp, że pójdzie dobrze”. Po tym zapewnieniu nie ma już miejsca na cień wątpliwości. Zostaje tylko radość z perspektywy rychłego spełnienia pragnień. Modulacja wtrącona w następstwo kolejnych kadencji utwierdzających tonację G-dur nie ma sprowadzać narracji na boczny tor czy rzucać nowego światła na

znane wcześniej tematy, a jedynie opóźnia następującą po niej kadencję; wyróżnia ją spośród pozostałych. Poprzedza i przygotowuje chwilę, w której Figaro przejmując od Almavivy frazę o niezwykłej żarliwości, rozpalającej duszę, wskazując jednoznacznie, że uczucie, którym cyrulik darzy złote i srebrne monety czekające nań w sakiewce hrabiego, przypomina przypomina uczucie Almavivy do Rozyny.

Spojrzenie, które ku złotu kieruje Alberyk, różni się diametralnie od spojrzenia Figara. Nie on pierwszy dostrzega jednak jego blask wskazany przez igrające wcześniej z pożądaniem Alberyka córy Renu. Złoto jest dla nich błyskotką, której mają strzec z przykazu ojca. Podoba im się, błyszczą na dnie rzeki niczym drugie słońce. Gdy tylko ich oczom ukazuje się złoty blask, słychać pierwszy ze związanych ze złotem lejtmotywów: strzelistą fanfarę wzbijającą się w górę po dźwiękach trójdźwięku G-dur. Rozbrzmiewa ona na tle migotliwego ostinata skrzypiec rozpraszającego blask złota w spokojnym kołysaniu wód Renu (przykład 6).

Przykład 6. Richard Wagner, *Złoto Renu*, t. 514–517 – motyw złota jako prawdziwej wartości: królewska fanfara w G-dur (waltornie) i migoczący w wodzie blask (smyczki)

Córy Renu ucieszone blaskiem złota natychmiast zapominają o nieprzyjemnościach wynikających ze spotkania z Alberykiem. W radosnej pieśni wychwalają wspaniałość pozostawionego pod ich opieką skarbu, wiążąc rozbrzmiewający w pełnej orkiestrowej krasie i dźwięczący metalicznym blaskiem trójkątów motyw ze złotem spoczywającym na swym prawowitym miejscu. Dwukrotnie powtórzony okrzyk *Rheingold!* opiera się na prostej kadencji G-dur – C-dur, od tonicznego C-dur prowadzi do dominantowego G-dur (przykład 7).

Za swoją nierozważność Córy Renu będą musiały jeszcze słono zapłacić. Ich ekstatyczny hymn skieruje uwagę Alberyka na strzeżony przez nie skarb, one zaś lekkomyślnie ujawnią związane z nim sekrety. Najpierw

Przykład 7. Richard Wagner, *Złoto Renu*, t. 539–542 – motywy złota Renu: wspaniałość (od C-dur do G-dur)

Wellgunda zapewni, że jeśli ze złota wykuje się pierścien, wówczas zyska się bogactwo i władzę: „Ziemskie bogactwo zdobędzie na własność, kto ze Złota Renu wykuje pierścien – da mu on nieograniczoną władzę” (*Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der masslose Macht ihm verlieh*). Wówczas to po raz pierwszy instrumenty dęte intonują zataczający melodyczny krąg leitmotyw pierścienia (przykład 8).

Przykład 8. Richard Wagner, *Złoto Renu*, t. 595–600 – motywy pierścienia związane z obietnicą władzy i bogactwa

Chwilę później Woglinda opisze tonem przepowiedni warunki, które musi spełnić pretendent do

owych korzyści: „Tylko ten, kto ziemskiej wyprze się miłości, tylko ten, kto miłosną chuć odeгна, tylko ten zawładnie magią potężną, by w pierścien przekuć złoto” (*Nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold*). Słowa te intonuje na melodię motywu wyrzeczenia (przykład 9).

Przykład 9. Richard Wagner, *Złoto Renu*, t. 613–616 – motywy wyrzeczenia związane z warunkiem odrzucenia miłości przekazanym Alberykowi przez Woglindę

Na nic jednak zdają się upomnienia najrozważniejszej z sióstr – Flosshildy. Alberyk, któremu córki Renu odmówiły wcześniej swojej miłości, postanowi wyrzec się jej (skoro i tak nie może jej osiągnąć), a swoje pożądanie zaspokoi opłaconymi przyjemnościami, które uzyska, zdobywszy rzeczony bogactwo i władzę. Patrząc teraz na złoto, nie widzi już jedynie błyskotki i zabawki, ale środek do zdobycia władzy – jak głoszą didaskalia: „wysłuchawszy uważnie gadaniny sióstr, wlepia swoje oczy w złoto” (*die Augen starr auf das Gold gerichtet, hat dem Geplauder der Schwestern wohl gelauscht*).

Orkiestra opowiada o tym spojrzeniu, intonując motyw pierścienia, który przechodzi przez kolejne grupy instrumentów dętych oświetlany coraz to nowym światłem, jak gdyby Alberyk rozważał w duchu jego znaczenie. Kiedy słycać go po raz trzeci, ruch wznoszący drugiej części motywu staje się bardziej zdecydowany. W tym czasie Alberyk zapytuje samego siebie: „Ziemskie skarby mogę posiąć na własność dzięki Tobie?” (*Der Welt Erbe gewänn' ich zu eigen durch dich?*). Właśnie w tej chwili odменя się jego wzrok. Skupiony na błyszczącym metalu, pała teraz żądzą władzy, którą daje bogactwo.

Wypowiedziawszy na głos słowa o ziemskich bogactwach, usłyszawszy ich brzmienie, Alberyk ośmiela się poddać pod rozważę zuchwały plan. „Skoro nie

mogę mieć miłości...” (*Erzwäng' ich nicht Liebe...*) – zastrzega, wypowiadając słowo „miłość” ze szczególnym trudem, zaznaczonym w melodii zejściem o sekstę wielką z *c* na *dis*. Ów dramatyczny skok w dół to już zapowiedź skoku jeszcze o pół tonu większego, którym zamykają się słowa przekleństwa wieńczące drugi wariant motywu wyrzeczenia: „Zatem przeklinam miłość!” (*So verfluch ich die Liebe!*) (przykład 10). Jest to ten sam gest melodyczny – opadnięcie z *c* na *d*, którym Figaro wyrażał uczucie przepelnionej zachwytem bojaźni wobec wszechpotężnej władzy pieniądza.

Przykład 10. Richard Wagner, *Złoto Renu*, t. 698–700 – drugi wariant motywu wyrzeczenia, odrzucenie miłości przez Alberyka

Choć wyrzeczenie jeszcze tu nie nastąpiło – na razie pojawia się jedynie w trybie pytającym nie jako fakt, lecz jako możliwość – ma ono już swoją wagę. Głos Alberyka ugina się pod jego ciężarem, by w następnej chwili ruszyć za wezwaniem pierścienia. Wznosząc się śmiało ku górze, podąża torem wyznaczonym przez motyw pierścienia. Moduluje przy tym od C-dur do c-moll, które w swoim undecymowym wariacie podszywa grozą ostatnie słowo pytania: „może podstępem zaskarbię dla siebie rozkosz?” (*doch listig erzwäng' ich mir Lust?*). Zmiana trybu z durowego na molowy oznacza, że decyzja już zapadła. Nibelung Alberyk wykradnie złoto i wyrzekłszy się miłości, wykuje zeń pierścień dający władzę i bogactwo (przykład 11).

Zatrzymajmy się jednak w chwili, gdy złoto nie spoczywa jeszcze w rękach Alberyka. Choć nie trzyma go w swojej garści, posiadał je już w wyobraźni. Znajduje się więc w sytuacji analogicznej do Figara, gdy ten śpiewał: „już niemal monet słyszę dźwięki!”. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że o ile uczucie Figara idzie w parze z miłością Almavivy, o tyle uczucie Alberyka rodzi się z odrzucenia miłości. Pęd Figara do zysku idzie w sukurs miłości hrabiego

Almavivy: Figaro otrzyma złoto tylko wówczas, gdy miłość Almavivy zostanie spełniona. Alberyk natomiast musi wyrzec się miłości, by sięgnąć po złoto i przekuć je w potężny pierścień. W świecie Figara pieniądze nie przeszkadzają prawdziwemu uczuciu; choć hrabia ukrywa swą tożsamość przed Rozyną, by mieć pewność, że zamiast niego nie pokochała ona jego majątku, to nieraz musi sięgnąć po sakiewkę, by doprowadzić do spotkania z ukochaną. W świecie Alberyka nie można ze sobą pogodzić miłości i bogactwa.

Przykład 11. Richard Wagner, *Złoto Renu*, t. 657–667 – spojrzenie Alberyka, motyw pierścienia ulega kolejnym przekształceniom, ostatecznie prowadzi z C-dur do c-moll

Nie ma wątpliwości, że w duecie Figara i Almavivy uczucia obydwu bohaterów nie są utożsamione. Pragnienie zysku i pragnienie miłości nie są wszak jednakowe. Kierując się pragnieniem zysku, Figaro służy jednak miłości Almavivy i Rozyny. Zachowuje się tak, jak opisany przez Smitha przedsiębiorca, który – kierując się własnym interesem – mimowolnie przysługuje się też interesom społeczeństwa. Różnica między głosem kochanków i głosem Figara staje się szczególnie wyraźna w poprzedzającym finał opery tercecie *Ah quel colpo inaspettato*. Rozyna i Almaviva wyznają w nim łączące ich uczucia. Ich miłosnym pieniom towarzyszy głos Figara, który początkowo podziela radość kochanków z długo oczekiwanego spotkania, wieszając sobie sukcesu w doprowadzeniu ich do siebie. Szybko jednak zaczyna przedrzeźniać ich

Przykład 12. Gioacchino Rossini, *Cyrulik sewilski*, tercet *Ah quel colpo inaspettato* [Ach, ten niespodziewany cios], t. 44–45; 53–54 – miarowe ponaglenia Figara towarzyszące wokalizom kochanek

umizgi, wykorzystując przejęte od nich słowa i melodie. Pragnie ponaglić ich w ten sposób do ucieczki z domu Bartola. Wie dobrze, że każda chwila zwłoki zniweczy wszystkie dotychczasowe wysiłki. Zna wartość czasu, którym zarządza. Jego napomnienia skazane są jednak na niepowodzenie. Kochankowie zbyt mocno przeżywają schadzke, by zwracać uwagę na głos rozsądku cyrulika. Nie potrzebując więcej słów, rozplývają się w rozbudowanej wokalizacji. Skandowane w jej tle miarowe ponaglenia Figara – *presto andiamo*; *fanno fiasco* – brzmią jak tykanie zegara, bezwzględnie odmierzającego czas, o którym kochankowie zapominają w przypływie uniesienia (przykład 12). Podobnie też obecność Figara zaznacza się we wcześniejszym duecie z Almavivą. Kiedy ten zapomina się w antycypujących spełnioną miłość wokalizach, Figaro odmierza równomiernie skandowanymi szesnastkami liczbę srebrnych i złotych monet, które wylądają w jego kieszeni, jeśli całe przedsięwzięcie się powiedzie. Czas to pieniądz, jak głosi słynne *dictum* Benjamina Franklina.

POŻYTKI I ZAGROŻENIA Z OBIEGU PIENIĄDZA

Ujrzenie z bliska skierowanych ku złotu spojrzeń Figara i Alberyka pozwoliło wyraziście ukazać dwa przeciwstawne sposoby wartościowania pieniądza, znajdujące wyraz także w planie ogólnym *Cyrulika sewilskiego* i *Pierścienia Nibelunga*. W obydwu operach węzłowe punkty historii łączą się z przechodzeniem złota z rąk do rąk. Na początku opery Rossiniego Almaviva opłaca grupę ulicznych muzyków, by towarzyszyli jego serenadzie pod oknem Rozyny, później zaś – obietnicą sowitej zapłaty – zjednuje sobie przychyłność Figara, który obmyśla kolejne fortele, by pomóc mu zbliżyć się do Rozyny. Jeszcze później – pełną sakiewką (i bronią palną) – nakłania Don Basilia do poświadczenia jego ślubu z wybranką swego serca (Don Basilio otrzyma gratyfikację wcześniej także od Don Bartola), na koniec zaś, zrzekając się posagu ukochanej, osładza Don Bartolowi miłosny zawód i łagodzi jego gniew. Przepływ pieniądza niesie więc ze sobą za każdym razem zbawienne skutki, nie tylko dla osób zaangażowanych w transakcje, ale i wszystkich wokół. W *Pierścieniu Nibelunga* złoto także krąży z rąk do rąk, ale jego obieg nie pociąga za sobą żadnych dobrych konsekwencji; co istotne – ma on także odmienny charakter.

Gdy w drugim akcie *Złota Renu* Wotan zastanawia się, jak nakłonić Alberyka do przekazania mu pierścienia, Loge odpowiada: „kradzież! Co złodziej ukradł, ukradniesz złodziejowi; czyż istnieje prostszy sposób na zdobycie własności?” (*Durch Raub! Was ein Dieb stahl, das stiehlst du dem Dieb; ward leichter ein Eigen erlangt?*). Retoryczne pytanie dobitnie wyraża zaczerpnięty przez Wagnera od Pierre’a-Josepha Proudhona pogląd, który zdominuje całą tetralogię: każda własność jest kradzieżą.

Wejście w posiadanie złota oznacza jego za-właszczenie. Najpierw więc Alberyk, wyrzekając się miłości, wykrada złoto Cómom Renu, później złoto wraz z pierścieniem wykrada mu Wotan, ściągając na nie przekleństwo Alberyka. Odtąd każdy, kto wejdzie w jego posiadanie, będzie musiał zginąć: olbrzym Fafner zabija swego brata Fasolta i zamienia się w smoka, którego gładzi Zygfyrd, by później zginąć z ręki Hagena. Jego z kolei utopią Córy Renu, sięgając po swoją własność, gdy Brunhilda spłonie na stosie wraz ze swym ukochanym Zygfyrdem i podarowanym jej

przezeń pierścieniem, podpalając przy okazji Walhallę, w której zrezygnowany Wotan doczeka spodziewanego zmierzchu bogów i spotka się ze swym przeznaczeniem. Ktokolwiek dotknie złota, musi umrzeć. Choć winę ponoszą najpierw ci, którzy zapragnęli posiadać je dla władzy – Alberyk, a później Wotan i Hagen, a następnie ci, którzy sięgnęli po nie z chciwości – Fafner i Fasolt, to cierpią również ci, którzy trafili na nie przypadkiem i związali z nim jedynie dobre uczucia. Pierścień, ofiarowany przez Zygryda Brunhildzie, przypieczętował ich miłość. Wyrzekając się zatem miłości, Alberyk nie tylko odmówił jej sobie, ale sprowadził nieszczęście także na tych dwoje, którzy nie zawinili ani pragnieniem władzy, ani chciwością. Z kontaktu ze złotem cało wychodzą jedynie jego prawowite strażniczki – Córy Renu – niewiążące z nim żadnych uczuć poza przyjemnością estetyczną.

Podczas gdy w *Cyruliku sewilskim* złoto uszczęśliwia, w *Pierścieniu Nibelunga* złoto unieszczęśliwia. Oto dwa bieguny ekonomicznego światopoglądu. Pieniądz w *Cyruliku* wartościowany jest pozytywnie, pozwala bowiem wydarzeniom posuwać się naprzód. Przekazywany z rąk do rąk nabiera wartości, uszczęśliwiając kolejne osoby wchodzące w jego posiadanie. W *Pierścieniu* złoto ma prawdziwą wartość jedynie wówczas, gdy nikt z niego nie korzysta albo wtedy, gdy ceni się je tylko ze względu na przypisaną mu wartość symboliczną, jak czynią to Zygryd i Brunhilda, traktując pierścień jako symbol ich miłości. Również oni jednak muszą zginąć, skoro weszli w posiadanie przedmiotu upragnionego przez innych.

W operze Rossiniego przedsiębiorcza postawa Figara wartościowana jest pozytywnie, a obieg pieniądza w gospodarce znajduje afirmację. Daje ona tym samym dramatyczno-muzyczny wyraz poglądom Adama Smitha. W operowej tetralogii Wagnera prywatna własność zostaje potępiona, a antykapitalistyczny światopogląd Karola Marksa zostaje ujęty w dramatyczno-muzyczną formę⁵.

⁵ Karol Berger w książce *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche* (Oakland 2017) wskazuje, że Wagner zaczerpnął antykapitalistyczne nastawienie najprawdopodobniej z prac Pierre'a-Josepha Proudhona i Michaiła Bakunina. Nie jest pewne, czy znał idee Marksa. Marks jest w moich rozważaniach, tak jak u Bergera, symbolicznym przedstawicielem światopoglądu antykapitalistycznego, podobnie jak Smith odgrywa rolę symbolicznego przedstawiciela światopoglądu prorynkowego. Dlatego też w perspektywie tych rozważań nie jest ważne, czy Rossini znał idee Smitha.

FIGARO, ZYGFRYD I MIME ALBO O TWÓRCZOŚCI MOTYWOWANEJ ZAPŁATĄ

Nie tylko pieniądz i związane z nim relacje społeczne wartościowane są w obydwu operach odmiennie. Inaczej też wartościowana jest w nich twórczość motywowana zyskiem. Aby to dostrzec, musimy jednak rozumieć twórczość możliwie szeroko jako każde twórcze działanie prowadzące do wytworzenia jakiejś nowej rzeczy lub stanu rzeczy. W *Cyruliku* sama już myśl o złocie uwalnia twórczy potencjał Figara, skłania go nie do jednego, ale do całej kaskady pomysłów, mających na celu doprowadzenie do spotkania Almagviry i Rozyny. W Wagnerowskiej tetralogii Alberyk, wykuwając pierścień, traci twórczy potencjał i do pracy zaczyna przymuszać innych. Dopiero w scenie wykuvania miecza kończącej pierwszy akt *Zygryda* można odnaleźć wizję twórczości alternatywną do zamysłu Rossiniego. Zarówno wytwarzanie miecza, jak i kreatywne usługi matrymonialne, można uznać za dwa odmienne przejawy twórczości i jako takie za metaforę twórczości artystycznej.

Scena, w której Figaro obmyśla sposób na wprowadzenie Almagviry do domu Bartola, zajmująca u Sterbiniego i Rossiniego znaczący fragment partytury, nieobecna jest zarówno w oryginale Beaumarchais'go z 1775 roku, jak i w jego pierwszym operowym opracowaniu autorstwa Paisiella i jego anonimowego librecisty, stworzonego na potrzeby petersburskiego dworu w 1782 roku. Saverio Lamacchia tłumaczy zmiany wprowadzone przez Sterbiniego świadomym dostosowaniem aluzyjnego tekstu oryginału do potrzeb medium operowego: libretto operowe powinno nieść jasny przekaz, a dopiero muzyka może modyfikować jego znaczenie. Zdaniem Lamacchii:

S/R [Sterbini/Rossini] nie tyle skraca ją, ile od nowa, w kategoriach operowych, wymyślają całą scenę, eliminując aluzje niesprawdzające się w dramacie śpiewanym, który wymaga sytuacji jasno określonych, o ile to tylko możliwe pozbawionych ukrytych znaczeń. W konsekwencji nieuchronnie gubią się gdzieś raz po raz subtelności oryginalnego dialogu⁶.

⁶ S. Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame di „Barbiere” di Rossini*, Torino 2008, s. 129. „S/R non solo taglia, ma ripensa la situazione in termini operistici, eliminando le allusioni, poco funzionali nel dramma cantato, che ha bisogno di situazioni chiare

Subtelność zgubiona w przekładzie dialogu hrabiego i cyrulika dotyczy zmiany postrzegania złota od – jak określa to Lamacchia, przywołując charakterystyczne frazy z obydwu tekstów – *le nerf de l'intrigue do metallo portentoso onnipossente*⁷. W tekście Beaumarchais'go Figaro przypomina hrabiemu o złocie dopiero pod koniec rozmowy. Nie chodzi bynajmniej o wynagrodzenie dla niego samego (wystarcza mu aluzja hrabiego do zasług, które nie pozostaną bez nagrody), ale o ostateczny argument, środek, który pozwoli intrydze posuwać się naprzód wówczas, gdy zawiedzie obmyślony przez Figara fortel. Figaro z komedii francuskiego pisarza, choć wysoko ceni swą pomysłowość, ma jednak gorzką świadomość (zbudowaną na wcześniejszych życiowych doświadczeniach), że kreatywność nie zawsze wystarcza, a wtedy przydaje się pełna sakiewka w kieszeni. Almaviva i Figaro u Sterbiniego i Rossiniego od razu przechodzą do konkretów: „A: otrzymasz hojne wynagrodzenie... / F: a więc pod dostatkiem złota? / A: złota po uszy” (A: *largo compenso avrai...* / F: *dunque oro a discrezione?* / A: *oro a bizeffe*). Bez złota nic by się tutaj nie wydarzyło.

W *Cyruliku* twórczy potencjał uwalnia się jedynie na myśl o (sowitym) wynagrodzeniu. Ta chwila buzującej kreatywności została rozciągnięta do rozbudowanej sceny duetu Figara i Almavivy kończącego się hymnem utożsamiającym pragnienie zysku z pragnieniem miłości. Zapewnienie Figara, że „bez odrobiny złota nic się nie dzieje” (*senza d'un poco d'or non si fa niente*), należy rozumieć jako afirmację kapitalistycznej gospodarki. Pieniądz musi przechodzić z rąk do rąk, zapłata za przysługę jest sprawiedliwa. Rozpoczynająca się od zapatrzania w złotą monetę scena duetu Almavivy i Figara opisuje moment, w którym dokonuje się akt twórczy. Jak widzieliśmy, twórczy potencjał Figara zostaje uwolniony pod wpływem wizji rychłego zarobku (*All'idea di quel metallo*). Zapowiedź cyrulika spotyka się z pewną nieufnością ze strony Almavivy (*Su vediamo di quel metallo*), który subtelnie przedrzeźnia słowa Figara o umyśle stającym się wulkanem.

Skierujmy teraz spojrzenie ku przebiegającemu w dwóch etapach procesowi twórczemu cyrulika.

W pierwszym z nich Figaro wpada na pomysł, by Almaviva pojawił się w domu Bartola w przebraniu żołnierza z dokumentem obligującym gospodarza do udzielenia mu kwaterunku. Pomysł ten wydaje się Almavivie doskonały, zwłaszcza że dowódca regimentu zbliżającego się do miasta jest jego dobrym znajomym. Na moment Figaro łączy się z Almavivą w radosnej celebracji: „[c]óż za wyśmienity pomysł, doprawdy piękny!” (*Che invenzione prelibata / bella, bella in verità*). Śpiewny refren przerywa recytatywną wymianę zdań między bohaterami, zamykając pierwszy etap procesu twórczego. Bez chwili zwłoki Figaro przechodzi do drugiego etapu. Plan działania jest już z grubsza zarysowany, teraz trzeba mu nadać ostateczną formę. Almaviva ma zatem udawać pijanego, co uwiarygodni jego grę w oczach Bartola. W przewrotnym uroku tego pomysłu objawia się iskra twórczego geniuszu, domagająca się należnego szacunku. Figaro i Almaviva łączą się więc na powrót w refrenicznej frazie opiewającej wyśmienite pomysły cyrulika i, z formalnego punktu widzenia, zamykającej drugi etap aktu twórczego. „A zatem?” (*Dunque*) – pyta później Almaviva, „Do dzieła” (*All'opra*). Włoskie słowo *opera* tłumaczy się w tym kontekście jako „dzieło”, po angielsku zaś należałoby je przetłumaczyć jako *business* i w takiej postaci występuje ono najczęściej w anglojęzycznych przekładach libretta. Tłumaczenie ujawnia w tym przypadku sens *Cyrulika sewilskiego*, ku któremu kieruje nas niniejsza interpretacja: *opera* to biznes.

Zanim Figaro z Almavivą przejdą do ostatniej części duetu *Ah che amore/Delle monete*, Almaviva zapyta jeszcze cyrulika o miejsce, gdzie można go znaleźć, a Figaro odpowie hrabiemu, opisując z dumą przedsiębiorcy fasadę prowadzonego przez siebie zakładu fryzjerskiego w *cavatina* *Numero quindici, a mano manca*. Przejście do finałowej *cabaletty* duetu poprzedzi jeszcze zapewnienie, że po udanym przedsięwzięciu na Figara czekać będzie pełna sakiewka. Partnerzy dobiją targu, by później z rosnącym entuzjazmem podzielić się z widzami radością z rychłego spełnienia swoich nadziei: po stronie Figara – na zysk, po stronie Almavivy – na miłość.

Sportretowany w *Cyruliku sewilskim* akt twórczy znajduje paralełę w *Pierścieniu Nibelunga* w kończącej pierwszy akt *Zygfryda* scenie wykuwania miecza przez tytułowego bohatera. Zygfryd nie jest jedynym

e definite, quanto più possibili esteriorizzate anziché implicite; ne consegue inevitabilmente che le finenze del dialogo vadano spesso perse”.

⁷ Ibidem, s. 127.

twórcą znajdującym się w tym momencie na scenie. W tle jego pracy obecny jest bowiem Mime, zajęty własną twórczością – obmyślaniem planu przejścia pierścienia z rąk Zygryda, gdy ten pokona sprawującego pieczę nad skarbem Fafnera, i warzeniem usypiającej mikstury mającej dopomóc mu w urzeczywistnieniu zrewidowanych zamiarów. Jak zauważa Karol Berger, „wszechobecność Mimego w tle działań Zygryda sprawia, że moglibyśmy niemal ulec pokusie uznania całego numeru raczej za duet niż za arię”⁸. Starając się określić charakter stałej obecności Mimego na scenie, Berger sięga po słowo *backstage*. Metaforycznie oddziela więc główną akcję – twórczą pracę Zygryda, od tego, co rozgrywa się za jej kulisami – knowania i krzątania Mimego. Charakter obecności Mimego na scenie przypomina sposób, w jaki Figaro towarzyszył wyznaniom miłosnym Rozyny i Almavivy w tercecie *Ah quel colpo inaspettato*.

Znacznie więcej analogii łączy scenę wykuwania miecza z duetem Almavivy i Figara z pierwszego aktu *Cyrulika sewilskiego*. Aby dokonać tego porównania, musimy najpierw spojrzeć na scenę wieńczącą pierwszy akt *Zygryda* przez pryzmat analiz Bergera. Ukazują one, w jaki sposób w *Walkirii* i późniejszych dramatach muzycznych Wagner rozwiązał problem uzyskania spójności ukształtowania formalnego całych aktów, nie ograniczając się jedynie do niekończących się recytatywów. Berger pisał:

Rozwiązanie wymyślone przez Wagnera było proste, choć niełatwe do przekonującego przeprowadzenia: [chodziło o to, by] zastosować najogólniejsze zasady rządzące zwykłą operową *scena* do organizacji całego aktu. Zasada ta opiera się na rozróżnieniu pomiędzy otwartym, jak gdyby recytatywnym dyskursem i dyskursem zamkniętym, jak gdyby pieśniowym, i na umieszczeniu pierwszego na początku, a drugiego na końcu sceny. Dzięki temu scena zyskuje siłę napędową i całościowy kształt prowadzący od niezdecydowanego początku do zdecydowanego zakończenia. Dodatkowo – by wprowadzić kategorie z doskonale znanej Wagnerowi tradycji operowej – podział lirycznej części sceny na otwierające wolne *cantabile* i kończącą szybką *cabalettę* może doskonale posłużyć do podkreślenia tego rodzaju zmysłu formalnego w przypadku

pojedynczej sceny. Pierwszy akt *Walkirii* pokazuje w stosunkowo prosty i bezpośredni sposób, jak można zastosować te pomysły. Później Wagner będzie je stosował na różne bardziej skomplikowane sposoby, eksperymentując także z innymi rozwiązaniami, ale do końca swojej kariery będzie się trzymał myśli, że może kształtować swoje akty tak, jak inni kompozytorzy kształtowali swoje sceny⁹.

Ideę zastosowaną po raz pierwszy w *Walkirii* wykorzystał Wagner także w *Zygrydzie*. Trzecią scenę pierwszego aktu potraktować można – za Bergerem – jako rozbudowaną arię złożoną z dwóch ustępów *cantabile* w umiarkowanym tempie i szybkiej *cabaletty* syntezującej materiał wcześniejszych części arii. Korzystając z jego ostrożnej sugestii, można też spojrzeć na nią jak na duet. Perspektywa ta staje się wyraźniejsza w zestawieniu z duetem z opery Rossiniego, którego forma także opiera się na naprzemiennym następcie otwartych i zamkniętych dyskursów (zob. tabela 2).

Zauważmy najpierw, że w scenie duetu Rossiniego, podobnie jak w scenie z opery Wagnera, pierwszoplanową rolę aż do ostatniego ustępu odgrywa tylko jeden z bohaterów – twórca. Drugi z nich asystuje przy jego działaniach, reaguje na jego dokonania. Figaro stoi wyraźnie na pierwszym planie od początku sceny. Dopiero w finałowej *cabaletcie* *Ah, che d'amore/Delle monete* partie Figara i Almavivy stają się równorzędne. Na początku sceny Figaro wyraża w recytatywnej frazie zachwyt nad złotem (*All'idea di quel metallo*), by zaraz potem przejść do zamkniętego dyskursu żywego *cantabile* (*Un vulcano la mia mente*). Almaviva powtarza formę wypowiedzi Figara,

⁹ Ibidem, s. 78. „The solution Wagner came up with was simple, though not easy to execute in a convincing fashion: apply the most general formal principle that governs a normal operatic *scena* to the organization of a whole act. The principle relies on the distinction between the open recitative-like discourse and the closed songlike discourse, placing the former at the beginning and the latter at the end of a scene. This provides the scene with a forward thrust and overall shape, moving from a tentative open beginning to a forceful close. Additionally – to introduce categories from an operatic tradition Wagner knew well – a division of the lyrical portion of the scene into an opening slow *cantabile* and the closing fast *cabaletta* may help to reinforce this general formal sense. The first act of *Die Walküre* demonstrates in a relatively simple and straightforward fashion how these ideas may be applied. Subsequently Wagner will apply them in various more complex ways and will experiment with other solutions as well, but to the end of his career he will hold on to the thought that he might shape his acts as other composers have shaped their scenes”.

⁸ K. Berger, op. cit., s. 124. „Mime's backstage presence is so pervasive throughout that we might almost be tempted to consider the whole number a duet rather than an aria”.

Tabela 2. Porównanie duetu *All'idea di quel metallo* z Cyrulika sewilskiego Gioacchina Rossiniego z finałem I aktu *Zygfryda* Richarda Wagnera

Gioacchino Rossini, duet <i>All'idea di quel metallo</i> z Cyrulika sewilskiego			Richard Wagner, finał pierwszego aktu <i>Zygfryda</i>		
recytatyw–cantabile: t. 1–22	<i>All'idea di quel metallo</i>	Figaro zapowiada, że wymyśli sposób na wprowadzenie Almagiviny do domu Rozyny	Zygfryd zapowiada, że to on wykuje miecz swojego ojca	<i>Her mit den Stücken, fort mit dem Stümper! Des Vaters Stahl fügt sich wohl mir: ich selbst schweiße das Schwert!</i>	recytatywny dialog: t. 2260–2429 (śpiewna emfaza Zygfryda na kluczowym zdaniu: t. 2267–2274)
recytatyw–cantabile: t. 23–48	<i>Su vediamo di quel metallo</i>	Almagivina reaguje na efekty pracy Figara z niedowierzaniem przerażającym się w aprobatę	Mime patrzy na efekty pracy Zygfryda z niedowierzaniem przerażającym się w aprobatę	<i>Hättest du fleißig die Kunst gepflegt [...] Hier hilft kein Kluger, das seh' ich klar: hier hilft dem Dummheit allein!</i>	
recytatyw: t. 49–74; cantabile: t. 74–90	<i>Voi dovrete travestirvi; Che invenzione prelibata</i>	Figaro wymyśla pierwszy pomysł, Almagivina dołącza do jego laudacji	Zygfryd przetapia miecz/Mime analizuje sytuację i decyduje o sposobie działania	Cantabile 1: <i>Smelting song</i> W t. 2565, gdy po interludium Mime pojawia się znów fragment superrefrenu, okrzyki Mimego (od <i>Hei, weiser Wanderer!</i>) akompaniują śpiewowi Zygfryda	t. 2430–2627 (interludium Mimego z fragmentem refrenu w tle: t. 2512–2565)
			Zygfryd i Mime rozmawiają o tym, czym zajmuje się Mime	<i>Was schafft der Töpel dort mit dem Topf?</i>	recytatywny dialog: t. 2627–2692
recytatyw: t. 91–108; cantabile (andante): t. 109–115; cabaletta (allegro): t. 115–131	<i>Piano, piano... Un'altra idea! Perché d'un ch'è poco in sé; Che invenzione prelibata!</i>	Figaro wymyśla drugi pomysł, Almagivina dołącza do laudacji	Zygfryd wykują miecz/Mime warzy miksturę	Cantabile 2: <i>Forging song</i>	t. 2692–2781 (interludium Mimego: t. 2728–2740)
recytatyw: t. 132–146; cantabile (allegro): t. 147–203; recytatyw: t. 204–235	<i>Dunque/ All'opra; Numero quindici; Ho ben capito</i>	Figaro opowiada Almagivinie, gdzie pracuje	Mime wyznaje, że robi to wszystko, by zemścić się na wszystkich, którzy go upokarzali	<i>Cabaletta:</i> Interludium Mimego	t. 2782–2836

Gioacchino Rossini, duet <i>All'idea di quel metallo</i> z Cyrulika sewilskiego			Richard Wagner, finał pierwszego aktu <i>Zygfryda</i>		
t. 236–300; t. 300–316 (recytatyw z <i>Numero quindici</i>); t. 316–325 (aria Almavivy na tle recytatywu Figara); t. 326–370	<i>Ah, che d'amore/ Delle monete</i>	Almaviva i Figaro cieszą się z perspektywy zwycięstwa	Zygfryd kończy wykuwanie miecza, Mime cieszy się z perspektywy zwycięstwa	<i>Cabaletta</i> cd: <i>Nothung!</i> <i>Nothung!</i> <i>neidliches Schwert!</i> (Mime w tle towarzyszy Zygfrydowi, mówią jeden przez drugiego, ich słowa zazębiają się ze sobą począwszy od <i>schneidet ihm hart/Mime, der Kuhne</i>).	t. 2836–2953 (Mime jest stale w tle)
t. 371–384	Postludium orkiestrowe	Figaro wchodzi do domu Bartola, Almaviva schodzi ze sceny	Zygfryd rozcina kowadło i wznosi w uniesieniu miecz; Mime spada z krzesła, na które wszedł we wcześniejszym uniesieniu	Postludium orkiestrowe	t. 2953–2983

podchodząc do jego deklaracji z pewnym sceptycyzmem. W recytatywnej części jego odpowiedzi melodia wychyla się ku dołowi (*Su vediamo di quel metallo*). Gestem tym Almaviva ochładza zapal cyrulika, by zaraz później w *cantabile* przedrzeźniać ton i słowa jego wcześniejszych zapewnień (*Del vulcano la tua mente*). W następującym później recytatywnym dialogu Figaro przedstawia Almavivie pierwszą część planu. Hrabia dopytuje, zdumiewa się, a w końcu dołącza do Figara w krótkim duecie przypieczętującym wartość jego pomysłu (*Che invenzione prelibata*). Ta sama struktura – recytatyw–duet – powtarza się w związku z drugim pomysłem, z tą drobną różnicą, że wspólne świętowanie w radosnym *Allegro* poprzedza solowy popis Figara w *Andante*, plastycznie opisujący korzyści, jakie uzyska Almaviva, jeśli za radą cyrulika zdecyduje się udawać pijanego. Ta drobna zmiana przekształca strukturę drugiego ustępu w formę bliższą trzyczęściowemu podziałowi zwykłej sceny operowej: recytatyw–*cantabile*–*cabaletta*.

Kolejny recytatywny dialog prowadzi do dłuższego solowego popisu Figara rozpoczynającego finałowe przyspieszenie znamienne dla *cabaletty* (*Numero*

quindici). Opis zakładu fryzjerskiego jest jednak wyłącznie wstępem do właściwej *cabaletty*, w której Almaviva i Figaro upodabniają się do siebie w oczekiwaniu na spełnienie swoich pragnień (*Ah che d'amore/Delle monete*). Obydwie części łączy recytatywny dialog, który – ze względu na lakoniczność szybko wymienianych fraz – nie zaburza pomiędzy nimi ciągłości. O tym, że *Numero quindici* i duet *Ah che d'amore/Delle monete* należy traktować jako dwie części tego samego numeru, świadczy fakt, że Rossini przywołuje słowa i melodię pierwszego z nich w centralnym punkcie drugiego. Rozdzielenie pomiędzy obydwu bohaterów słów, którymi Figaro opisywał swój zakład, wprowadza w samym środku duetu element recytatywny, co nie pozwala ani na chwilę zapomnieć, że przyglądamy się i przysłuchujemy rozmowie dwóch osób.

Aby opisać cały numer Rossiniego w tradycyjnych kategoriach operowej *scena*, korzystając z nich jednak na sposób Bergera, można by powiedzieć, że po tradycyjnym recytatywie prowadzącym od *canzono* hrabiego *Se il mio nome* do duetu z cyrulikiem, Rossini skomponował rozbudowane *cantabile* (*All'idea di quel metallo*), w którym śpiewne ustępy Figara

i Almavivy przeplatają się z recytatywnymi dialogami. Po ustępie *cantabile* następuje dwuczęściowa *cabaletta* rozpoczynająca się jako aria Figara (*Numero quindici*) i przekształcająca się w duet (*Ah, che d'amore/Delle monete*). W scenie tej Rossini integruje zatem ze sobą dialog i śpiew z nie mniejszym sukcesem niż Wagner.

Almaviva, będący w całym *cantabile* jedynie tłem dla Figara, w drugiej części *cabaletty* dochodzi do głosu na równi z nim. U Wagnera zaś Mime do końca znajduje się na drugim planie działań Zygfyryda, jednak w drugiej części, wieńczącej scenę *cabaletty*, staje na tyle blisko niego, że uwidoczni różnicę pomiędzy własną chciwością a bezinteresownością swego wychowanka. Berger zwraca uwagę, że wszechobecność Mimego w tle działań Zygfyryda daje się stale odczuć w muzyce orkiestrowej raz po raz przywołującej motyw, który w *Złocie Renu* towarzyszył niewolniczej pracy Nibelungów podporządkowanych Alberykowi władzą pierścienia. Twórczy akt Zygfyryda pobrzmiewa echem niewolniczej pracy Nibelungów, tak jak miłosne uniesienie Almavivy podszyte było brzękiem monet przesypujących się w wyobraźni Figara, gdy ten skandował *già viene l'oro, già vien l'argento*.

U Wagnera punktem wyjścia dla owocnej twórczości Zygfyryda jest niepowodzenie Mimego, natomiast punktem wyjścia dla twórczości Figara jest niepełny sukces pierwszej serenady Almavivy *Ecco ridente in cielo*. Mime to najzdolniejszy ze zniewolonych władzą pierścienia rzemieślników, a jednak jego kunszt nie pomaga mu przekuć szczątków Notunga w nowy miecz. Zadaniu temu może podołać jedynie Zygfyryd ignorujący w genialnej naiwności wszelkie lekcje rzemiosła otrzymane wcześniej od sprawującego nad nim opiekę Nibelunga. Pewność siebie Zygfyryda i wątpliwości Mimego znajdują wyraz w recytatywnym dialogu poprzedzającym pierwsze *cantabile*: „Czy uczeń, który zawsze słuchał mistrza, poradzi sobie z zadaniem, któremu ten nie podołał?” (*Was der Meister nicht kann, vermöcht' es der Knabe, hätt' er ihm immer gehorcht?*) – pyta Zygfyryd ironicznie. Mime szybko zdaje sobie sprawę, że jego wiedza na niewiele się zda: „Na nic się tutaj zda rzemiosło, widzę to jasno: tutaj pomoc może tylko ignorancja głupca” (*Hier hilft kein Kluger, das seh' ich klar: hier hilft dem Dummen die Dummheit allein!*).

Szaleństwo szaleńca czy może raczej głupota głupca, przeciwieństwo rzemieślniczej mądrości, iskra

boża, którą niesie w sobie Zygfyryd, potomek Wotana – oto co nadaje dziełom trwałość. Zygfyrydowi udaje się scalić okruchy Notunga także dlatego, że nie zna strachu. Nie kalkuluje, nie oblicza szans na powodzenie swojego przedsięwzięcia, nie rozważa ryzyka niepowodzenia; po prostu kuje ile sił, przekuwając twórcze szaleństwo w trwałą wartość.

Sprzeczna z logiką rynku bezkompromisowość stanowi główną myśl *Pierścienia*, którą Barry Millington sprowadza do konfliktu między miłością a władzą: żądza władzy i kompromisy, które musimy podejmować w naszym codziennym życiu stale zagrażają dążeniu jednostki do samopoznania i empatycznemu zrozumieniu drugiego człowieka¹⁰. Wagner, całym swoim życiem, a przede wszystkim – wielkim projektem *Pierścienia Nibelunga*, wyraża przekonanie, że prawdziwa twórczość nie zna kompromisów, i wyprowadza z niego wniosek, że każde ograniczenie ujmuje artyście nieco twórczego potencjału (brak umiaru przejawia się zresztą w jego przypadku nie tylko w ogromnych rozmiarach artystycznych projektów, ale także w podejściu do wydatków konsumpcyjnych). Przykład Rossiniego i jego *Cyrulika* dowodzi tezy przeciwnej. Ograniczenia, wymogi postawione Rossiniemu, zapisane w kontrakcie i wynikające z praktyki produkcji operowej, nie tłumią jego kreatywności, ale ogniskują ją i wzmagają. Mimo tej zasadniczej różnicy akty twórcze Zygfyryda i Figara są pod wieloma względami do siebie podobne.

Proces twórczy Zygfyryda, podobnie jak w przypadku Figara, przebiega w dwóch etapach: w pierwszym z nich młody bohater stapia szczątki złamanego miecza w jednorodną masę, w drugim – przekuwa je w nową broń. Właśnie tym dwóm etapom tworzenia poświęcone są dwa ustępy *cantabile* zlokalizowane przez Bergera w Wagnerowskiej partyturze. Między nimi mieszczą się interludia Mimego, w których dochodzi do głosu jego własny, dwuetapowy proces twórczy przebiegający równoległe do działań Zygfyryda.

W pierwszym interludium Mime zaczyna rozumieć swoją sytuację i obmyśla strategię dalszego działania: przygotowuje usypiającą miksturę; uśpi nią Zygfyryda, gdy ten uśmierci Fafnera, i zabije śpiącego zwycięzcę. W drugim – potwierdza zakończenie

¹⁰ *Wagner. Kompendium. Przewodnik po życiu i twórczości kompozytora*, red. B. Millington, tłum. W. Jarzyńska, A. Mikołajczak, R. Monita et al., Kraków 2014, s. 328.

działań na pierwszym etapie, meldując, że usypiający wywar został przygotowany. W obydwu interludiach Mime wypowiada słowa przypominające zachwyt Figara wyrażony w refrenie celebrującym pomysłowość cyrulika *Che invenzione prelibata*. Mime pokłada całą nadzieję w przebiegłości. W pierwszym interludium śpiewa: „Sprytem i przebiegłością pokonam obu i ocalę swoją głowę” (*Mit Witz und List gewinn' ich beides / und berge heil mein Haupt*). Interludium kończy się wskazanym w didaskaliach gestem zacierania rąk z zadowolenia. Mime winszuje sobie w ten sposób udanego pomysłu.

Drugie interludium kończy się podobnymi słowami: „Przebiegłość przyniesie mi nagrodę, tak uzyskam swoją zapłatę!” (*Gelingen muß mir die List; lachen muß mir der Lohn!*). Po drugim *cantabile* Zygryda następuje ostatnia część sceny – *cabaletta*, która – podobnie jak w scenie Rossiniego – rozpoczyna się solowym ustępem jednego z bohaterów, kończy zaś ich duetem. *Cabalettę* Rossiniego rozpoczyna aria Figara *Numero quindici*, w której opisywał on swój zakład fryzjerski, prezentując się jako dumny przedsiębiorca. *Cabalettę* Wagnera rozpoczyna zaś wyznaczenie najgłębszych motywów kierujących działaniami Mimego: „Jak wielkie zaszczyty spotkają wzgardzonego karla! Do skarbu będą ciągnąć bogowie i bohaterowie. Cały świat będzie na moje skinienie, drzeć będą przed moim obliczem!” (*Der verachtete Zwerg, wie wird er geehrt! / Zu dem Horte hin drängt sich Gott und Held. / Vor meinem Nicken neigt sich die Welt, / vor meinem Vorne zittert sie hin!*). Śpiew Mimego ożywia się tym bardziej, im wyraźniej maluje się w jego wyobraźni wizja otrzymania władzy nad światem. Podobne ożywienie wywoływała u Figara myśl o jego zakładzie fryzjerskim. Doprowadzają ich jednak do tego odmienne przesłanki: działania Mimego motywuje klasowy resentyment, natomiast przedsięwzięcia Figara napędza duma przedsiębiorcy.

Zygryd skończył właśnie wykuwać miecz i teraz uniósł go w górę. Jego *cabaletta* jest pieśnią pochwalną na cześć wspaniałego oręża. Z punktu widzenia logiki formalnej całej sceny podgrzewa ona jedynie ekscytację rozpaloną wcześniej przez Mimego. Mime tym razem nie ustępuje Zygrydowi miejsca, ale – zachwycając się własną wizją – kontrpunktuje jego zachwyt nad świeżo wykutym mieczem. Najpierw mówią jeden przez drugiego. Krótkie zdania rzucane

na przemian wspierają odczucie przyspieszenia, agogiczno-dynamicznego *crescenda* budowanego od początku *cabaletty*. Towarzyszące śpiewowi Zygryda okrzyki Mimego spełniają tę funkcję dokładnie w ten sam sposób, w jaki pełnił ją recytatywny dialog *Ho ben capito* wtrącony pomiędzy *cavatine* Figara *Numero quindici* i jego duet z Almagivą. Wreszcie partie Zygryda i Mimego zaczynają nachodzić na siebie. Ich słowa coraz częściej brzmią równocześnie, co w dramatach muzycznych Wagnera stanowi wyraźne odstępstwo od reguły. Właśnie w tym punkcie partie Zygryda i Mimego można już niemal uznać za duet.

Scena kończy się orkiestrowym postludium szybko rozładowującym długo przygotowywaną kulminację, do której zmierzała *cabaletta*, cała scena, a w najszerszej perspektywie – cały akt. W duecie tym relacja między Zygrydem i Mitem podobna jest do relacji Almagivy i Figara. Zygryd prowadzi szeroką, jak na Wagnerowskiego bohatera, kantylenę, pozwalając sobie nawet na ornamentację jednego ze słów apostrofy skierowanej do miecza – *leuchtest* (lśniesz). Mime skanduje wtedy w rytmie punktowanym kolejne okrzyki, jak gdyby śpieszył się już do nagrody, którą ma uzyskać. Jego pośpiech zaprowadzi go jednak do nieszczęsnego końca, co zapowiadają już pierwsze, zazębiające się ze sobą słowa protagonistów: Zygryd mówi o nowo wykutym mieczu, że „jego ostrze czyni go mocnym” (*seine Schärfe schneidet ihm hart*), posługując się przenośnym znaczeniem słowa *schneiden*. *Schneidet ihm hart* znaczyłoby dosłownie – „tnie go mocno”. Gdy Zygryd wypowiada te słowa, Mime nazywa siebie śmiałkiem, krzycząc *Mime, der Kühne*. Czas pokaże, że to właśnie głowę śmiałka zetnie ostrze miecza. W zapamiętaniu i ekscytacji Mime zdaje się nie zwracać uwagi na słowa wezwania, które Zygryd kieruje do miecza: „Czas, byś pokazał swój blask nikczemnikom!” (*Zeige den Schächern nun deinen Schein!*). Gdyby je usłyszał, może zrozumiałby wcześniej, dokąd doprowadzą go nikczemne zamiary. Z zapamiętania otrząśnie go jednak dopiero preraźliwy zgrzyt miecza przecinającego kowadło na dwoje.

W opisie sceny wykuwania miecza i warzenia usypiającej mikstury pominąłem tylko jeden istotny element – recytatywny dialog oddzielający od siebie pierwsze i drugie *cantabile*, nazywane przez Bergera pieśnią przetapiania (*smelting song*) i pieśnią kucia (*forging*

song). Nie można go jednak zbyć milczeniem, gdyż właśnie w nim padają słowa ukazujące równoległość procesów twórczych Zygryda i Mimego. W dialogu tym, tak jak w całej partyturze, Wagner konsekwentnie określa kowalstwo słowem *Kunst* oznaczającym zarówno sztukę, jak i rzemiosło (podobną dwuznaczność rozpoznajemy w polskim słowie „kunszt”). Na pytanie Zygryda, przy czym tak się uwija, Mime odpowiada ironicznie: „Kowal musi się ukorzyć, uczeń uczy teraz mistrza: gdy mistrz nie zajmuje się już sztuką, służy dziecku jako kucharz” (*Zu Schanden kam ein Schmied; / den Lehrer sein Knabe lehrt: / mit der Kunst nun ist's beim Alten aus, / als Koch dient er dem Kind*). Zygryd zaś odpowiada butnie: „Sztukmistrz Mime uczy się teraz gotować, kowalstwo już mu nie smakuje. Skruszyłem wszystkie jego miecze, nie wezmę do ust tego, co ugotuje” (*Mime, der Künstler lernt jetzt kochen, / das Schmieden schmeckt ihm nicht mehr. / Seine Schwerter alle hab' ich zerschmissen; was er kocht, ich kost' es ihm nicht!*). Karykaturalne wysiłki Mimego, by wykuć dla Zygryda miecz, którym ten przebije Fafnera i umożliwi Mimemu przejęcie pierścienia, są szyderstwem z twórców dążących do materialnych korzyści. Zygryd nie tylko naśmiewa się z Mimego (Wagner wtóruje mu w tym zza kart partytury), ale dowodzi marności efektów jego pracy. Krótka wymiana kąśliwych uwag rzuca światło na relację wiążącą Mimego i Zygryda. W punkcie wyjścia Mime był mistrzem, Zygryd – nieprzesadnie pojętym uczniem. Teraz Zygryd zajmuje się sztuką uprawianą wcześniej przez Mimego, nie baczy jednak na jej reguły. Kruszy materiał, którym posługiwał się Mime, i przetapia go na jednorodną masę. Przekuwając miecz na nowo, Zygryd używa tego samego materiału, co Mime, zmienia jednak sposób jego wykorzystania, dzięki czemu nadaje mu nową, trwalszą formę. Zygryd przeprowadza rewolucję w sztuce uprawianej wcześniej przez Mimego. Jedyne, co w nowych okolicznościach może zrobić stary mistrz, to zmienić profesję, przekwalifikować się na kucharza.

Michael Tusa argumentuje przekonująco, że w postaci Mimego Wagner stworzył karykaturę Giacomina Meyerbeera¹¹. Na kartach *Żydostwa w muzyce* oraz *Opery i dramatu* Wagner przedstawia muzykę Meyerbeera jako wcielenie wszelkich błędów, których

sam stara się ustrzec. Z datowanego na 18 kwietnia 1851 listu Wagnera do Franza Liszta można wnioskować, że obydwa teksty były potrzebne Wagnerowi, by odciąć się publicznie od Meyerbeera, zaprzeczyć zawnazem wszystkim próbom porównań twórczości obydwu kompozytorów¹². Sposób, w jaki Wagner w swoich pismach i listach charakteryzuje Meyerbeera, doskonale współgra z charakterystyką Mimego, co znajduje symboliczny wyraz w dwukrotnym użyciu słowa „szpak”: Wagner używa go na określenie Meyerbeera, Zygryd – w odniesieniu do Mimego. Aby zrozumieć kąśliwość obydwu porównań do szpaka, trzeba zdać sobie sprawę, że jest to ptak żywiący się na polach zaoranych przez człowieka. Żywi się więc, korzystając z wysiłku kogoś innego. Tak samo zachowuje się Mime, licząc na to, że Zygryd pokona zań przeszkodę dzielącą go od pierścienia – strzegącego go smoka Fafnera. Podobnie – zdaniem Wagnera – działa Meyerbeer, którego muzyka żeruje na dokonaniach kompozytorów z przeszłości, nie wnosząc do nich niczego nowego i wartościowego. Spostrzeżona przez Tusę „szpakowatość” Mimego i Meyerbeera zbliża ich do siebie. Tusa, skrupulatnie rekonstruuje relację Wagnera z Meyerbeerm i proces twórczy prowadzący do ostatecznej wersji *Zygryda*, zauważa, że Mime nabrał rysów Meyerbeera dopiero w trakcie prac nad partyturą *Der junge Siegfried* z 1851 roku, która ostatecznie stanie się podstawą dla *Zygryda* ukończonego w 1857 roku. W ocenie Tusy:

Uważam za możliwe, że Wagner zamierzał uczynić Mimego symbolem upadku sztuki w mieszczańskim społeczeństwie od początku prac nad projektem *Pierścienia Nibelunga* w 1848 roku. Motywacja Mimego składająca go do wykucia miecza dla Zygryda płynie z czystego i prostego pragnienia zysku. Miecz ten stanowi bowiem konieczny środek do uzyskania skarbu i pierścienia Nibelunga, jasnych symboli kapitału w Wagnerowskiej antykapitalistycznej alegorii. [...] Jednak w trakcie prac nad rozwinięciem planu *Pierścienia Nibelunga* w libretcie do *Der junge Siegfried* z 1851 roku, postać Mimego zyskuje nowe szczegóły, które można odnieść bardziej bezpośrednio do Wagnerowskiej krytyki Meyerbeera jako nowoczesnego (skażonego, żydowskiego) artysty *par excellence*, za którego go uważał. Wniosek, że Wagner poprzez postać

¹¹ M. Tusa, *Mime, Meyerbeer and the Genesis of Der junge Siegfried: New Light on the 'Jewish Question' in Richard Wagner's Work*, „Cambridge Opera Journal” 2014, t. 26, nr 2, s. 113–146.

¹² Por. R. Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. G. Strobel, W. Wolf, t. 3, Leipzig 1975, s. 545–546.

bohatera (Zygryda) przedstawia samego siebie, wydaje się tyleż oczywisty, co istotny¹³.

Jak dowiadujemy się z kart *Opery i dramatu*, upadek sztuki w mieszczańskim społeczeństwie nastąpił już w twórczości Gioacchina Rossiniego, na której „kończy się historia opery”¹⁴. Koniec historii opery oznacza dla Wagnera w tym kontekście tyle, że twórczość późniejszych kompozytorów można zrozumieć doskonale z perspektywy dzieła Rossiniego. Historia opery dopełnia się w sprowadzeniu jej do „absolutnej melodii”, którą można pogwizdywać na spacerze albo przełożyć na fortepian bez większej straty dla jej wartości. Jej związek z tekstem jest bowiem na tyle luźny, że muzyka łatwo sobie bez niego radzi. Zdaniem Wagnera Rossini uczynił z opery ciąg następujących po sobie chwytliwych melodii, dla których sztafaż tekstu jest co najwyżej dość przypadkową dekoracją. Rossini miał podążać tą drogą, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom publiczności. Wagner pisał:

Sztuczka Rossiniego w rozwiązaniu kwestii opery polegała na tym: zrobił z życzeń i gustów publiczności najważniejszy czynnik opery; z całą siłą i wszystkimi drogami zwracał się w swych kompozycjach do publiczności¹⁵.

Opisane wyżej paralele pomiędzy scenami tworzenia z *Cyrulika sewilskiego* i *Zygryda* mogą w tym kontekście reprezentować dyskusję między apologetami rynku (takimi jak Smith) i krytykami kapitalizmu (takimi jak Marks). Umieszczona przez Wagnera na końcu I aktu *Zygryda* scena wykuwania miecza zestawiona ze sceną buzującej kreatywności Figara

z *Cyrulika sewilskiego* ujawnia swój polemiczny charakter. O ile Figaro jest twórcą odpowiadającym na potrzeby płacącej publiczności, o tyle wolny od ludzkich pożądlności Zygryd tworzy tylko dla siebie: wykuty przezeń miecz ma pomóc mu w samorozwoju, w poznaniu uczucia strachu, którego do tej pory nie doświadczył (to nie strach pozna jednak nieustraszonego bohatera, ale miłość). Zygrydowi towarzyszy Mime, który zaprzedał własną kreatywność służbie pieniądzu.

Skoro zatem *Pierścień Nibelunga* jest próbą zastosowania teorii wypracowanej na kartach *Opery i dramatu* w praktyce, to scenę wykuwania miecza można uznać za realizację Wagnerowskiej polemiki z praktykami twórczymi kompozytorów takich jak Meyerbeer i Rossini. Jak przekonuje Berger, komponując pierwszy akt *Walkirii*, Wagner „stał się Wagnerem”, znalazł formułę kompozytorską znamioną dla całej jego późniejszej twórczości. Pierwszy akt *Zygryda* stanowi zaś z formalnego punktu widzenia „ironiczne powtórzenie” pierwszego aktu *Walkirii* i jako taki może być uznany za potwierdzenie skuteczności wcześniejszego wynalazku. Z tego punktu widzenia w scenie wykuwania miecza Wagner portretuje akt twórczy artysty przyszłości, za którego sam się uważa (Zygryd), oraz towarzyszące mu zagrożenia dla wolności artystycznej płynące ze strony kapitalistycznej organizacji pracy i działających w jej służbie twórców: Mimego, a później także Hagen, którego ofiarą padnie Zygryd w *Zmierzchu bogów*.

Dalsze losy Zygryda uczą, że hydra kapitalizmu odradza się po każdym ścięciu głowy w jeszcze silniejszej postaci, a na niewinnego artystę nie przestaną czyhać niebezpieczeństwa przynajmniej do czasu, kiedy stary porządek nie zostanie doszczętnie zburzony. Miłosny napój Hagen tym różni się od usypiającej mikstury Mimego, że nie zagraża jedynie życiu Zygryda, ale także miłości wiążącej go z Brunhildą.

W historii opowiedzianej przez Rossiniego twórczość Figara – motywowana pragnieniem zysku – sprzyja miłości dwojga głównych bohaterów – Rozyny i Almavivy, natomiast w historii opowiedzianej przez Wagnera twórczość Mimego – motywowana również pragnieniem zysku – zagraża miłości pary protagonistów – Brunhildy i Zygryda. Złoto samo w sobie jest niewinne, jak wtedy, gdy spoczywało w odmętach Renu, a dopiero w rękach ludzi zaczyna służyć cnym (Figaro) lub niecnym (Mime, Hagen) celom (w świecie *Pierścienia* każde użycie złota jest złem, nie może więc

¹³ M. Tusa, op. cit., s. 130–131. „I think it possible that Wagner intended Mime as a symbol of the debasement of art in bourgeois society from the start of his work on the Nibelungen project in 1848. For instance, Mime’s interest in forging a sword for Siegfried is stimulated by profit motive, pure and simple, as it is a necessary means for him to take possession of the Nibelungen Hoard and Ring, clear symbols for capital in Wagner’s anti-capitalist allegory. [...] But with the elaboration of the Nibelungen plan into a libretto for *Der junge Siegfried* in 1851, the figure of Mime takes on new details that can be more specifically related to Wagner’s critique of Meyerbeer, the modern (flawed, Jewish) artist par excellence in Wagner’s view. That Wagner projects himself into the hero seems an obvious and important corollary”.

¹⁴ R. Wagner, *Opera i dramat. Cz. 1: Opera a istota muzyki*, tłum. M. Dientstl, Lwów–Warszawa 1907, s. 31.

¹⁵ Ibidem, s. 30.

ono w żaden sposób służyć cnym celom). Jeśli ułatwia wymianę usług, krążąc w społeczeństwie, używane jest dobrze, kiedy zaś gromadzone jest w rękach nie-licznych poprzez wyzysk wielu, używane jest źle (pomyślmy o Fafnerze, który pragnie złota nie po to, by czynić zeń użytek, ale po to, by się na nim wylegiwać).

Twórcy-Figarowi towarzyszy w duecie zakochany Almaviva, twórcy-Zygfrydowi towarzyszy – również w duecie – odrzucony Mime. Dobrze się dzieje, gdy przedsiębiorczość łączy się harmonijnie ze szczerą pasją, gdy przedsiębiorcy wspierają cele pasjonatów albo zakładają swoje przedsiębiorstwa, by realizować własne pasje, natomiast źle, gdy przedsiębiorczość zaczyna służyć jedynie pomnażaniu bogactwa i władzy.

Pieniądz jest narzędziem potężnym, ale sam w sobie jest transparentny, może służyć wielu panom do różnych celów. O ile wykuty ze skradzionego Córóm Renu (wydartego naturze) złota pierścień w Wagnerowskiej tetralogii symbolizuje władzę kapitału czyniącego ludzi poddanymi sobie, o tyle sporządzony z niego przez Mimego Tarnhelm jest symbolem wartości wymiennej. Włożony na głowę Tarnhelm zamienia jego właściciela w cokolwiek ten tylko zapragnie. Podobnie jak w przypadku pieniądza, o wartości decyduje to, w co uda się go zamienić, albo też, w co można się zmienić za jego pośrednictwem. Warto zauważyć, że choć na Zygfryda nie działa władza pierścienia, może on z powodzeniem (choć na własną zgubę) posłużyć się Tarnhelmem. Zamieniony w ropuchę Alberyk stanowi natomiast zabawną przestrożę, że choć za pieniądze kupić można wiele, to lepiej wydawać je z rozsądkiem.

KONKLUZJE

Zaproponowany w tym artykule opis muzyki Rossiniego i Wagnera zaprasza do refleksji o roli pieniądza w twórczości muzycznej. Z przedstawionych fragmentów oper obu twórców możemy odczytać poglądy ekonomiczne, jakie funkcjonowały w ideowym obiegu na początku i w połowie XIX wieku. Afirmacja ekonomii rynkowej ściera się w nich z krytyką kapitalizmu. Obie perspektywy nadal obecne są w dyskursie publicznym, stanowiąc elementy współczesnych światopoglądów i współtworząc programy partii politycznych.

Refleksja o muzyce nie musi omijać tematyki ekonomicznej. Omówienie przypadku Figara, Almavivy, Zygfryda, Alberyka i Mimego służyło pokazaniu, że myśl ekonomiczna może stanowić interesujący kontekst dla myślenia o muzyce. Jest to jedynie przyczynek do tego rodzaju refleksji, którą można byłoby płodnie rozwinąć, dokładniej rekonstruując poglądy Smitha i Marksa, czerpiąc obficie z osiągnięć badaczy literatury, a także wzbogacając obraz muzycznej refleksji na tematy ekonomiczne o kolejne przykłady, jakich wiele można odnaleźć w operowym repertuarze. Ograniczenie tych rozważań do zaledwie dwóch przypadków: *Cyrulika sewilskiego* z jednej, i *Pierścienia Nibelunga* z drugiej strony pozwoliło wyraziście zarysować dwie skrajne perspektywy spojrzenia na pieniądz i motywowaną zyskiem twórczość. Pomiędzy tymi skrajnymi punktami rozciąga się całe spektrum przypadków, w których stosunek do ekonomii nie jest już tak jednoznaczny. Warto byłoby wskazać choćby analizowaną przez Mathewa arię Rocca *Hat man nicht auch Gold beineben* z Beethovenowskiego *Fidelio* (1805–1814)¹⁶, duet Nemorina i Belcore *Venti scudi* z *Napoju miłosnego* Gaetana Donizettiego (1832), a także znakomitą wirtuozowską, komiczną arię Baculusa z opery *Der Wildschütz* Alberta Lortzinga (1842), której bohater cieszy się perspektywą niespodziewanego wzbogacenia z jeszcze większą rozkoszą niż bohaterowie *Loterii warszawskiej* Stanisława Moniuszki (1843), choć musi też zmierzyć się z porównaniem wartości miłości i pieniądza, podobnie jak później Janík i Kecal w *Sprzedanej narzeczonej* Bedřicha Smetany (1866). Nie sposób nie wspomnieć o echu dwudziestu srebrników z *Napoju miłosnego*, o których słyszymy ponownie w duecie *Venti scudi hai tu detto* z *Rigoletta* Giuseppe'a Verdiego (1851), czy o późniejszej o dwa lata *Traviacie*, w której tematy miłości i pieniądza zostały ze sobą powiązane najściślej, jak to możliwe, co znalazło swoje znakomite rozwinięcie w *Lalce* Bolesława Prusa (Wokulski zakochuje się w Izabeli w operze przy dźwiękach *Violetty* – spolszczonej wersji *Traviaty*). Rozpoczętą tutaj listę łatwo byłoby rozwinąć do rozmiarów katalogu Leporella. Niech pozostanie ona jednak zaledwie przyczynkiem do dalszych badań, dla których punktem odniesienia mogą stać się dwie skrajne perspektywy patrzenia na

¹⁶ N. Mathew, *Out of Circulation Beethoven, 'Hat man nicht auch Gold beineben' (Rocco), Fidelio, Act I*, „Cambridge Opera Journal” 2016, t. 28, nr 2, s. 145–148.

pieniądz: wyrażona w *Cyruliku sewilskim* Gioacchina Rossiniego oświeceniowa afirmacja przedsiębiorczości i romantyczna krytyka kapitalizmu zapisana w partyturze *Pierścienia Nibelunga* Richarda Wagnera.

BIBLIOGRAFIA

- Berger Karol, *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche*, University of California Press, Oakland 2017.
- Dietrichson Jan W., *The Image of Money in the American Novel of the Gilded Age*, Universitetsforlaget, Humanities Press, Oslo–New York 1969.
- Fix Florence, Voisin-Fougère Marie-Ange, *L'argent et le rire: de Balzac à Mirbeau*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012.
- Lamacchia Saverio, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame di „Barbiere” di Rossini*, De Sono, Torino 2008.
- Leigh John, *The Search for Enlightenment: Introduction to Eighteenth-Century French Writing*, Duckworth–London 1999.
- Lynch Deidre, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Mathew Nicholas, *Interesting Haydn: On Attention's Materials*, „Journal of American Musicological Society” 2018, t. 71, nr 3, s. 655–701.
- Mathew Nicholas, *Out of Circulation Beethoven, 'Hat man nicht auch Gold beineben' (Rocco), Fidelio, Act I*, „Cambridge Opera Journal” 2016, t. 28, nr 2, s. 145–148.
- Money: Lure, Lore, and Literature*, ed. John Louis DiGaetani, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1994.
- Poovey Mary, *Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
- Rowlinson Mathew, *Real Money and Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Scherer Frederic, *Quarter Notes and Bank Notes: The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2004.
- Tusa Michael, *Mime, Meyerbeer and the Genesis of Der junge Siegfried: New Light on the 'Jewish Question' in Richard Wagner's Work*, „Cambridge Opera Journal” 2014, t. 26, nr 2, s. 113–146.
- Vernon John, *Money and Fiction: Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Cornell University Press, Ithaca 1984.

Wagner. *Kompendium. Przewodnik po życiu i twórczości kompozytora*, red. Barry Millington, tłum. Weronika Jarzyńska, Anna Mikołajczak, Rafał Monita et al., Astraia, Kraków 2014.

Wagner Richard, *Opera i dramat, cz. 1: Opera a istota muzyki*, tłum. Marian Dienstl, H. Altenberg, E. Wende i Sp., Lwów–Warszawa 1907.

Wagner Richard, *Sämtliche Briefe*, hrsg. Gertrud Strobel, Werner Wolf, t. 3, Deutscher Verlag für Musik VEB, Leipzig 1975.

SUMMARY

Paweł Siechowicz

Between *The Barber of Seville* and *The Ring of the Nibelung*. Contribution to a Musical Reflection on Money and the Economics of Creativity

The article is an invitation to reflect on the theme of money and the role of economic incentives in the creative act. Pointing to the abundant presence of the theme of money in opera plots, the author proposes to study the economics of creativity of particular composers taking account of the various valuations of money expressed in their works. The ground for such reflection is set forth by the comparison of two operas that express two extreme views on money and its role for creativity: Gioacchino Rossini's *The Barber of Seville* and Richard Wagner's *The Ring of the Nibelung*. Comparing different ways in which Figaro and Alberich approach money provides a starting point for the comparison of two creative acts that can be found in the two works: Figaro's invention of a creative solution for Almaviva's problem (affirmation of money) and Siegfried's forging of a sword accompanied by Mime's efforts to make a sleeping potion (rejection of money). The analysis of the musical form of the two scenes, however, shows the indebtedness of Wagner to Rossini. Although Wagner openly rejects the musical principles of his Italian predecessor, the dramaturgy of his music is based on the dramaturgical formulas developed in Italian operas. The two approaches towards money can be linked to the opposing views of Adam Smith and Karl Marx regarded as fathers of the classical and Marxian schools of political economy. Thus, the two operas can be seen as border posts of the territory in which music and economy intersect.

Keywords

money, music and economics, Rossini, Wagner, gold, value, economics of creativity