

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

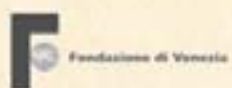
Stagione 2005-2006
Lirica e Balletto

DIE **W**ALKÜRE
La valchiria *Richard Wagner*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

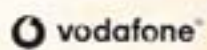
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



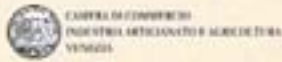
ALBO DEI SOCI FONDATORI





Fondazione Teatro La Fenice di Venezia




 Deltagas




 Marsilio

 RUBELLI



 MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

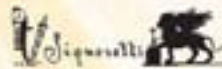
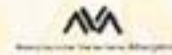


 Roberta di Camerino

STUDIO DE POLI
VENEZIA



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



 CARRARO

coin

Industria Chimica Padova



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



DIE WALKÜRE

La valchiria

prima giornata della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen, *in tre atti*

libretto e musica di Richard Wagner

Teatro La Fenice

mercoledì 25 gennaio 2006 ore 18.00 turno A
sabato 28 gennaio 2006 ore 15.30 turno C
martedì 31 gennaio 2006 ore 18.00 turno D
giovedì 2 febbraio 2006 ore 18.00 fuori abb.
domenica 5 febbraio 2006 ore 15.30 turno B
martedì 7 febbraio 2006 ore 18.00 turno E

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 2





Franz von Lenbach (1836-1904), *Richard Wagner* (1871). Olio su tavola. Bayreuth, Proprietà Winifred Wagner.

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 2

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Sie, der Lenz / lacht in den Saal!»
di Michele Girardi
- 11 Luca Zoppelli
Antigone nel Walhall: *Die Walküre*. Drammaturgia tragica,
disobbedienza civile e utopia dell'opera.
- 25 Arne Stollberg
La «semeiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale
in *Die Walküre* di Wagner
- 45 *Die Walküre*: libretto e guida all'opera
a cura di Riccardo Pecci
- 147 *Die Walküre*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 149 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 159 Riccardo Pecci
Bibliografia
- 165 *Online*: Autoanalisi, ovvero le scappatelle di Wotan
a cura di Roberto Campanella
- 177 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Quando il *Ring* sbarcò a Venezia ...
a cura di Franco Rossi

DIE WALKÜRE

(La valchiria)

Prima giornata della sagra scenica Der Ring des Nibelungen, in tre atti

libretto e musica di

Richard Wagner

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

Editore proprietario Schott, Mainz - Rappresentante per l'Italia Sugar Music, Milano

personaggi ed interpreti

<i>Siegmund</i>	Christopher Ventris
<i>Hunding</i>	Kristinn Sigmundsson
<i>Wotan</i>	Greer Grimsley
<i>Sieglinde</i>	Petra Lang
<i>Brinnhilde</i>	Janice Baird
<i>Fricka</i>	Doris Soffel
<i>Gerhilde</i>	Alexandra Wilson
<i>Ortlinde</i>	Dorothee Wiedmann
<i>Waltraute</i>	Mary Ann McCormick
<i>Schwertleite</i>	Carla Centi Pizzutilli
<i>Helmwige</i>	Inka Rinn
<i>Siegrune</i>	Julie Mellor
<i>Grimgerde</i>	Elsa Waage
<i>Roßweiße</i>	Fredrika Brillembourg

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Darko Petrovic, Patrick Kinmonth

light designer Manfred Voss

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con sopratitoli in italiano

costumi, scene e parti della decorazione
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt Köln

*prima di ogni rappresentazione verrà proiettato,
in collaborazione con la Fondazione Bevilacqua La Masa
e il Comune di Venezia, il video
KIMSOOJA.TO BREATHE / RESPIRARE
a cura di Francesca Pasini*

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttori di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi, Lorenzo Zanoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Walter Marcanzin
<i>drammaturgia</i>	Ian Burton
<i>assistente alla regia</i>	Oliver Kloeter
<i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni, Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>realizzazione per Venezia</i>	Decorpan (Treviso)
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>calzature</i>	C.T.C. Pedrazzoli (Milano)
<i>effetti pirotecnici</i>	Flavio Guerini (Brescia)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«Sie, der Lenz / lacht in den Saal!»

Il Teatro La Fenice vanta una lunga consuetudine con *Der Ring des Nibelungen*, capolavoro imprescindibile e sommo dell'arte drammatica di Richard Wagner. Dopo che il compositore era morto a Venezia negli appartamenti di Ca' Vendramin Calergi dove risiedeva, il 13 febbraio del 1883 («Triste! Triste! Triste! Wagner è morto!!!») fu il lapidario commento di Verdi), il tenore e impresario austriaco Angelo Neumann volle iniziare dalla Fenice, in una sorta di omaggio ideale alla città prediletta da Wagner, la prima *tournee* al di fuori della Germania del monumentale ciclo. Esso fu dato in prima rappresentazione italiana e in lingua originale il 15 aprile, a due mesi dal lutto, e diretto da una bacchetta prestigiosa come quella di Anton Seidl (se ne leggano qui i resoconti nelle cronache dall'archivio di Franco Rossi). Per rivedere un'altra Tetralogia in laguna bisognerà attendere il 1957, ma intanto i veneziani poterono assistere già nel 1899 alla prima ripresa de *La valchiria* in italiano che, tra le quattro opere della «sagra scenica» fu sempre quella più amata dal pubblico del nostro paese. E nel 1949 salutarono il miracolo di Maria Callas che, dopo aver indossato i panni di Brünnhilde l'8 gennaio, dette avvio a una nuova era dell'interpretazione, sostenendo il ruolo di Elvira dei *Puritani* il 19 dello stesso mese. Ora la storia continua ...

Die Walküre approda oggi in laguna come parte di una nuova produzione del *Ring* che il pubblico della Fenice avrà modo di vedere per intero negli anni a venire, dunque anche questo volume viene concepito come parte di quel tutto. La riflessione di Luca Zoppelli, che scriverà il saggio introduttivo anche alle tre opere rimanenti, prende qui avvio dalla constatazione di un dato di fatto sinora piuttosto trascurato dalla critica, ossia che «i quattro drammi del *Ring* sono concepiti [...] a partire da diversi modelli di genere letterario» i quali «generano altrettanti tipi di drammaturgia, e di conseguenza differenti strategie per quanto riguarda le funzioni della musica nel dramma stesso». Se «*Das Rheingold* presenta i tratti di un *mito*, [...] *Siegfried* è organizzato invece come una fiaba» mentre «la *Götterdämmerung* ha tutti i tratti dell'opera, ossia – nella forma 'seria' del primo Ottocento – di un dramma a scioglimento funesto ove l'eroe socialmente marginale soccombe all'intrigo ordito da un antagonista negativo». Dal canto suo *Die Walküre* «si conforma in buona parte alle teorie idealistiche sulla poetica del tragico», ed è in questa chiave che lo studioso rilegge la prima giornata del ciclo, tragedia di Wotan dove la protagonista Brünnhilde è la più affascinante delle trasposizioni, in chiave nordica, dell'Antigone di Sofocle.

Nel secondo saggio critico Arne Stollberg prende lo spunto dai rilievi mossi al Wagner ‘teatrante’ anzitutto da Nietzsche e in seguito da Adorno, per tracciare un nuovo approccio alla gestualità nel *Musikdrama*, ritenendo che «il gesto, scenico e musicale, per Wagner non è certo una concessione alla prassi istrionica, ma è al contrario una componente sostanziale della teoria dell’“opera d’arte dell’avvenire”. E in quanto tale è proprio un aspetto critico e culturale di considerevole portata, sebbene a prima vista ciò possa suonare sorprendente». Seguendo un percorso originale, e muovendosi con agio tra dichiarazioni estetiche e annotazioni di regia in rapporto alla musica, Stollberg conclude con un invito motivato a valutare con attenzione l’azione scenica «come questa è di volta in volta iscritta nella configurazione ritmica», poiché «la forma musicale in Wagner è sempre un derivato della dimensione fisica, la quale viceversa aiuta la forma musicale a conseguire presenza visiva».

La guida all’ascolto ricopre un ruolo particolarmente importante per un lavoro come il *Ring*, dove l’artefice scatena una fitta rete di motivi conduttori che percorrono l’intero ciclo, con l’intento sia di assicurare continuità al fluire della musica, sia di tracciare una sorta di percorso semantico dal mondo mitico del *Rheingold* fino al mondo degli uomini, protagonisti della *Götterdämmerung*. Riccardo Pecci, che curerà i libretti e le relative guide all’ascolto del *Bühnenfestspiel*, ci accompagna all’interno del complesso universo di *Walküre*, regalandoci molte riflessioni preziose sulla sua drammaturgia musicale. Il giovane studioso riserva al prosieguo, tuttavia, il commento sul ruolo (importantissimo) che il tema dell’es. 26 (qui a p. 124) rivestirà per l’intera Tetralogia. Non intendo sciogliere il suo legittimo riserbo (parte anch’esso di una strategia narrativa), ma solo proporre al lettore l’unico scorcio in cui quel tema, a differenza di tanti altri motivi pressoché onnipresenti, ritorna a suggello dell’intero *Ring*, quando Brünnhilde, privata della sua natura ‘divina’ fin dalle battute conclusive di *Walküre*, e dunque donna, compie l’ultimo gesto d’amore, decisivo, dell’immane ciclo («Im Feuer leuchtend, / liegt dort dein Herr» – «Tra fuoco rilucente / là giace il tuo signore»):

Glorificazione di Brünnhilde
Fl., Ob.

Motivo di Siegfried
Tr. II

Un’avventura lunghissima si chiude qui, dove la melodia della protagonista s’unisce in contrappunto a quella dello sposo Siegfried, figlio dell’amore che si era acceso nel finale primo di *Walküre* tra Sieglinde e Siegmund, quando lo sfortunato eroe si era rivolto nell’estasi alla sorella-sposa, dopo che la tempesta iniziale improvvisamente era scomparsa: «vedi, la primavera / sorride entro la sala!». Un lungo arco denso di eventi e di significati, tracciato fra la prima e la terza giornata nel segno dell’amore.

Michele Girardi



William T. Maud (1865-1903), *La cavalcata delle valchirie*. Olio su tela.

Peter Nicolai Arbo (1831-1892), *La caccia selvaggia di Odino*. Olio su tela. Oslo, Nasjonalgalleriet.



Ferran Roca Bon (n. 1940), *Wotan*. Olio su tela. Da un disegno di Ferdinand Leeke (1859-1937).

Luca Zoppelli

Antigone nel Walhall: *Die Walküre*. Drammaturgia tragica, disobbedienza civile e utopia dell'opera

Fra gli obiettivi più tenacemente perseguiti dalla poetica romantica v'era quello di radere al suolo – come un'odiata prigionia intellettuale – l'intero sistema dei generi ereditati dalla tradizione. In certi casi si andò effettivamente verso una sorta di *tabula rasa* su cui lasciar fiorire l'arte nuova: più spesso si trattò di una riorganizzazione certamente energica, ma non tale da cancellare i lineamenti del paesaggio mentale preesistente. Lineamenti che non solo rimasero riconoscibili, ma continuarono a costituire dei punti di riferimento per orientare la percezione estetica. In fondo, nel celebre frammento 116 dell'«Athenaeum», Friedrich Schlegel aveva invocato una «poesia universale progressiva» il cui scopo sarebbe stato quello di «unificare tutti i generi separati» – non certo di buttarli a mare. Concepito una cinquantina d'anni dopo, *Der Ring des Nibelungen* ci appare oggi come una delle massime realizzazioni di quel sogno, di quella volontà di forgiare una costruzione inaudita grazie alla combinazione di modelli di genere ben riconoscibili, ma coordinati in un organismo superiore che ne trascende il senso: una chiave di lettura (fra le innumerevoli altre che si possono applicare a questo capolavoro affascinante e prismatico) che dovrebbe aiutarci alla comprensione del monumentale testo wagneriano e dei suoi meccanismi.

I quattro drammi del *Ring* sono concepiti – diversi commentatori v'han fatto cenno, ma in modo impreciso e senza soffermarsi sulle implicazioni drammaturgiche e musicali di una tale prospettiva – a partire da diversi modelli di genere letterario. *Das Rheingold* presenta i tratti di un *mito*, ovvero di una narrazione atta a spiegare gli eventi originari che hanno conferito al mondo la sua configurazione attuale (oppure, nel nostro caso, quella che ritroviamo nei drammi seguenti). *Die Walküre* – ci torneremo – si conforma in buona parte alle teorie idealistiche sulla poetica del tragico; *Siegfried* è organizzato invece come una fiaba (percorso iniziatico fondato sul superamento di prove al cospetto di antagonisti e collaboratori di varia natura). Infine la *Götterdämmerung* – non a caso concepita per prima, e intesa all'inizio come dramma autonomo – ha tutti i tratti dell'opera, ossia – nella forma 'seria' del primo Ottocento – di un dramma a scioglimento funesto ove l'eroe socialmente marginale soccombe all'intrigo ordito da un antagonista negativo. Questi quattro modelli generano altrettanti tipi di drammaturgia, e di conseguenza differenti strategie per quanto riguarda le funzioni della musica nel dramma stesso. Costituiscono i momenti parziali, gli strumenti d'espressione di una visione del divenire universale che non si risolve in alcuno di essi: giacché in

ciascuno si esplica una logica imperfetta, una 'forma' dei rapporti umani destinata al fallimento.

I

Affermare che *Die Walküre* è una tragedia potrebbe apparire banale, se non fosse necessario ricollocare questo termine, oggi abusato, nei giusti confini del suo significato storico-letterario e filosofico. La grandiosa opera di riflessione svolta dai protagonisti dell'idealismo tedesco, come i fratelli Schlegel, Schiller e Hegel, aveva definito in modo molto preciso, a partire dai modelli classici, l'essenza del *tragico*: concetto complesso, e ben distinto dal semplice 'funesto' che caratterizza anche il dramma borghese (per un'analisi della questione si legga il magnifico *Saggio sul tragico* dello storico della letteratura Peter Szondi). Secondo questa concezione, i cui fondamenti risalgono alla stessa *Poetica* d'Aristotele, non è tragica la semplice rappresentazione di un conflitto fra avversari e del suo scioglimento funesto, meno ancora quella di uno scioglimento ingiusto dovuto ad un arbitrio, uno squilibrio di potere: il *topos* dell'eroe nobile, innocente e perseguitato, così tipico dell'opera romantica tradizionale, deriva infatti dal modello 'domestico' del dramma borghese, con i suoi potenti, inevitabilmente perfidi, e i suoi innocenti, inevitabilmente oppressi, e non può essere propriamente definito 'tragico'. Tragica è invece la situazione dialettica che vede i protagonisti avviluppati in un groviglio d'istanze morali contrapposte, tutte in qualche modo valide, ma inconciliabili; tragica è la situazione in cui il personaggio affonda in una crisi inestricabile a causa delle proprie contraddizioni, ed ogni mossa da lui tentata per uscirne non fa in realtà che radicalizzare la crisi (*ironia* tragica). Il riconoscimento finale di questo scacco concettuale e la libera accettazione, da parte dell'eroe, dell'annientamento che ne consegue sono, secondo Schiller, la vera fonte della purificazione morale che il tragico emana.

Wagner (lo dimostrano i suoi scritti giovanili su *Norma*, una delle rare opere dell'età romantica a fondarsi su una concezione classicistica di stampo tragico) era ben consapevole di questa problematica drammaturgico-filosofica. D'altronde, se il suo bagaglio estetico e ideologico è a grandi linee quello dell'età romantica, non si può far a meno di notare in quanta misura partecipi all'«entusiasmo per l'Ellade» pure diffuso nella cultura tedesca del suo tempo (cristallizzato, fra l'altro, nella morfologia del *Festpielhaus* di Bayreuth). Lo prova il rispetto che egli mostra, in genere, verso alcuni principi drammaturgici della tradizione classicistica: classica è infatti la struttura del *Ring*, un prologo e tre giornate; classico è l'attenersi, per quanto poteva permetterlo la materia drammatica debordante, ad una certa unità di tempo e luogo all'interno dei singoli drammi e soprattutto degli atti. Classico infine è l'intrigo del ciclo qualora lo si voglia vedere dal punto di vista di quello che ne è forse il personaggio principale, certamente il 'motore': il dio Wotan. Per dirla con Nietzsche:

Nel *Ring des Nibelungen* l'eroe tragico è un dio il cui animo è assetato di potenza, e che, percorrendo tutte le vie per ottenerla, si lega con patti, perde la sua libertà e viene implicato nella maledizione che pesa sulla potenza [...]. Finalmente egli è preso dalla nausea per la potenza, che



Mariano Fortuny i Madrazo (1871-1949), *Siegmund e Sieglinde*. Tempera su tela. Venezia, Palazzo Fortuny.



Eugène Grasset (1841-1917), Frontespizio dello spartito pubblicato da Schott. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

porta in grembo il male e la schiavitù, la sua volontà si spezza, egli stesso desidera la fine che incombe da lontano. E solo ora accade ciò che prima aveva tanto desiderato: appare l'uomo libero e senza paura.

La concezione tragica del personaggio di Wotan, in effetti, è del tutto evidente. Nell'antefatto mitico (che ci vien solamente raccontato), il dio ha divelto un ramo dal «frassino del mondo» per farne la lancia su cui fonda la propria potenza (egli la usa, ad esempio, per infrangere la spada magica di Siegmund, ma anche per evocare lo sfuggente Loge, dio del fuoco, affinché circondi di fiamme la rupe). Una potenza condizionata, giacché sulla lancia sono incise le «rune» (le leggi, i patti) che regolano il mondo: Wotan ne è divenuto signore, ma a condizione di farsi garante e difensore dei patti. Per uscir di metafora: con quest'atto di violenza nei confronti dello «stato di natura» originario, Wotan ha creato una società contrattuale, uno *stato* nel senso politico del termine, su cui esercita sì un potere, ma nei limiti appunto del sistema contrattuale. Cedendo alla tentazione di assolutizzare il proprio potere, si è fatto costruire la rocca che ne costituisce l'emblema, ed ha promesso in cambio qualcosa che non potrebbe dare (Freia, dea dell'amore e garante dell'immortalità degli dei); poi baratta il compenso promesso con un altro (l'anello), sottratto con la frode ad Alberich; cosa che apparentemente non presenta problemi, dato che a sua volta Alberich ha rubato l'oro, con cui s'è forgiato l'anello, alle profondità del Reno (ancora un atto di violazione dello stato di natura). A breve termine – entro un orizzonte per così dire politico –, la questione è risolta, ma in effetti il male che si è scatenato a mezzo di queste lacerazioni dell'innocenza primigenia percorre ormai il mondo: l'anello che dorme momentaneamente sotto la pancia del drago (ex gigante) Fafner potrebbe sempre finire in mani pericolose. Wotan sa che bisogna recuperarlo, ma non può farlo direttamente (lui che l'ha dato in pagamento a Fafner) senza infrangere quelle norme su cui fonda il proprio potere. Coltiva dunque l'illusione di generare una razza di eroi 'liberi', svincolati dalla legge, che rimettano a posto le cose nella direzione che a lui è preclusa. Nobile intento, ma contraddittorio, giacché è pur sempre lui, Wotan, che li ha creati e che ha preparato tutte le condizioni perché possano impunemente infrangere le leggi: cosa che la sua sposa Fricka, nume tutelare della legalità familiare, può agevolmente rinfacciargli nel penoso contraddittorio all'inizio dell'atto secondo di *Walküre*. Le contraddizioni inerenti al sistema contrattuale, dunque, si rivoltano contro colui che credeva di gestirle: il tentativo di preservare il mondo dalla maledizione dell'anello fallisce, ed egli si vede obbligato a sacrificare la creatura che ama, il figlio Siegmund. Questo primo sacrificio, che dovrebbe almeno ristabilire una legalità formale, scatena la ribellione – un vero e proprio atto di disobbedienza civile – della valchiria Brünnhilde, anch'essa da Wotan generata, e lo obbliga ad un secondo, ancor più grave sacrificio, quello di punire atrocemente e allontanare da sé la figlia amatissima. Altrettanto rispettoso dei dogmi idealistici appare il *plot* di *Walküre* per quel che riguarda le relazioni interpersonali. Il conflitto che oppone Fricka a Wotan, e poi lo stesso Wotan (passato, suo malgrado, dal lato opposto della barricata) a Brünnhilde, è quello fra legalità e giustizia (amore, au-

tenticità umana): un conflitto, dunque, fra istanze tutte latrici di una certa legittimità. Ecco perché – a differenza degli altri segmenti del ciclo – non vi sono nella *Walküre* personaggi moralmente negativi: manca del tutto quell'ingrediente fondamentale del dramma romantico-borghese che è il *vilain* (neppure Hunding – che pure non è certo presentato in modo da suscitare simpatia – è tale: egli incarna le odiose norme 'sociali', il matrimonio come possesso, l'odio verso gli *outsiders*, ma lo fa in corretta buona-fede; il suo senso di lealtà è talmente sviluppato che anziché trucidare il nemico inerme gli offre ospitalità per una notte sotto proprio tetto, venendone ripagato – almeno dal suo punto di vista – in modo indubbiamente odioso ...).

Già Aristotele sottolineava come la tragedia, in quanto genere, avesse un carattere politico: i suoi protagonisti sono persone di altissima condizione e responsabilità sociale, le loro vicende hanno ricadute 'pubbliche', e l'intreccio è spesso motivato da un dibattito sulle norme della vita collettiva. Ora, l'abbiamo visto, *Die Walküre* è un caso di meccanismo tragico addirittura paradigmatico, e al tempo stesso una straordinaria analisi dei limiti di un agire politico condotto nel quadro degenerato della società contrattuale: destinato sempre e comunque allo scacco. Nella concezione wagneriana, nutrita di pensiero anarco-socialista utopico e di rousseauianesimo – e segnata, intorno al 1850, dal fallimento delle rivoluzioni europee – «politica» è una brutta parola: è il segno di un sistema di rapporti umani basato sulla frode e sulla separazione dell'intelletto dall'amore e dal sentimento. Nel sistema tracciato, non senza incertezze e confusioni, dagli scritti zurighesi contemporanei alla gestazione della Tetralogia (*L'opera d'arte dell'avvenire, Opera e dramma, Una comunicazione ai miei amici*), Wagner schizza l'opposizione netta fra due galassie concettuali. Quella 'maschile' include la razionalità, il finito, la brama di potere, la legge, la politica, l'artificiosità delle costruzioni sociali, il *logos*, la determinazione semantica, dunque (a livello estetico) la poesia, il dramma parlato, la tragedia. Il principio femminile privilegia l'intuito, l'espressione dell'indefinibile, la spontaneità della natura, l'amore; si esprime attraverso la musica. Se è vero che (come argomenta un bel libro di Jean-Jacques Nattiez) Wagner aspira ad una sorta di riunificazione 'androgina' dei due principi, è altrettanto chiaro che il primo polo gioca, nel suo pensiero, un ruolo negativo, il secondo un ruolo positivo e di 'redenzione'. In quanto 'tragedia di Wotan', *Die Walküre* ha il compito di illustrare il vicolo cieco, la situazione inestricabile in cui s'è cacciata la storia universale per colpa della brama di potere e del calcolo politico. Prima che qualcuno – pagando di persona – abbia il coraggio di rimetterla in moto nella direzione opposta.

II

Il principio costitutivo del *Musikdrama* è, come tutti sanno, quello di riavvicinare l'opera al dramma parlato tramite la dissoluzione delle forme chiuse e simmetriche in un recitativo-arioso modellato sulla parola, ricco d'informazioni e semanticamente preciso, mentre la dimensione musicale si concentra soprattutto nel flusso 'sinfonico' del commento orchestrale e dei suoi *Leitmotive*. Il *logos* del dramma, la sua dimensione seman-

tica e concettuale, vengono così rivalutati e annessi alle province del teatro musicale più di quanto non lo fossero mai stati in precedenza. Al tempo stesso il sistema su cui si fonda la logica del discorso musicale wagneriano, quello dei *Leitmotive* (il termine non è di Wagner, ma è ormai ingrediente inestirpabile della terminologia analitica), rappresenta uno strumento eccezionalmente flessibile. Questi motivi, di regola, sono cellule brevi e pregnanti, atte ad essere ripetute, dislocate in progressione, combinate, per costituire le tessere di un flusso musicale continuo. Oltre a ciò essi hanno, come sappiamo, un valore semantico: vengono associati a concetti, personaggi, oggetti, atteggiamenti. Si tratta però di una semantica complessa: da un lato vi sono affinità più o meno chiare fra motivi associati a referenti diversi (che appaiono quindi come elementi di una costellazione semantica); dall'altro il motivo associato ad un solo referente può tornare, secondo il contesto drammatico, in forma anche profondamente diversa, sino a sembrare un 'altro' motivo. Per questa ragione un vero e proprio 'catalogo dei *Leitmotive*', che pur molti si son provati a fare, è difficile da stendere: da un lato infatti si potrebbe considerare ogni variante di rilievo come un motivo a sé (e allora la lista si farebbe sterminata); dall'altro si potrebbe ricondurre l'intero fondo motivico ad una manciata di modelli di base. La classificazione non è tuttavia il nostro fine: ciò che importa veramente è il significato drammaturgico delle strategie di trattamento. La ripetizione esatta o poco variata di un motivo servirà, da un lato, a sottolineare il suo carattere di elemento 'fisso', naturale, di 'oggetto' (si pensi a quello della spada); dall'altro a fondare il senso di un universo mitico, ciclico, basato sul ritorno del sempre uguale, e a suggerire un modo arcaico, «formulaico» di raccontare (come nei poemi omerici ove certe espressioni si ripresentano periodicamente invariate). Viceversa, il gioco delle varianti rispetto ad una configurazione di base conferisce alla drammaturgia un carattere riflessivo e dialettico: si evidenziano i legami fra concetti apparentemente diversi, si rende udibile la derivazione di un fenomeno da un altro, si smascherano le contraddizioni interne dei personaggi e delle loro posizioni.

Se l'obiettivo era quello di riavvicinare il teatro musicale alla tragedia, con la sua dimensione concettuale e raziocinante, il sistema dei *Leitmotive*, in questa sua variante complessa e riflessiva, ne rappresentò la necessaria premessa tecnica. Non è dunque sorprendente constatare come il più formidabile viluppo di motivi imparentati e differenziati dell'intera Tetralogia si trovi associato a Wotan, il personaggio che riflette, il dio 'politico' irretito nelle contraddizioni della sua gestione del sistema di potere, e si espliciti in particolare nella *Walküre*, la tragedia in cui Wotan si scontra con la propria inestricabile contraddizione.

Il peccato originale, l'abbiam detto, fu quello di violentare lo stato di natura per trarne un «mondo dei patti», un sistema politico-contrattuale: quello cioè di mutilare il Frassino del Mondo per trarne la Lancia su cui sono incise le Rune. Wotan, a ben guardare, non ha un motivo 'suo': gli elementi musicali che lo rappresentano sono varianti di questo della Lancia, simbolo del suo potere condizionato, oppure di quello del Walhall, segno del prestigio del potere (ironicamente ma non troppo, il dio acquisterà un motivo 'personale', non 'istituzionale', solo quando girerà il mondo nelle vesti di-

messe del Viandante, del semplice osservatore ‘privato’ degli eventi). Come spesso in Wagner, questo motivo (cfr. es. 1a) è di carattere iconico (visto sulla carta, sembra illustrare la lancia stessa in posizione inclinata, con la punta verso il suolo); sul piano semantico esso esprime energia, risolutezza e rigidità. Combinando diversamente, ripetendo o invertendo i suoi elementi costitutivi (il carattere di scala discendente, l’omogeneità ritmica introdotta da una nota lunga e arricchita da un nucleo di ritmo puntato) Wagner trae una folla di motivi tutti legati a Wotan (se ne veda una scelta nell’esempio 1), da cui appare chiaramente che questa lancia è fonte, al tempo stesso, del suo potere e della sua tragica impotenza. Il dio, evidentemente, ha la facoltà di scatenare delle tempeste (es. 1b) e di spingere alla magione di Sieglinde un personaggio, Siegmund, che egli stesso ha generato (es. 1c); ma dal momento che Fricka, utilizzando proprio il motivo della Lancia, pretende da lui il rispetto della legge e la morte di Siegmund, Wotan sprofonda in uno stato di depressione (es. 1d) o di violenta disperazione (es. 1e). A questa schiavitù della Legge Brünnhilde si ribella, rivendicando la legittimità di ciò che ha fatto attraverso due varianti in cui l’inesorabile linearità della Lancia è simbolicamente spezzata da una serie di trasposizioni all’ottava superiore (es. 1f e 1g): e sotto il segno di questa variante verrà sancita, in forma di grande perorazione orchestrale, la commossa riconciliazione fra padre e figlia, giusto prima che la punizione di Brünnhilde si compia. Punizione severa, ma non così tanto che il sonno della vergine non sia schermato dal potere del padre, ovvero da una variante che assume le forme di un ipnotico accompagnamento di *berceuse* (es. 1h). La relazione musicale fra identità e contrasto, la parentela fra opposti, chiariscono i legami causali fra i diversi momenti dell’intrigo e rendono udibile il carattere dialettico, paradossale della drammaturgia tragica, nella quale il personaggio è irretito dalla natura duplice e contraddittoria dei propri atti e della propria stessa situazione. In quanto tragedia di Wotan, *Die Walküre* vince l’ardua scommessa di piegare la semantica musicale all’espressione di un gioco di argomentazioni razionali fondato sulla ragion politica; tuttavia, nel ‘senso’ complessivo del ciclo, la ragion politica è una strategia senza via d’uscita, su cui non si potrà mai costituire una più alta forma d’umanità.

III

Dall’*impasse*, secondo il Wagner rivoluzionario-utopista del 1850, non è dunque possibile uscire che sovvertendo radicalmente il sistema: sostituendo alla legge contrattuale quella del sentimento non condizionato, la legge dell’amore. Rovesciamento che nell’antropologia wagneriana non può che venire da una figura femminile, del tutto estranea al sistema di potere dell’universo maschile: nell’impianto del *Ring* questa figura è Brünnhilde, figlia amata e ‘braccio armato’ della volontà di Wotan, che d’un tratto, consciamente, decide di disobbedire, e ottiene così di salvare il germe dell’utopia di rinascita, quell’eroe appena generato che matura nel grembo di Sieglinde.

La strategia di Wagner consiste in genere nell’utilizzare una *materia* letteraria di matrice nordica, piegata però alle problematiche e ai modelli drammaturgici della cultura

ESEMPIO 1*

a. III.3, p. 678

Mäßig bewegt

classica (si pensi solo alla figura di Fricka: volendo rappresentare in essa il *côté* benpensante dell'era borghese, decise di attribuirle caratteri del tutto estranei alla dea della mitologia germanica, desumendoli dalla figura che ad essa corrisponde nell'immaginario classico, Hèra/Giunone, sposa sempre accigliata e gelosa di Zeus/Jupiter). Ora, non c'è dubbio che Brünnhilde sia una trasposizione nordica della figura che Wagner ammirava di più nella tradizione letteraria antica, quella di Antigone. L'eroina sofoclea, nella lettura di Wagner, disobbedisce coscientemente alla legge dello stato e segue l'etica del sentimento dando sepoltura al fratello Polinice ucciso nel corso della guerra civile: un atto che le costa la vita, ma il suo sacrificio ha come conseguenza la dissoluzione dell'intero organismo politico tirannico, dello stato contrattuale. In *Opera e dramma*, vasto scritto teorico che accompagna la gestazione del ciclo del *Ring*, Wagner si sofferma a lungo su questo testo capitale del teatro antico, usando accenti che rinviano inequivocabilmente alle tesi (e al tono esaltato) della Tetralogia:

Antigone non capiva nulla di politica: ella *amava*. Amava Polinice perché era suo fratello? No, lo amava perché egli era infelice e solo la suprema forza d'amore poteva redimerlo dalla sua maledizione. [...] Antigone disse ai pii cittadini di Tebe: [...] ora condannatemi, poiché agisco per puro amore verso l'essere umano; e sarà colma la misura della vostra malvagità. Ed ecco: la maledizione d'amore di Antigone distrusse lo Stato! [...] O santa Antigone, ora t'invoco! Agita la tua bandiera, affinché sotto di essa noi distruggiamo e redimiamo!

Al suo apparire (inizio dell'atto secondo) Brünnhilde non ha un profilo musicale autonomo: la sentiamo intonare (cfr. es. 2) il generico grido di guerra delle valchirie, per di più disumanizzato dall'innalzamento cromatico della quinta, che ne fa una sorta d'inquietante alieno al servizio del padre (meglio: un'estensione della sua volontà, come lo stesso Wotan dirà poi):

ESEMPIO 2 – II.1, pp. 185-186

Brünnhilde



La sua vera presa di coscienza, lo sviluppo dell'identità, avviene a contatto con l'umanità di coloro che, nell'atto primo, hanno osato infrangere tutte le norme sociali per darsi alla pienezza dell'amore: Siegmund e Sieglinde. La grande scena dell'annuncio di morte non è solo una delle più alte e commoventi del teatro musicale di tutti i tempi: è anche la principale peripezia (nel senso classico del termine: rovesciamento decisivo della situazione drammatica) del ciclo. L'inviata del dio viene a Siegmund per annunciarci che morrà in battaglia e che verrà assunto al Walhall con gli altri eroi. Si sente rispondere che, se questo vuol dire separarsi dalla donna amata, lui ci rinuncia volentieri; afferra d'un colpo la potenza e la verità profonda di questa logica 'altra', quella dell'amore; decide (pur conscia di ciò che potrebbe costarle) di passare alla 'disobbedienza civile'. Straordinaria parafrasi alla rovescia dell'Annunciazione: ove l'essere umano dà testimonianza del vero, e l'angelo apprende. Due motivi mai uditi prima (se-

gno ovviamente dell'importanza dello snodo drammatico) innervano il passo: il secondo, una sorta di corale, è specifico di questa scena (es. 3b), l'altro è invece destinato a divenire uno dei principali motivi ricorrenti del ciclo, usato sempre in rapporto alla costellazione semantica morte-distacco-destino (3a).

ESEMPIO 3

a. III.4, p. 329

Sehr feierlich und gemessen

b. III.4, p. 329

Una caratteristica che li accomuna è, per così dire, il loro segno interrogativo, aperto: entrambi si arrestano su una settima di dominante, senza risolvere (la prosecuzione del discorso avviene poi, per progressione, su altri piani tonali). La tensione quasi intollerabile che promana da questa scena è dunque una tensione dell'attesa, e al tempo stesso un presagio del fatto che la storia del mondo, qui, sta per prendere una direzione diversa: l'angelo venuto a riferire solennemente la decisione dei numi perde le proprie certezze, il futuro diviene un immane interrogativo – la storia ha cambiato direzione, che ne sarà mai degli dèi e degli uomini?

Se la scena fra Brünnhilde e Siegmund rappresenta il nucleo interno della peripezia, questa si prepara e si compie grazie a due altre eruzioni dell'«etica amorosa»: il compimento dell'attrazione erotica fra i gemelli velsunghi nell'atto primo (affermazione dell'amore sulle regole sociali) e il consentimento di Wotan a circondare Brünnhilde dormiente con un cerchio di fiamme (grazie al quale la punizione, pur restando formalmente tale, diviene promessa di un'unione sublime con l'eroe senza paura: in fondo, una trasgressione alle regole anche da parte di Wotan, che infatti, a partire da questo momento, rinuncerà ad agire e si limiterà a seguire il corso degli eventi). Ora, a nessuno sfuggirà che questi due nodi coincidono con due momenti fra i più intensi musicalmente, e al tempo stesso fra i più inconsueti stilisticamente, dell'intera Tetralogia: il canto d'amore primaverile di Siegmund «Winterstürme wichen dem Wonnemond» e l'addio di Wotan «Der Augen leuchtendes Paar», due 'arie' che contano fra i momenti più celebri dell'arte di Wagner (e an-

che fra i più eseguiti e incisi sotto forma di estratti da concerto). Il termine 'aria' si giustifica qui grazie alla struttura periodica, coerente e simmetrica, del discorso melodico affidato alla voce, e alla sostanziale autonomia di questi blocchi rispetto al flusso sinfonico circostante, caratterizzato dall'intreccio dei motivi. In questi momenti, la macchina concettuale del *Musikdrama* si arresta per lasciare spazio ad un calcolato ritorno all'estetica dell'opera italo-francese di conio tradizionale.

La cosa può apparire meno sorprendente se si tien conto che, in Wagner, l'intreccio fra pensiero politico-filosofico e pensiero estetico non manca mai di provocare qualche crepa concettuale (magnifica e fortunata crepa, dal punto di vista della qualità musicale) nell'impianto della sua poetica. Come abbiam detto sopra, la concezione filosofica accettata da Wagner contempla una dicotomia fra galassia 'maschile' (politica, razionalità, *logos*, dunque: dramma parlato e tragedia) e femminile (intuito, espressione dell'indefinibile, natura, amore: musica). È vero, come si ricordava poc'anzi, che Wagner teorico dell'opera spingeva per orientare il teatro musicale verso il polo della tragedia, del *logos* e della precisione concettuale: ma questo stesso *logos* è, dal punto di vista antropologico, l'espressione di quel principio 'maschile' che Wagner pensatore voleva veder superato in favore della musica, del sentimento, del 'ritorno alla natura'. In fondo egli partecipa qui di quella contraddizione, presente anche nelle riflessioni coeve sul genere del poema sinfonico, secondo cui i romantici salutano nella musica la più alta – perché metafisica, istintuale e non imitativa – delle arti, ma aspirano al tempo stesso a conferirle una più ricca dimensione semantica, concettuale e letteraria. Il che finisce per generare una sorta di paradosso: Wagner teorico e 'storico' del teatro, che tanto si è sforzato per riavvicinare l'opera alla tragedia, è costretto infine a trattare quest'ultima come se aspirasse a liberarsi dal suo carattere razionale e logocentrico, a 'redimersi', mediante una riappropriazione dello *status* di opera. Per dirla in soldoni: la dimensione logica, semantica e concettuale del *Musikdrama*, e dunque tutto ciò che lo avvicina alla tragedia, van benissimo fintantoché si tratta di descrivere le contraddizioni inestricabili della ragion politica, lo stato degenerato della società contrattuale. Quando però si deve far balenare un mondo dell'utopia, del sentimento e dell'amore, allora bisogna pur tornare alla musica «assoluta», alla musica che deduce autonomamente le proprie logiche costruttive – alla trascendenza insomma del modello operistico. Cosa che Wagner (ammiratore appassionato e quasi discepolo dichiarato, persino in tarda età, della melodia belliniana) all'occorrenza sa fare benissimo.

L'impianto della *Walküre*, alla fin fine, si fonda su questa tensione: perfetta ed ineguagliata tragedia in musica – ma espressione in quanto tale di una dialettica sociale senza via d'uscita – essa lascia aperti degli spiragli di redenzione (senza i quali il seguito del ciclo non sarebbe concepibile!) ammiccando proprio a quel genere dell'opera da cui il suo autore affermava di aver preso le distanze. Come sempre in Wagner, il pragmatismo del grande drammaturgo musicale è più forte dell'astrazione dell'ideologo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

La lettura condotta in queste pagine si fonda innanzitutto sulle analisi della drammaturgia wagneriana, tuttora insuperate, condotte da CARL DAHLHAUS, e fortunatamente accessibili, nelle loro linee essenziali, anche al lettore italiano: *La concezione wagneriana del dramma musicale* [Regensburg, 1971], Fiesole, Discanto, 1983, e *I drammi musicali di Richard Wagner* [Hannover, 1971], Venezia, Marsilio, 1984 (il tutto da integrare con: FRANCESCO ORLANDO, *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» x, 1975, pp. 230-247; ed eventualmente LUCA ZOPPELLI, «*Der Ring des Nibelungen*»: proposta per una lettura narratologica dell'epos wagneriano», «Studi musicali» xx, 1991, pp. 317-338). Sul côté del rapporto di Wagner con la teoria teatrale e le fonti letterarie, rimane utilissimo DIETER BORCHMEYER, *Richard Wagner. Theory and Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 1991; si veda anche MAURIZIO GIANI, *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, Torino, De Sono-Paravia, 1999. Ad eccezione di *Oper und Drama*, del quale esiste una traduzione italiana del 1894 (di Luigi Torchi) scarsamente utilizzabile, gli scritti teorici zurighesi di Wagner sono pure accessibili in italiano: *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. di Alfio Cozzi, introduzione di Paolo Isotta, Milano, Rizzoli, 1983; *Una comunicazione ai miei amici*, traduzione di Francesco Gallia, Pordenone, Studio Tesi, 1985. Importante anche, per lo studio della genesi del ciclo, il materiale raccolto da FRANCESCO GALLIA, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi*, Torino, Fògola, 1996. Colgo l'occasione per ricordare che in seguito alla scomparsa di Francesco Gallia, cui tutti rivolgiamo un pensiero di profondo rimpianto, la sua grande biblioteca tematica dedicata a Wagner è approdata all'Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dov'è regolarmente consultabile dal pubblico.

Fra gli studi recenti che mi sono stati più utili ai fini di questo studio su *Walküre* citerò almeno: JOHN DAVERIO, *Wagner's Ring as «Universal Poetry»*, in *New Studies on Richard Wagner's «The Ring of the Nibelung»*, a cura di Herbert Richardson, Lewin-ston, The Edwin Melles Press, 1991, pp. 39-53; DIETER BORCHMEYER, *Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt*, in *Richard Wagner – «Der Ring des Nibelungen» Ansichten des Mythos*, a cura di Udo Bembach e Dieter Borchmeyer, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995, pp. 1-26; EGON VOSS, «*Wagner und kein Ende*». *Betrachtungen und Studien*, Zürich-Mainz, Atlantis, 1996; PETER WAPNEWSKI, *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*, München, Piper, 1998 (2004⁴); *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, a cura di Susanne Vill, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000; *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di Udo Bembach, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001 (in particolare i saggi seguenti: UDO BERMBACH, *Wotan – der Gott als Politiker*, pp. 27-48; BARBARA ZUBER, *Fricka – eine Frau des 19. Jahrhunderts*, pp. 49-67; ULRIKE KIENZLE, *Brünnhilde – das Wotanskind*, pp. 81-103; JÜRGEN SCHLÄDER, *Siegmond und Sieglinde – die Läuterung aus schwerer Sünde*, pp. 104-114; HERFRIED MÜNKLER, *Hunding und Hagen – Gegenspieler der Wotanshelden*, pp. 144-162).



Hans Makart (1840-1884), *Sigmund e Sieglinde nella capanna di Hunding*. Olio su tela. Wiesbaden, Museum.

Sul 'classicismo' di Wagner e sulle diverse componenti della sua ammirazione per Bellini mi permetto poi di rinviare a LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*, in *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, a cura di Sebastian Werr e Daniel Brandenburg, Münster, Lit-Verlag, 2004, pp. 170-176. Per quanto riguarda infine i testi citati nel corso dello studio: FRIEDRICH SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998 (il passo è a p. 43); FRIEDRICH NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth*, in ID, *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1982 (citazione a p. 158); RICHARD WAGNER, *Oper und Drama*, a cura di Klaus Kropfinger, Stuttgart, Reclam, 1994 (il passo su Antigone alle pp. 197-99). Il *Versuch über das tragische* di PETER SZONDI (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1961) e *Wagner androgyne* di JEAN-JACQUES NATTIEZ (Paris, Christian Bourgeois, 1990) sono stati pubblicati in traduzione italiana da Einaudi.

Arne Stollberg

La «semeiotica sonora» dei gesti. Linguaggio del corpo e forma musicale in *Die Walküre* di Wagner

I

Per Friedrich Nietzsche il caso era chiaro: «in Wagner c'è, in principio», così annotava nel 1888, «l'allucinazione: non di suoni, ma di gesti. Per questi cerca innanzitutto la semeiotica sonora».¹ Dietro questa dichiarazione lapidaria si nasconde un'accusa a Wagner (che il filosofo nei suoi ultimi scritti non si stancò mai di formulare) di essere stato più attore che compositore, e di aver tradito la dignità della musica consegnandola al teatro – detto con precisione maggiore, e con le parole di Nietzsche stesso, affidandola «a un'arte teatrale e mimica del tutto naturalistica, non dominata da alcuna normatività plastica, che vuole l'effetto e null'altro».² Come scriverà più tardi Theodor W. Adorno, che imputava a Wagner l'assente «logica musicale, [...] sostituita da una sorta di gesticolare»,³ così anche Nietzsche vedeva nel dramma musicale una regressione rispetto alle conquiste sin lì attuate nell'ambito dell'arte compositiva. Mentre in precedenza la musica poteva creare la sua forma a partire da leggi proprie e produrre opere autonome, essa si sarebbe ora degradata a esprimere semplicemente «un rafforzamento del pathos mimico»⁴ e a raddoppiare in una tautologia acustica gli avvenimenti scenici, i gesti e gli andamenti degli interpreti.

Con tutto lo scetticismo che si potrebbe nutrire nei riguardi dei moventi 'troppo umani' dell'accanita polemica di Nietzsche,⁵ non riesce difficile documentare nella musica di Wagner uno stampo fortemente gestuale. E a maggior ragione, in quanto il compositore stesso elegge il sincronismo tra rappresentazione mimica e accento ritmico-musicale a principio fondamentale della messa in scena delle proprie opere. Per il

¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica* [*Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, 1888], in *Opere di Friedrich Nietzsche*. Edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 8 voll., Milano, Adelphi, 1970, vol. VI, tomo III, pp. 5-50: 23.

² FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner. Documenti processuali di uno psicologo* [*Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, 1888], *ivi*, pp. 389-414: 395-396. I corsivi all'interno delle citazioni sono nell'originale.

³ THEODOR W. ADORNO, *Wagner* [*Versuch über Wagner, 1937-1938*], in *Id.*, *Wagner / Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1981³, p. 45.

⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammento 9* [U 1 4.a, 1871], in *Opere di Friedrich Nietzsche* cit., vol. III, tomo III, parte I^a, p. 335.

⁵ Cfr. MANFRED EGER, «Wenn ich Wagner den Krieg mache...». *Der Fall Nietzsche und das Menschliche, Allzumenschliche*, Wien, Neff, 1988.



Ignoto, *La morte di Siegmund* (atto II). Fa parte di una serie di sei cartoline postali dedicate alla *Walküre*. Da JORDI MOTA-MARIA INFIESTA, *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen, Grabert-Verlag, 1995. *Brünnhilde appare a Siegmund e Sieglinde* (atto II). Cartolina postale. Da JORDI MOTA-MARIA INFIESTA, *Pintores wagnerians*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, 1988.

monologo dell'Olandese, ad esempio, stabilì in maniera addirittura pedante il modo di rendere sul piano attoriale gli interventi orchestrali all'inizio (cfr. es. 1):

La nota iniziale del ritornello dell'aria (il Mi diesis grave dei bassi) accompagna il primo passo dell'Olandese sulla terraferma; il suo andamento barcollante, come quello dei marinai che sbarcano di nuovo dopo una lunga traversata, è a sua volta seguito musicalmente dalla figurazione ondeggiante di violoncelli e viole: con il primo quarto della terza battuta egli compie il secondo passo, sempre con le braccia incrociate e il capo chino; il terzo e il quarto coincidono con le note dell'ottava e decima battuta.⁶

⁶ «Die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratschen: mit dem ersten Vierteile des dritten Taktes tut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen»; RICHARD WAGNER; *Bemerkungen zur Aufführung der Oper «Der fliegende Holländer»* [1852], in ID., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe, Lipsia [1911-1914], v, p. 161.

ESEMPIO 1, *Der fliegende Holländer*, I, n. 27

In occasione dell'allestimento del *Ring des Nibelungen* a Bayreuth nel 1876, non risulta che Wagner abbia agito diversamente. Felix Mottl riferì, in veste di testimone oculare, come «a ogni frase musicale dell'orchestra» dovesse «corrispondere, secondo la disposizione [di Wagner], un'azione sulla scena».⁸ Così nel *Rheingold* il motivo d'entrata dei due giganti, marcatamente ritmico, venne tradotto a livello gestuale facendo sì che gli interpreti, «sui loro trampoli», calcassero il passo «sul primo e terzo quarto» di ogni battuta:

⁷ RICHARD WAGNER, *Der fliegende Holländer*, riduzione per canto e pianoforte di Gustav F. Kogel, Berlin, Adolph Fürstner, 1909, p. 34 («Richard Wagner's Werke. Opern und Musikdramen. Ausgabe der Original-Verleger, 2»).

⁸ «Jeder musikalischen Phrase des Orchesters»; «nach [Wagners] Anweisung eine Aktion auf der Bühne entsprechen» (cit. da EGON VOSS, *Zur musikalischen Interpretation – Bayreuther Stil*, in Id., «Wagner und kein Ende». *Betrachtungen und Studien*, Zürich-Mainz, Atlantis, 1996, pp. 334-347: 339).

ESEMPIO 2, *Das Rheingold*, scena 2⁹

Che una simile «esatta concordanza tra gli svolgimenti scenici e l'orchestra»,¹⁰ oggi denominata *mickey mousing* (nel gergo della musica da film) e riservata piuttosto all'ambito della farsa, possa aver sortito già all'epoca un effetto involontariamente buffo, lo si comprende dal diario di Richard Fricke, aiuto-regista di Wagner a Bayreuth:

[Wagner] exige cose estremamente comiche, che sconcertano addirittura gli interpreti (sicuramente non debuttanti alle prime armi). Pretende ad esempio che i due giganti debbano fare la loro entrata sopra i rialzi montuosi mantenendo un'andatura singolare. Li presenta in maniera così stranamente comica che io intervenni e gli dissi (con discrezione): – Maestro, questo non va, è innaturale.–¹¹

Sarebbe facile sorridere oggi al diletantismo di Wagner-regista, e contemporaneamente rifugiarsi nella tesi secondo cui le carenze della realizzazione scenica non pregiudicherebbero la qualità visionaria della sua musica. La questione non può essere così semplice: con ogni evidenza il momento gestuale rivestiva in Wagner un'importanza tale da ripercuotersi sulla struttura compositiva in modo così determinante da rendere impossibile contraddire la diagnosi nietzschiana citata in apertura. In passaggi musicali quali l'ingresso di Fafner e Fasolt assistiamo senza dubbio a una «messa in scena resa in musica»,¹² dove si conserva, a livello sonoro e notazionale, lo stile di rappresentazione inteso da Wagner – per quanto, nella concreta attuazione del 1876, esso possa anche essere sembrato in parte ridicolo. Non ci si deve chiedere, perciò, se la sua musica si lasci effettivamente descrivere come 'semeiotica sonora' dei gesti, bensì se vi si debba essere connessi, di necessità, un giudizio estetico negativo, come quelli formu-

⁹ «Mit ihren Pfählen»; «auf das erste und dritte Viertel»; (RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, riduzione per canto e pianoforte con testo di Felix Mottl, Leipzig, Peters, 1914, p. 78).

¹⁰ «Genaue Übereinstimmung der szenischen Vorgänge mit dem Orchester» (WAGNER, *Bemerkungen* cit., p. 160).

¹¹ «[Wagner] verlangt höchst komische Sachen, welche die Darsteller (die doch nicht das erste Mal auf der Bühne stehen) geradezu verwirren. Er verlangt z. B. von den beiden Riesen, daß sie beim ihrem Auftritt über die bergigen Erhöhungen in einer besonderen Gangart erscheinen sollen. Er machte es ihnen so seltsam komisch vor, daß ich einsprang und ihm (heimlich) sagte: – Meister, das geht so nicht, das ist unnatürlich.–» (RICHARD FRICKE, *Bayreuth vor dreissig Jahren. Erinnerungen an Wahnfried und aus dem Festspielhause*, Dresden, Bertling, 1906; ristampa con postfazione di Joachim Herz: *1876 – Richard Wagner auf der Probe. Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilfsregisseurs Richard Fricke*, Stuttgart, Akademischer Verlag H.D. Heinz, 1983, p. 93 («Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 128»).

¹² «Auskomponierte Inszenierung»; CARL DAHLHAUS, *Die Bedeutung des Gestischen im Musikdrama Richard Wagners*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1970, p. 9; rist. in Id., *19. Jahrhunderts IV. Richard Wagner Texte zum Musiktheater*, a cura di Hermann Danuser, Laaber, Laaber Verlag, 2004, pp. 337-351 («Carl Dahlhaus: Gesammelte Schriften, 8»).

lati da Nietzsche e Adorno. Rinfacciare a Wagner con ardore moralistico (e la condiscendenza tipicamente borghese per il mestiere dell'uomo di teatro) di aver sacrificato la sua natura di compositore alla propria mania per l'azione scenica, convince in ogni modo troppo poco, perché il gesto, scenico e musicale, per Wagner non è certo una concessione alla prassi istrionica, ma è al contrario una componente sostanziale della teoria dell'«opera d'arte dell'avvenire». E in quanto tale è proprio un aspetto critico e culturale di considerevole portata, sebbene a prima vista ciò possa suonare sorprendente.

II

Fu proprio Friedrich Nietzsche nel 1876 – quale giovane preda, ancora totalmente devota della malìa di Richard Wagner – a individuare per la prima volta l'importanza della dimensione critica e culturale del rapporto del compositore con il gesto, e precisamente nella quarta delle sue *Considerazioni inattuali*, intitolata *Richard Wagner a Bayreuth*. Nel fenomeno di decadenza della civiltà moderna lì diagnosticato, cui viene contrapposta l'*Œuvre* come utopia di un futuro migliore, rientra anche la condizione 'malata' del linguaggio: in un processo di crescente astrazione, «il linguaggio ha dovuto percorrere tutta la scala delle sue possibilità, per abbracciare il regno del pensiero, cioè l'esatto opposto del sentimento, allontanandosi in tal modo proprio dalle forti manifestazioni del sentimento, che esso alle origini poteva esprimere in tutta la loro schiettezza». Di conseguenza, parole e concetti sarebbero certo in grado di garantire un'intesa regolata da convenzioni, però non assicurerebbero alcun «concordare [...] nel sentimento». E questa «estraniazione [...] fra uomo e uomo» non riguarderebbe solo l'ambito linguistico, al contrario si sarebbe estesa da molto tempo a ogni sfera dell'esistenza, cosicché «il manifestarsi dell'uomo moderno è diventato in tutto e per tutto parvenza» e quanto costituisce la sua essenza rimarrebbe interamente nascosto dietro la facciata dei comportamenti normalizzati dalla società.¹³

Il punto fondamentale dell'argomentazione consiste nel fatto che Nietzsche associa l'irrigidimento e l'incrostarsi della vita moderna da un lato con il concetto di forma, dall'altro con «l'intero mondo visivo», mentre designa la musica di Wagner come «perfetto mondo uditivo» poiché farebbe risuonare il «sentimento giusto» (il sentimento sciolto da ogni convenzione e in tal senso completamente autentico). Al tempo stesso, constata tuttavia che esisterebbe un «vero concetto di forma» il quale non significherebbe solo una «gradevole apparenza», bensì piuttosto l'idea di una «configurazione necessaria nel regno del visibile», un regno però da non confondersi con «il bugiardo mondo attuale fatto di esibizione e di illusione». La musica di Wagner in quanto «ritrovato linguaggio del giusto sentimento» dovrebbe anzi diventare una «guida verso un nuovo mondo visivo», creandosi allo stesso tempo un «corpo» che ne trasmetta ade-

¹³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Richard Wagner a Bayreuth. Considerazioni inattuali*, IV [Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth, 1876], in *Opere di Friedrich Nietzsche* cit., vol. IV, tomo I, pp. 1-80: 28-29.

guatamente i movimenti nella sfera del visibile e la realizzi senza mediazioni in veste di «ginnastica» – come espressivo linguaggio del corpo.¹⁴

Questo ragionamento filosofico pare in un primo momento difficilmente condivisibile, cionondimeno esso si appiana velocemente quando lo si pone in rapporto con la teoria del dramma musicale sviluppata da Wagner. Si legge nell'*Opera d'arte dell'avvenire* (1849):

L'uomo è un essere *esteriore e interiore* insieme. I sensi ai quali egli si presenta come oggetto artistico sono la *vista e l'udito*. La vista coglie l'uomo esteriore, l'udito l'uomo interiore. [...] Ma l'uomo interiore è colto direttamente solo dall'orecchio, al quale si manifesta *mediante il tono di voce*. Il tono di voce è infatti l'espressione immediata del sentimento [...]. Il dolore e la gioia dell'uomo dotato di sentimento si comunicano direttamente, tramite la voce, all'uomo dotato di sentimento; e mentre la facoltà d'espressione e di trasmissione dell'uomo fisico esteriore mediante la vista si trova dinnanzi un limite che non consente di esprimere e di comunicare i sentimenti del cuore, il tono variato della voce comunica chiaramente quei sentimenti all'udito, che, a sua volta, li trasmette ai sentimenti del cuore.¹⁵

Wagner ricapitola qui il concetto centrale dell'estetica musicale dei sentimenti nel modo in cui alla fine del Settecento era stato formulato sulla scorta della «psicologia associativa», il concetto cioè secondo il quale la natura – stando alla definizione data da Johann Georg Sulzer negli anni Settanta del secolo – avrebbe «istituito un collegamento assolutamente diretto tra udito e cuore; ogni passione si annuncia tramite suoni propri, e proprio questi suoni destano nel cuore di chi li percepisce la passione da cui sono nati».¹⁶ Vale a dire che i suoni per il cui tramite si comunica un affetto non possono mentire, ma garantiscono sempre l'autenticità del sentimento, e quando vengono accolti da un'altra persona suscitano la stessa fiamma, inducendo alla compartecipazione con la forza di una legge naturale.

Una simile interiorità evocatrice non è ancora musica, ma solo suono inarticolato. Qualcos'altro deve sopraggiungere per conferire una forma melodica all'amorfo susseguirsi delle note: il ritmo. È proprio a questo punto Wagner chiama in gioco l'«uomo fisico esteriore», perché il ritmo per lui non è un fenomeno autenticamente acustico, in nessun caso un fenomeno autenticamente musicale; al contrario deriva, in quanto elemento visibile, dal 'plastico movimento di corpi':

Con la disposizione *ritmica* dei suoni il musicista entra in contatto col mondo plastico visibile, in virtù della somiglianza delle leggi secondo le quali il moto dei corpi visibili si manifesta intellegibilmente alla nostra intuizione. L'atteggiarsi dell'uomo, che nella danza cerca di farsi

¹⁴ *Ivi*, pp. 29-31.

¹⁵ RICHARD WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire* [*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849], Milano, Rizzoli, 1983, pp. 135-136.

¹⁶ «Eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündigt sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erweken [*sic!*] in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind» (JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [1771-1774], Leipzig, Weidemann, 1792-1794²; rist.: Hildesheim-New York, Olms, 1994, III, p. 422).

comprendere con movimenti espressivi, alternati secondo precise regole, pare essere per la musica ciò che i corpi alla loro volta sono per la luce, la quale non risplenderebbe se non si rifrangesse su di loro; e così possiamo dire che senza il ritmo non potremmo percepire la musica.¹⁷

Le movenze della danza sono divenute ritmo, come necessaria «incarnazione» del suono – riguardo a tale aspetto della teoria di Wagner a stento si possono sopravvalutare le conseguenze per la forma musicale, per l'appunto anche di quanto il compositore, con una locuzione molto citata (e ancor oggi materia di discussioni controverse) ha chiamato «*melodia infinita*»,¹⁸ poiché la sua peculiarità cruciale (il superamento della «quadratura di una fraseologia tradizionale»,¹⁹ cioè dell'articolazione del *melos* in unità simmetriche di 2+2, 4+4 o 8+8 battute), scaturisce dallo sforzo compiuto di lasciare dietro sé schemi da ballo stereotipati, e conseguire, quale punto di riferimento per la musica, un'espressione del corpo individualizzata, non più soggetta alle convenzioni sociali.

III

Stando a una tra le più note asserzioni di Wagner, la settima sinfonia di Beethoven rappresenterebbe l'«*apoteosi della danza in se stessa*».²⁰ Dietro questo mordente aforisma si nasconde qualcosa di gran lunga meno noto, l'ipotesi secondo cui i primordi della stessa musica strumentale, nelle sue forme più differenti, potrebbero venire ricondotti a facili melodie di danza. Fu Theodor Uhlig, amico di Wagner, a sviluppare nel 1850 all'interno della «*Neue Zeitschrift für Musik*» il pensiero in base al quale, nell'ambito della formazione dei temi, la simmetria predominante in Haydn e Mozart, ma anche in Beethoven, dovesse ascriversi a un fatto molto semplice: per «essere conforme alla regolarità dei movimenti del ballerino, fondata sull'andatura bipede dell'uomo, quindi su un rapporto lineare», la musica avrebbe formato in maniera del tutto automatica «ritmi originari di due, quattro e otto battute» che, con la funzione di ossatura, verrebbe alla luce ancora nelle più complesse partiture di Beethoven, appunto.²¹

Wagner riprende questa riflessione per estenderla alla sfera politica, coerentemente alle pretese di completezza della propria teoria. Il ballabile, con la sua costruzione simmetrica delle frasi, era all'inizio un principio prestabilito dalla natura, quindi (per Wagner) si irrigidì gradualmente in una vuota convenzione in cui l'essenza individuale del-

¹⁷ RICHARD WAGNER, *Beethoven* [1870], in ID., *Scritti su Beethoven*, Firenze, Passigli, 1991, p. 116.

¹⁸ RICHARD WAGNER, *Musica dell'avvenire* [*Zukunftsmusik*, 1860], Torino, Bocca, 1924³, p. 80.

¹⁹ «*Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion*»; RICHARD WAGNER, *Über die Bestimmung der Oper* [1870], in ID., *Sämtliche Schriften und Dichtungen* cit., IX, p. 149.

²⁰ WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire* cit., p. 190.

²¹ «[Der] Regelmäßigkeit der Bewegungen des Tänzers [zu] entsprechen, welcher der Gang des Menschen auf zwei Beinen, also das gerade Verhältnis zugrunde lag»; «*urrhythmen von 2, 4 e 8 Takten*»; THEODOR UHLIG, *Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethovens Sinfonien* [1850], in ID., *Musikalische Schriften*, a cura di Ludwig Frankenstein, Regensburg, Bosse, [1913], pp. 174-186: 176 («*Deutsche Musikbücherei*, 14»).

l'uomo venne direttamente portata a scomparire. Così il periodo di otto battute perse in un certo senso l'innocenza e degenerò in emblema musicale della società aristocratica, abbandonando tutta l'autenticità del sentimento, in balia del coercitivo cerimoniale di corte – un processo dimostrato da Wagner sulla scorta delle sinfonie di Mozart. Qui le melodie di danza, riconvertitesi in temi, si avvicendano con insignificanti passaggi di sutura, in modo tale che si potrebbe davvero percepire come la musica si riduca ogni volta a semplice brusio di sfondo per la conversazione. Laddove i motivi strettamente circoscritti terminavano immancabilmente con una cadenza, per trasformarsi in formule (passaggi e figure che non dicono niente), sembra leggersi l'intenzione di porre «in musica il rumore di una mensa principesca che si prepara e si sparecchia».²²

L'associazione tra la simmetria formale della musica di Mozart e il sistema aristocratico, contrassegnato dalla «geometrizzazione» di tutti gli aspetti della vita, risale a un pensiero che alla fine del Settecento accompagnò l'emancipazione della borghesia.²³ In particolare le riserve contro la maniera di presentarsi dell'aristocrazia di corte, stigmatizzata come artificiosa, affettata e innaturale, fecero nascere allora quel culto del 'sentimentalismo' in cui si espresse il desiderio di un'aperta comunicazione tra uomo e uomo, non offuscata da alcuna finzione o calcolo. Quanto più la manifestazione di un sentimento era spontanea e involontaria, tanto più attendibile risultava la garanzia di franchezza da parte di chi cercava di confidarsi per suo tramite, e in modo tanto più sicuro permetteva di destare schietta simpatia presso il destinatario di turno. Al contrario, ogni formalizzazione mediante simmetria o proporzioni armoniose è sospetta di sottrarre alla rappresentazione artistica la forza dell'effetto vivo e non mediato, come – nelle parole di Johann Gottfried Herder – di trasformarla in una «morta sequenza di morte regolarità».²⁴

Nel campo della danza e dell'arte drammatica venne così attuato un mutamento dei paradigmi, per cui l'ideale di un'espressione 'naturale' degli affetti si sostituì da un lato alla rigida stilizzazione del *ballet de cour*, dall'altro allo stile rappresentativo decisamente artificioso del teatro barocco.²⁵ Sostanziale in tale contesto fu una convinzione enunciata da numerosi teorici, secondo cui le passioni di ogni uomo verrebbero direttamente alla luce nella mimica facciale e nel gesto, dunque i movimenti sfumati del corpo – come un sismografo dei moti dell'anima – avrebbero un'efficacia di gran lunga superiore rispetto alla lingua.²⁶ Così scrisse ad esempio Johann Georg Sulzer:

²² WAGNER, *Musica dell'avvenire* cit., p. 74.

²³ Cfr. RUDOLF ZUR LIPPE, *Naturbeherrschung am Menschen*, II: *Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

²⁴ «Tote Folge toter Regelmäßigkeiten»; JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Viertes Kritisches Wäldchen* [1769], in ID., *Werke in zehn Bänden*, a cura di Günter Arnold et alii, II: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, a cura di Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main, Dt. Klassiker Verlag, 1993, pp. 247-442: 359 («Bibliothek deutscher Klassiker, 95»).

²⁵ Cfr. ERIKA FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, vol. 2: *Vom «künstlichen» zum «natürlichen» Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung* [1983], Tübingen, G. Narr, 1983, 1989².

²⁶ Cfr. ALEXANDER KOŠENINA, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur «eloquentia corporis» im 18. Jahrhundert*, Tübingen, M. Niemeyer, 1995 («Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen

In davvero molti casi i gesti sono una così precisa e vivace illustrazione della condizione interna degli uomini che i sentimenti di questi si riconoscono molto meglio grazie ad essi di quanto potrebbero essere capiti tramite l'eloquente espressività delle parole. Nessun termine potrebbe rendere la gioia o l'irritazione, il disprezzo o l'amore in maniera tanto precisa, viva o ancora meno tanto immediata come i gesti.²⁷

È a simili giudizi che Wagner partecipa con la propria teoria sulla combinazione di musica e gesto nell'opera d'arte del futuro. Quando la musica – nel senso inteso da Nietzsche – vuole assurgere a «lingua del vero sentimento» e rimuovere quanto è semplicemente stereotipato o convenzionale, allora i gesti e i passi di danza iscritti nei suoni in veste di ritmo si presume possano a loro volta fungere da veicolo di un'estrinsecazione sincera. O, come afferma Carl Dahlhaus,

Wagner intende l'impronta musicale non come stilizzazione del movimento, bensì proprio al contrario come mezzo per restituire a quello il suo originario carattere espressivo, non ancora deformato dalla convenzione.²⁸

In *Opera e dramma* il compositore giustifica la propria critica alla forma musicale in auge fino a quel momento affermando, tra l'altro, che «la stessa pantomima era dominata dalla melodia di danza». Di conseguenza

l'orchestra, in ispecial modo, non aveva potuto acquistare, come accompagnatrice della danza e della pantomima, la capacità di espressione, che essa avrebbe raggiunto quando l'oggetto dell'accompagnamento orchestrale, cioè la pantomima drammatica, avesse avuto il tempo di svilupparsi conforme alle sue inesauribili facoltà intrinseche e così procacciare *essa medesima* all'orchestra la materia di una vera invenzione.²⁹

Perché, al pari di Johann Georg Sulzer, Wagner prende l'avvio dalla convinzione che la mimica e i gesti conferiscano una forma visibile all'*indicibile* del sentire *interiore*, comunicando direttamente con l'emozione. Se quindi la melodia assume in sé la mossa espressiva in funzione di costrutto ritmico, allora partecipa a quella immediatezza dell'estrinsecazione la quale d'altro canto rimane avvinta alla pura convenzione nel momento in cui i «movimenti fissi» della danza ne vanno a rappresentare il caposaldo, e

Künste, 11»); cfr. anche ANDREAS KÄUSER, *Körperzeichentheorie und Körperausdruckstheorie*, in *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, a cura di Erika Fischer-Lichte e Jörg Schönert, Göttingen, Wallstein, 1999, pp. 39-51 («Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 5»).

²⁷ «In gar viel Fällen sind die Gebärden eine so genaue und lebhaftige Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt, so lebhaft, vielweniger so schnell ausdrücken, als die Gebärden» (SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* cit., p. 314).

²⁸ «Die musikalische Prägung empfand Wagner nicht als Stilisierung der Gebärde, sondern gerade umgekehrt als Mittel, deren ursprünglichen, noch nicht durch Konvention verzerrten Ausdruckscharakter zu restituieren» (DAHLHAUS, *Die Bedeutung* cit., pp. 19-20).

²⁹ RICHARD WAGNER, *Opera e dramma* [*Oper und Drama*, 1850-1851], Firenze-Torino-Roma, Bocca, 1894, p. 102.



Theodor Pixis (1831-1907), *La cavalcata delle valchirie* (atto III). Incisione pubblicata in «Leipziger Illustrierter», 1871.

avviene dunque quanto in musica determina la rigida regolarità della quadratura dei periodi. Quando Wagner descrive l'azione drammatica nella «musica dell'avvenire» come «forma ideale della danza» egli mira a un'eloquenza fisica che preveda in sé la circostanza della diretta rappresentazione dei sentimenti tramite gesti e movimenti, ma allo stesso tempo sia affrancata dalle configurazioni simmetriche di figure di danza stereotipate – e così dal sospetto di soggiacere alle convenzioni.³⁰

Cosa derivi dalla necessità di imprimere alla musica attraverso il ritmo un linguaggio 'naturale' del corpo non più stilizzato in forma di danza, venne compreso lucidamente ancora una volta da Friedrich Nietzsche:

La musica [...] deve ora spogliarsi di tutte le forme rigide, cioè di un ritmo rigorosamente simmetrico. La mimica drammatica è infatti qualcosa di troppo mobile e irrazionale per ogni forma di musica assoluta, essa non può neppure mantenere la battuta, e per tale ragione la musica wagneriana ha i massimi cambiamenti di tempo.³¹

³⁰ WAGNER, *Musica dell'avvenire* cit., p. 78.

³¹ NIETZSCHE, *Frammento 9* cit., p. 335.

In questa annotazione del 1871, che risale quindi all'epoca in cui l'ammirazione di Nietzsche per Wagner aveva toccato l'apice, inizia già chiaramente a palesarsi la successiva critica all'«arte mimica non controllata da alcuna legge della plasticità». Decisivo è tuttavia il fatto che qui Nietzsche ascrive l'elemento coreografico delle partiture di Wagner a una «mimica drammatica» che, nella sua irregolarità, non permette più nessun ritmo simmetrico e per questo scardinerebbe la struttura tradizionale della forma musicale.

Cosa ciò concretamente comporti dal punto di vista della tecnica compositiva si può dedurre dalla differenza tra le prime opere fino a *Lohengrin* e la realizzazione del *Musikdrama* inaugurata con *Das Rheingold*. Se si confronta ad esempio il motivo «del divieto di chiedere» in *Lohengrin*, articolato regolarmente in 2 + 2 + 4 battute (es. 3), con due *Leitmotive* centrali della Tetralogia, il motivo della spada e quello della lancia (ess. 4 e 5), allora si vede come questi ultimi – così scrive Carl Dahlhaus – scaturiscono assolutamente senza intermediari «dall'azione scenica» rammentando sul piano acustico «lo sguainare della spada e l'incedere con la lancia abbassata», mentre il primo rimane soggetto alla «legge della plasticità», dunque a una sintassi organizzata in maniera simmetrica.³²

ESEMPIO 3, *Lohengrin*, I.3³³

The image shows a musical score for Lohengrin, I.3. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal part (LOHENGRIN) and piano accompaniment. The vocal line is in G minor, 3/4 time, and features a melodic phrase with lyrics: "Nie sollst du mich be - fra - gen, noch Wis - sens Sor - ge tra - gen, wo -". The piano accompaniment is in the same key and time, with a dynamic marking of *p*. The second system continues the vocal line with lyrics: "her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!". The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *pp*. The score is written in G minor, 3/4 time, and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

³² «Der szenischen Aktion»; «das Ziehen des Schwertes und das Schreiten mit gesenktem Speer» (DAHLHAUS, *Die Bedeutung* cit., p. 23).

³³ RICHARD WAGNER, *Lohengrin*, riduzione per canto e pianoforte di Otto Singer, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, p. 60 («Richard Wagner's Werke. Opern und Musikdramen. Ausgabe der Original-Verleger, 4»).

ESEMPIO 4, *Die Walküre*, I.3³⁴



ESEMPIO 5, *Das Rheingold*, scena 2³⁵



Una simile conversione di temi e motivi in gesti sonori e il sottrarsi di quelli alle convenzioni del periodare chiuso – in quanto relitto di una forma di danza normalizzata – presuppone a sua volta un'organizzazione del decorso musicale non più basata sul raggruppamento di incisi circoscritti da formule cadenzali secondo lo schema della quadratura della frase musicale, ma sulla dinamica di processi motivici fondati sulla «rinuncia ai tradizionali supporti della forma musicale».³⁶

La modalità di funzionamento presso Wagner di questa reciproca compenetrazione tra motivi e scena nonché la maniera in cui essa istituisce all'interno della 'melodia infinita' quella coesione formale precedentemente garantita dal principio costruttivo 'di quadratura' saranno illustrati dapprima sulla scorta di un esempio tratto dall'atto secondo di *Walküre*. Dopodiché la gestualità verrà analizzata più nel dettaglio per quanto concerne la sua funzione drammaturgica, di nuovo in base a passaggi selezionati dalla medesima opera, concludendo infine con il quesito se non si possa comprendere lo stile musicale di Wagner soprattutto come immagine sonora della modalità di espressione fisica prediletta dal compositore.

IV

Quando Wotan, durante il dialogo con Fricka, raggiunge sempre più la convinzione che l'ideale di un «eroe libero» è fondato su un abbaglio, e capisce di essersi invischiato irrimediabilmente nelle contraddizioni che la sua sposa gli ha potuto porre davanti agli occhi con fin troppa facilità, risuona – dapprima ai fagotti e al clarinetto basso

³⁴ RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, riduzione per canto e pianoforte di Karl Klindworth, Mainz-Brüssel-London-Paris, B. Schott's Söhne, 1908, p. 39 («Richard Wagner's Werke. Opern und Musikdramen. Ausgabe der Original-Verleger, 8»).

³⁵ WAGNER, *Das Rheingold* cit., pp. 77-78.

³⁶ CARL DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale* [Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, 1971], Fiesole, Discanto, 1983, p. 103.



Ferdinand Leeke (1859-1937), *L'addio di Wotan a Brünnhilde* (atto III). Cartolina postale. Da MOTA-INFIESTA, *Werk Richard Wagners* cit.

– «il tema del malcontento divino»³⁷ articolato in quattro battute e volto a mettere in musica il « fremito represso» di Wotan, dove i gesti sono chiaramente iscritti nel decorso melodico (es. 6, bb. 3-6): la terzina di appoggiatura che conduce allo *sforzato* del primo suono dissonante marca un impulso energetico il quale però non evolve ma, al contrario, viene in un certo senso frenato nella melodia oscillante fino alla minima puntata della quarta battuta (b. 6), come se Wotan si sforzasse con tutta forza di nascondere a Fricka la sua «profonda irritazione». Nella ripetizione successiva (bb. 7-11) il motivo si espande di una battuta, poi si riduce di nuovo alla sua forma originaria (violoncelli, bb. 11-14) per coprire infine l'intervallo di sette battute (bb. 15-21) in una ultima configurazione dinamicamente sempre più differenziata, mentre il *crescendo* sul trillo di due battute illustra come Wotan stia gradualmente perdendo il dominio di sé (bb. 19-20):

ESEMPIO 6, *Die Walküre*, II.³⁸

(Wotan drückt in seiner ganzen Haltung von hier an einen immer wachsenden unheimlichen, tiefen Unmut aus.)

WOTAN (*heftig*) (*mit unterdrücktem Beben*) FRICKA (*eifrig fortjährend*)

Sieg-mund ge-wann es sich selbst in der Not. Du schufst ihm die

Not. wie das neid-li-che Schwert. Willst du mich täu-schen, die Tag und Nacht auf den Fer-sen dir

f *sf* *p* *pp*

³⁷ RICCARDO WAGNER, «L'anello del Nibelungo»: «L'oro del Reno», «La Walkiria», «Siegfried», «Il crepuscolo degli dei», [Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagners Festspiel «Der Ring des Nibelungen», 1876]. guida musicale a cura di Hans von Wolzogen, Torino, Bocca, 1897, p. 61.

³⁸ WAGNER, *Die Walküre* cit., pp. 100-101.

folgt? Für ihn sties-sest du das Schwert in den Stamm, du ver-

hies-sest ihm die heh-re Wehr: willst du es leug-nen, dass nur dei-ne List ihn lock-te, wo er es fänd?

Nell'alternanza tra contrazione ed espansione si realizza qui una sintassi estremamente duttile analoga all'ira di Wotan, repressa a fatica, la quale s'ingrossa, minaccia di prorompere, finché poi svanisce di nuovo sotto la superficie di un autocontrollo quasi violento.

Un'assoluta rassegnazione si espande, al contrario, quando Fricka si allontana trionfante e il marito, dopo la sconfitta subita, sprofonda «in un cupo rimuginare», reso tramite la tonalità di Mi bemolle minore, cui già Christian Friedrich Daniel Schubart aveva attestato il carattere di «disperazione rimuginante» (es. 7).³⁹ Tutte le forze sembrano letteralmente abbandonare il dio: il gesto altero della testa del motivo sfocia in un pressoché irrefrenabile vortice verso il basso, il cui andamento barcollante viene sì troncato dopo quattro battute, però mai fermato veramente. Nella misura in cui Wotan cede alla propria momentanea debolezza, anche la melodia perde ogni sostegno e crolla spossata su un secondo grado cromaticamente alterato (Fa \flat invece di Fa \natural).

³⁹ «In finsteres Brüten»; «hinbrütende Verzweiflung»; CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, a cura di Ludwig Schubart, Wien, J. V. Degen, 1806 (rist. a cura di Fritz e Margrit Kaiser, Hildesheim, Olms, 1990², p. 378).

ESEMPIO 7, *Die Walküre*, II.140

(Brünnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der auf dem Felsitze zurückgelehnt in finstres Brüten versunken ist.)

Poi però l'ira stagnante del dio mortificato esplose davvero verso l'esterno: «espressione e gesto» – così si legge in un'indicazione di regia – crescono «fino allo scoppio più terribile». In conformità a ciò, anche il motivo subisce una trasformazione (es. 8, bb. 1-5): l'incipit ritmico rimane certo lo stesso ($\underline{\cdot}$ $\underline{\cdot}$ | $\underline{\cdot}$ $\underline{\cdot}$), tuttavia la direzione del movimento si capovolge. In luogo della fiacca discesa melodica, subentra una frase slanciata in atto eruttivo verso l'alto, subito ripresa su un altro grado armonico (bb. 7-11) e poi, innalzata ancora una volta di un tono intero (bb. 13-15), viene condotta al grido selvaggio «Götternot!»:

ESEMPIO 8, *Die Walküre*, II.241

(Von hier an steigert sich Wotans Ausdruck und Gebärde bis zum fürchtbarsten Ausbruch.)

⁴⁰ WAGNER, *Die Walküre* cit., pp. 109.

⁴¹ *Ibid.* cit., pp. 110-111.

11

O schmah - li - cher Harm!

p *sf* *molto cresc.*

16

Göt - - - - - ter - not!

f *cresc.*

Dal punto di vista della pura tecnica compositiva, ci troviamo qui di fronte (secondo la terminologia elaborata da Arnold Schmitz per le opere di Beethoven)⁴² a uno «sviluppo contrastante», pertanto a un tratto peculiare dell'elaborazione motivico-tematica, che viene tuttavia direttamente associato al gesto espressivo eseguito sulla scena – e in tal modo alla psicologia del personaggio. Come Nietzsche giustamente comprese, pur nel segno di una polemica astiosa, la gestualità della musica di Wagner determina la variabilità della sintassi, la quale non s'accorda più con la conformazione per così dire 'danzante' di strutture fraseologiche fisse, e quindi le scioglie in un *continuum* melodico, la cui organizzazione interna deriva a sua volta dalla logica dei processi motivico-tematici.

⁴² Cfr. ARNOLD SCHMITZ, *Beethovens «Zwei Prinzipte». Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Berlin, Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1923, p. 10.

V

Nella misura in cui la quadratura – in passato la norma della sintassi musicale – perde di significato nell’organizzazione della frase melodica, essa acquista d’altra parte rilevanza semantica. Di conseguenza non sorprende che Fricka, personificazione, per Wagner, di precetti cristallizzati e convenzioni ostili all’amore in quanto protettrice del matrimonio, suggelli il proprio trionfo su Wotan mediante una linea di canto addirittura provocatoriamente regolare, articolata in maniera simmetrica nel corso di 4 + 4 + 4 battute:

ESEMPIO 9, *Die Walküre*, II.1⁴³

FRICKA

Mäßiges Zeitmaß

Dei - ner ew' - gen Gat - tin hei - li - ge Eh - re be -
 schir - me heut ihr Schild! Von Men - schen ver - lacht, ver -
 lu - stig der Macht, gin - gen wir Göt - ter zu Grund: wür - de

⁴³ RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, riduzione per canto e pianoforte con testo di Felix Mottl, Leipzig, Peters, 1914, pp. 116-117.

heut nicht hehr und herrlich mein Recht ge - rächt von der mu - ti - gen Maid.

Il «sacro onore» («heilige Ehre») preteso da Fricka quale privilegio divino – principio agli antipodi rispetto all’amore tra Siegmund e Sieglinde, completamente umano e sconsiderato di fronte ai costumi e alla morale – si riflette in una costruzione melodica la cui armonia è associabile alla simmetria stereotipata delle danze di corte. La moglie di Wotan è un’aristocratica dalla testa ai piedi, e quindi la sua musica si attiene alle disciplinate sequenze di passi del *ballet de cour*.

Diverso è il caso di Siegmund e Sieglinde, la cui passione incipiente si esprime dapprima – all’inizio dell’atto primo di *Walküre* – attraverso movimenti involontari, nell’arrossire spontaneo e negli sguardi sognanti, dunque per mezzo di un disinibito linguaggio del corpo che attesta fin dall’esordio l’autenticità di quanto espresso. E per questo Wagner scrive interludi orchestrali ‘coreografici’ nei quali il *melos*, libero dalla costrizione della quadratura, aderisce a quei gesti ancora così piccoli e registra le minime sfumature della mimica, per esempio quando Siegmund vuota la coppa e la restituisce a Sieglinde, mentre «*il suo sguardo si fissa con crescente interesse sul viso di lei*»:

ESEMPIO 10, *Die Walküre*, I.1⁴⁴

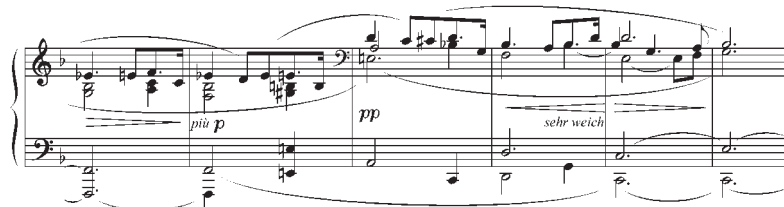
(Siegmund trinkt und reicht Sieglinde das Horn zurück. Als er ihr mit dem Haupte Dank zuwinkt, haftet sein Blick mit

p *piu p* *p*

steigender Teilnahme an ihren Mienen.)

p *p* *p*

⁴⁴ *Ivi*, p. 15.



Laddove la rigida periodicità di Fricka agisce come una maschera musicale, in tali passaggi l'«estraniazione tra uomo e uomo» deplorata da Nietzsche sembra annullarsi in una «semeiotica sonora» del gesto, non più disciplinata da convenzioni formali. Il superamento dei confini della battuta si combina con una condotta melodica basata su procedimenti sequenziali e non su frasi che si corrispondono per simmetria, coniando così quel «gesto» che rimarrà caratteristico nella musica di Wagner fino a *Parsifal*. Cercare nelle partiture dei drammi musicali un «segreto della forma»⁴⁵ senza considerare l'azione scenica, e valutare come questa è di volta in volta iscritta nella configurazione ritmica può valere soltanto quale impresa sterile. La forma musicale in Wagner è sempre un derivato della dimensione fisica, la quale viceversa aiuta la forma musicale a conseguire presenza visiva: gli «appassionati confessi della gestualità sonora e di ogni simbolizzazione drammatica» non si possono avvincere, infatti, se non con il teatro.⁴⁶

(traduzione dal tedesco di Giada Viviani)

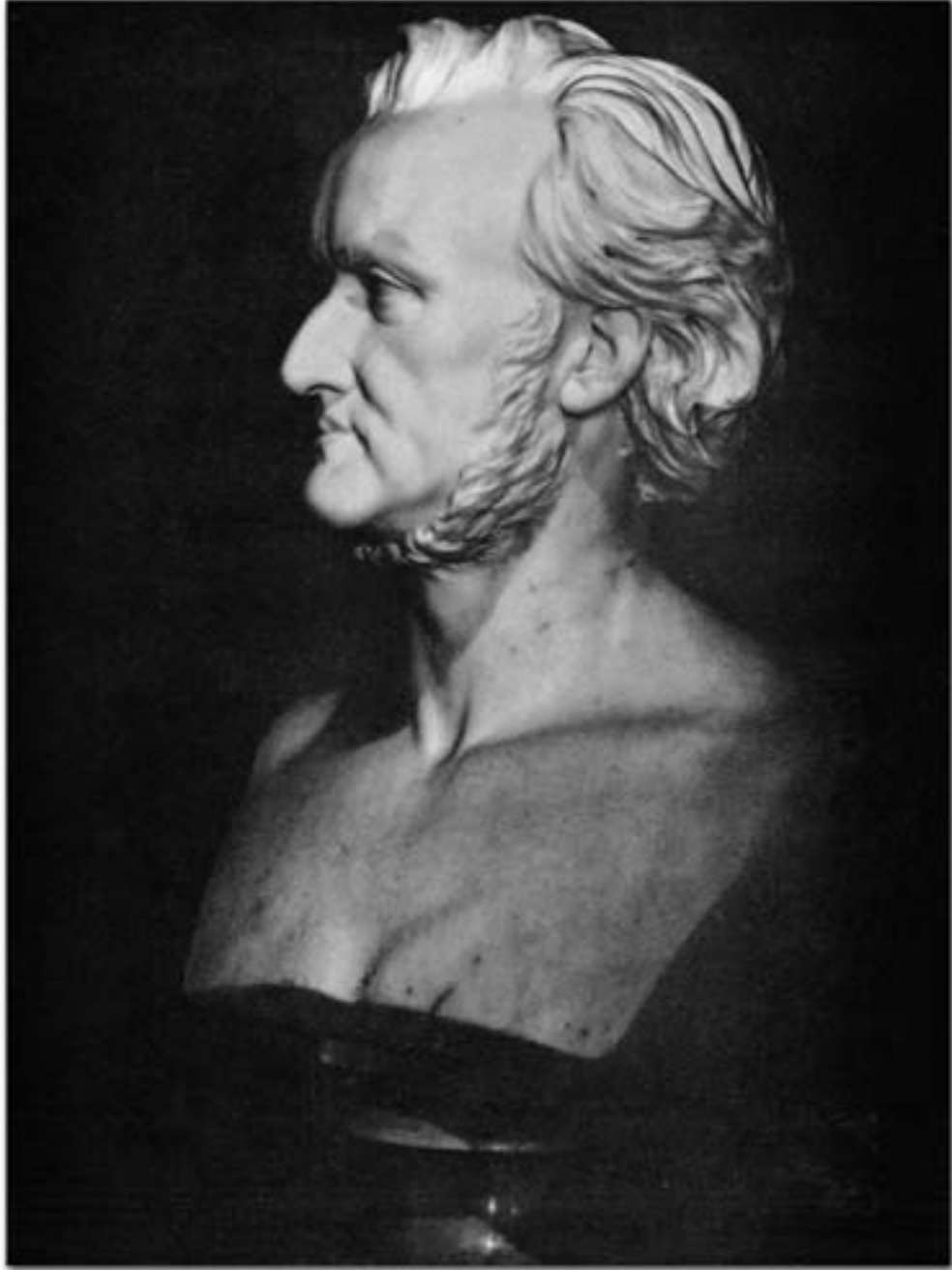
⁴⁵ Cfr. ALFRED LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 4 voll., Berlin, 1924-1933 (rist. Tutzing, Schneider, 1996). Per la critica su Lorenz, oltre ai numerosi contributi di Carl Dahlhaus, cfr. soprattutto EGON VOSS, *Noch einmal: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner (am Beispiel des «Rings des Nibelungen»)*, in ID., «Wagner und kein Ende» cit., pp. 169-184.

⁴⁶ «Erklärte Liebhaber der tönenden Gebärde und aller theatralischen Versinnbildlichung», ERNST BLOCH, *Geist der Utopie*. Seconda versione [1923], in ID., *Werkausgabe*, Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1985, III, p. 104 («Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 552»).

DIE WALKÜRE

Libretto originale di Richard Wagner
Traduzione italiana di Guido Manacorda

Edizione a cura di Riccardo Pecci,
con guida musicale all'opera



Caspar Clemens von Zumbusch (1830-1915), Busto marmoreo di Wagner (1864), Bayreuth, Richard-Wagner-Gedenkstätte.

Die Walküre, libretto e guida all'opera

a cura di Riccardo Pecci

A un anno circa dal *Parsifal* veneziano, torniamo a servirvi delle traduzioni con testo tedesco a fronte curate da Guido Manacorda negli anni Venti e Trenta del secolo scorso.¹ A conforto della nostra scelta, non possiamo che ripetere il giudizio di Maurizio Giani sulle sue versioni commentate dei libretti wagneriani: «per precisione, qualità letteraria e vastità dell'apparato esegetico hanno pochi termini di confronto anche fuori del nostro paese».² Il libretto tedesco presentato e tradotto da Manacorda corrisponde al «testo dello spartito musicale (Breitkopf u. Härtels Textbibliothek, n. 519; *Textbuch mit Leitmotiven*)»:³ lo abbiamo sostanzialmente accolto, apportandovi semplici variazioni di carattere formale. Aderente allo spartito, esso non collima pertanto con la versione fissata da Wagner per la fruizione 'letteraria' di *Walküre* nelle *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Lavori in prosa e poemi riuniti)*, curate dall'autore stesso.⁴

Le cifre in esponente nella sezione tedesca del libretto rimandano alla guida all'ascolto che scorre a piè di pagina. L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra;⁵ per consentire eventuali riscontri al lettore, i luoghi corrispondenti sono regolarmente individuati negli esempi musicali attraverso il formato 'pagina/numero di battuta'. Nella guida, infine, facciamo uso – assai parco – di simboli analitici, e di qualche convenzione di scrittura.⁶

Buona lettura, e buon ascolto.

¹ RICHARD WAGNER, *La Walkiria. Con testo a fronte*, a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni, 1925. Nella stesura della guida abbiamo comunque tenuto presente anche la traduzione pubblicata in *Tutti i libretti di Wagner*, a cura di Olimpio Pescatti, Milano, Garzanti, 1998².

² MAURIZIO GIANI, *Luigi Torchi traduttore di Wagner*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Cadmo, Fiesole, 1996, pp. 93-104: 93.

³ WAGNER, *La Walkiria* cit., p. XIII.

⁴ Delle varianti dà peraltro conto lo stesso Manacorda nella sua edizione (in nota, p. 231 e segg.). La versione 'letteraria' del libretto di *Walküre* può essere oggi consultata ad esempio in RICHARD WAGNER, *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Directmedia, 2004, pp. 2633-2754.

⁵ RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, Leipzig, Peters, s.a. [1910?] (rist. New York, Dover, 1978).

⁶ In particolare, i *Leitmotive* che compaiono per la prima volta nel *Ring* vengono evidenziati dall'uso del maiuscolo. Nella designazione delle triadi, il nome della nota o il grado armonico in maiuscolo indicano la terza maggiore (ad es., DO = I in Do maggiore = Do-Mi-Sol), in minuscolo la terza minore (ad es., do = i in Do minore = Do-Mi♭-Sol). I numeri '07' in apice indicano l'accordo di settima diminuita (ad es., si⁰⁷ = Si-Re-Fa-La♭); i numeri 'Ø7' l'accordo di settima *semi*-diminuita (*half-diminished seventh chord*), o 'accordo semi-diminuito', che possiede una struttura intervallare omologa alla cosiddetta 7^a di terza specie (ad es., si^{Ø7} = Si-Re-Fa-La♭), ed è esemplificato dal noto *Tristanakkord*.

«Più espressione di sensazioni che pittura»: il <i>Vorspiel</i> all'atto I de <i>Die Walküre</i>	p. 51
ERSTER AUFZUG / ATTO PRIMO	p. 55
ZWEITER AUFZUG / ATTO SECONDO	p. 80
DRITTER AUFZUG / ATTO TERZO	p. 114
APPENDICI: <i>Orchestra</i>	p. 143
<i>Voci</i>	p. 145

Richard Wagner

DIE WALKÜRE

Erster Tag des Bühnenfestspiels
«Der Ring des Nibelungen»

PERSONEN

SIEGMUND		Tenor
HUNDING		Baß
WOTAN		Hoher Baß
SIEGLINDE		Sopran
BRÜNNHILDE		Sopran
FRICKA		Sopran
Walküren	GERHILDE, ORTLINDE, WALTRAUTE, SCHWERTLEITE, HELMWIGE, SIEGRUNE, GRIMGERDE, ROßWEIßE	Sopran und Alt

Schauplatz der Handlung

Erster Aufzug: Das Innere der Wohnung Hundings.

Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirge.

Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsenberges (des «Brünnhildensteines»).

Richard Wagner

LA VALCHIRIA

Giornata prima della sagra scenica
«L'anello del Nibelungo»

PERSONAGGI

SIEGMUND		Tenore
HUNDING		Basso
WOTAN		Basso acuto
SIEGLINDE		Soprano
BRÜNNHILDE		Soprano
FRICKA		Soprano
Valchirie	GERHILDE, ORTLINDE, WALTRAUTE, SCHWERTLEITE, HELMWIGE, SIEGRUNE, GRIMGERDE, ROßWEIßE	Soprano e Contralto

Luogo dell'azione

Atto primo: L'interno della dimora di Hunding.

Atto secondo: Montagna rocciosa e selvaggia.

Atto terzo: Sulla vetta di un monte roccioso (del «Sasso di Brünnhilde»).

«Più espressione di sensazioni che pittura»: il *Vorspiel* all'atto I de *Die Walküre*

Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei, «Più espressione di sensazioni che pittura»: così Beethoven s'affrettò a puntualizzare il senso della sua sinfonia *Pastorale*, che contiene una delle tempeste in musica più celebri dell'intero repertorio – l'*Allegro* in Fa minore intitolato appunto *Gewitter, Sturm* («temporale, tempesta») e incastonato come quarto movimento tra lo Scherzo e il Finale. Parole che tornano alle mente ascoltando il preludio egualmente «tempestoso» (*stürmisch*), in 3/2, che inaugura la prima giornata del *Ring*: pagina che deve forse qualche spunto materiale all'*Allegro* beethoveniano, ma che mostra soprattutto di averne interiorizzato il gioco sottile tra la dimensione della *Malerei* (della 'pittura sonora', del quadro musicale di natura) e quella dell'*Empfindung* (della sensazione, del sentimento – del riflesso interiore, insomma). Trasformandolo a sua volta in un gioco profondamente nuovo e diverso, che prima del *Ring* non esisteva. Converterà dargli uno sguardo ravvicinato: si tratta pur sempre della porta che ci introduce nel nostro pluriennale viaggio veneziano nel *Ring des Nibelungen*.

Per incominciare, la musica di Wagner elargisce generosamente tutto ciò che è lecito attendersi da una tempesta: raffiche incessanti di pioggia che sferzano le nostre orecchie (i Re che 'precipitano' ininterrotti dalle corde doppie di violini e viole, le folate alterne degli archi gravi), gli alti e i bassi della perturbazione atmosferica (resi dalle continue oscillazioni della dinamica), il rimbombo del tuono (il rullo, modulato nell'intensità, dei timpani), le folgori che improvvisamente illuminano il cielo (nei fiati) ecc. La curva dell'energia temporalesca disegna una sorta di arco a due campate, di oltre cento battute (compendiato nell'es. 1): si gonfia fino a un primo culmine, poi cede per un tratto, e infine riprende una vigorosa salita che conduce al vero acme sonoro; dopodiché si estingue lentamente (es. 1).

Dal punto di vista tematico, gran parte della curva è imbastita su un solo motivo di due battute, che come un ostinato attraversa il preludio da parte a parte: il gesto scalare ① dell'es. 1 (la TEMPESTA in senso proprio), presentato all'unisono dai violoncelli e da quattro contrabbassi sotto il pedale di tonica Re²-Re³ ribattuto da violini II e viole. Smembrando e manipolando il contenuto di queste due battute Wagner traccia il primo *crescendo*, con un insospettato rigore geometrico (che si estenderà poi all'intera pagina): a sedici battute ferme sulla tonica (T) fa seguito la loro ripetizione intensificata sul Mi (che implica la prima sonorità 'semi-diminuita' della partitura: mi⁰⁷, a partire da b. 7/17), fino al *forte* delle bb. 8-17 e seguenti. La musica sembra irrimediabilmen-

ESEMPIO 1: la forma del *Vorspiel* all'atto I (TEMPESTA, «Heda! Heda! Hedo!»)

The diagram shows a dynamic contour for the *Vorspiel*. It starts with a circled 1 labeled 'LA TEMPESTA' at the beginning of the first line. The dynamic markings are: *fp cresc. fp cresc. f*, *dim. cresc. più f ff*, *fff ff f p più p pp*. Below these are the notes: re (T) mi⁰⁷ [...], Si^b DO RE Mi^b do^{#07} LA (D) [...], re (T). A circled 2 labeled '"HEDA! HEDA! HEDO!"' is placed at the peak of the second line.

① LA TEMPESTA (7/1):
Stürmisch.
 Violini II e Viole
 Violoncelli e 4 Contrabbassi
 Bass tuben

② Heda! Heda! Hedo! (10/3):

te avviata lungo la china descrittiva, naturalistica, del 'quadro di tempesta': almeno fino a quando, durante la seconda ascesa – quella all'apice del *Vorspiel* –, s'installa negli ottoni un arpeggio di triade maggiore familiare (il motivo ② dell'es. 1), che s'inerpica dal timbro cavernoso delle due *Basstuben* fino a squillare nelle tre trombe. Sì, familiare: sulle sue sei note i frequentatori del *Rheingold* sillaberanno infatti l'enigmatico grido di Donner, il dio del tuono, nella scena IV^a della vigilia del *Ring*: «He-da! Heda! He-do!». E ne ricorderanno la funzione: coll'aiuto dell'inseparabile martello, ripulire il cielo dalle nebbie addensandole in una nube tempestosa, fino a farne scaturire fulmine e tuono, che la disperdono. Funzione non dissimile a quella assoluta qui: il grido «Heda! Heda! Hedo!» 'addensa' infatti le ripetizioni del motivo della Tempesta (che si inseguono ora in una sorta di canone serratissimo), trascinandolo in una progressione modulante, fino alla sua totale cancellazione nel fragore del tuono – il rullo dei timpani in *fortissimo* sulla dominante La che rappresenta il culmine del pezzo. E siamo già in discesa: dopo qualche eco distorta, il 'grido' lascia campo libero al ritorno in sordina del motivo ①, che – sempre più sommesso – torna infine ad articolare la triade di tonica. Il temporale si è placato.

Nel frattempo, il sipario si è già alzato su uno spoglio interno: una dispensa, un tavolo, una panca fissata alla parete, sgabelli di legno – un focolare sullo sfondo. I muti arredi ci parlano già di uomini: e appunto di stirpi umane, e di cruenti faide tra uomini, Wagner intende raccontarci ora, in questo primo tratto di *Walküre*. Ma l'«Heda! Heda! Hedo!» di Donner ci costringe a rammentarci degli dèi: quegli dèi che – a fianco di giganti, Nibelunghi e altre creature non umane – hanno monopolizzato la scena del *Rheingold*, e che adesso si ritireranno dietro le quinte per un poco. Solo per affer-

rare i fili delle loro marionette, e animare come insensibili burattinai il teatrino del mondo degli uomini. Lo evidenzia il fatto che c'è ben di più di Donner, a manovrare dall'alto questa natura scompigliata dalla tempesta: timbro, registro, perfino la tonalità (Re minore) del gesto temporalesco di base ① parlano la lingua di Wotan in persona. O meglio: della sua volontà, simbolizzata dall'inseparabile lancia. È vero che – da un lato – si tratta di una variante di un tipo di figurazione abbastanza comune nel *Ring*, dove esprime la natura in movimento. Eppure, si confronti il profilo scalare del motivo della Tempesta con l'inizio del tema della Lancia, nella prima versione in cui si materializza nel *Rheingold*, affidato appunto a violoncelli e contrabbassi:

ESEMPIO 2: l'es. 1-Tempesta e la Lancia/1

Non v'è dubbio: sono proprio le sei note a scala della Lancia, che gli archi gravi percorrono furiosamente nelle loro folate ascendenti e discendenti. Il moto della natura, insomma, è pilotato da una volontà.¹

A una conclusione molto simile, peraltro, ci conduce la struttura stessa della tempesta, che non ci presenta affatto – come potremmo aspettarci, e come è stato scritto – una natura amorfa, selvaggia: è, al contrario, una natura visibilmente ‘addomesticata’ – dominata, *formata*. La *forma* del preludio è infatti quasi un meccanismo di precisione, fatto di proporzioni calibrate, di un’elaborazione motivica incessante, di incastri millimetrici e di un ferreo piano tonale centrato su Re minore;² e, dietro questo quasi-

¹ Il rapporto del motivo della Tempesta con quello della Lancia è enfatizzato dal trattamento canonico che il primo subisce nel secondo *crescendo* del preludio, e che abbiamo già annotato. Il canone in questione è infatti praticamente identico al motivo del Patto di Wotan con i giganti: la prima – e più ovvia – derivazione dal tema della Lancia nel *Rheingold*, che incontreremo peraltro anche in punti strategici della *Walküre* (→ nota 22, es. 18).

² Non siamo cioè affatto persuasi dalla lettura di Carl Dahlhaus, secondo il quale ci troveremo in questo caso di fronte a un «quadro musicale di natura come eccezione a una regola stilistica, come natura di secondo grado [...] contrapposta alla ‘cultura’». Le sue conclusioni, a nostro avviso, vanno in più punti *letteralmente* rovesciate: «Wagner, che suscitò il dramma musicale dallo spirito della sinfonia e che quindi puntò essenzialmente sul discorso musicale di tipo sinfonico, concepì il quadro di natura come sospensione del principio sinfonico dell’elaborazione’ motivico-tematica: lo sviluppo incessante, orientato verso una meta, che da Beethoven in poi rappresenta la legge dinamica che sottende lo stile sinfonico, è esautorato, e la musica dilaga – secondo il modello abbozzato dallo stesso Beethoven nello sviluppo nel primo movimento e all’inizio del finale della Sesta Sinfonia – su una superficie sonora statica, anche se mossa al proprio interno, che rimane in un certo senso indefinita e non presenta né un inizio né una fine ben determinati. I quadri musicali di natura sono quindi, dato che le categorie ‘inizio’, ‘culmine’ e ‘finale’ vengono sospese, ‘amorfi’ nel vero senso della parola» (CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca* [Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte der 19. Jahrhunderts, 1982], Bologna, il Mulino, 1987, p. 147).

meccanismo, dietro questo ‘furore geometrico’, intravediamo la mano del suo artefice, impressa del resto in ogni sua parte dal turbinio del motivo ①: Wotan. Il dio (lo comprenderemo meglio tra breve) è infatti il suscitatore, e il padrone, della tempesta. Che è anzi – su un piano più astratto – l’immagine stessa dell’infuriare della sua volontà: una volontà determinata, che incalza le pedine del suo gioco, ancor prima che il sipario si sia levato. I dettagli del ‘progetto’ perseguito con tanto accanimento da Wotan – e maturato silenziosamente alla fine del *Rheingold* – diverranno chiari nel corso del dramma. In ogni caso, ruotano tutti attorno ad un obiettivo: forgiare ed equipaggiare *der rechte Held*, «l’eroe giusto», dotato di «forza autonoma [*selbstständige Kraft*]». Un eroe «indipendente dagli stessi dèi» – in grado cioè di agire «per libera volontà [*aus freiem Willen*]» – che sappia, contando solo sulle sue forze, «sciogliere l’incantesimo» nefasto dell’anello, e affrontare poi «l’espiazione con la morte [*Todesbüßung*]» della sua impresa. Recidendo con un colpo di spada quel groviglio di colpe, di vincoli e di contraddizioni che imbriglia la volontà stessa del supremo tra gli dèi.³ A qualunque prezzo: questo, d’altronde, è il dispotico Wotan della *Walküre*, che entrerà in scena nei panni di cinico, agguerrito *Walwater* (‘padre delle battaglie’). Non a caso, a sottolineare ‘quale’ Wotan soprintende nell’ombra all’atto I, negli ottoni del preludio fa capolino quel Donner munito di martello che – nel *Rheingold* – fungeva da proiezione del volto più brutale del dio. Non sapremmo altrimenti spiegarci perché la musica del *Vorspiel* dia l’impressione dello sferragliare di un meccanismo implacabile, in grado di stritolare nei propri ingranaggi qualunque resistenza (lo scoprirà sulla propria pelle l’‘eroe giusto’ di Wotan, l’attonito Siegmund).

La musica (questa musica che allude, rievoca, annoda) è insomma l’unico ‘ponte’ che metta in comunicazione l’apertura – tutta umana – della prima giornata del *Ring* con la sua vigilia di dèi, nani e giganti, *Rheingold*. Passerella impalpabile, certo: appunto come quel ponte-arcobaleno che si era stagiato nel cielo al tramonto nell’epilogo del *Rheingold*, consentendo agli dèi l’ingresso nel Walhall. Ma, di fatto, altrettanto solida – tanto da permetterci, ora, di varcare la soglia della *Walküre*.

³ Parole di Wagner, da *Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama* (Il mito dei Nibelunghi, abbozzo per un dramma), il testo in prosa (1848) nel quale il drammaturgo articolava per la prima volta la concezione del *Ring* (RICHARD WAGNER, *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Directmedia, 2004, pp. 812-29: 815-16; trad. it. in FRANCESCO GALLIA, *Wagner nell’officina dei Nibelunghi. «Il mito dei Nibelunghi» e abbozzi in prosa per «L’anello del Nibelungo»*, Torino, Fògola, 1996, pp. 50-66: 52-53). Se teniamo presente quanto evidenziato nella nota 1, la musica del preludio ci rammenta perfino quale sia la *natura* della volontà di Wotan, che tanta parte ha nello svolgimento del *Ring*: quella di ‘ordinatrice’ del mondo tramite leggi, che però si capovolgono in «vincoli» (*Bande*) onerosi per la volontà stessa del dio («con grande impegno, gli dèi misero ordine [*ordneten*] nel mondo, ne unirono [*banden*] gli elementi per mezzo di leggi sagge»: *ivi*, p. 814 e p. 51).

ERSTER AUFZUG

ATTO PRIMO

VORSPIEL UND ERSTE SZENE

Das Innere eines Wohnraumes, um einen starken Eschenstamm, als Mittelpunkt, gezimmerter Saal. Rechts im Hintergrunde der Herd; dahinter der Speicher; im Hintergrund die grosse Eingangstüre; links in der Tiefe führen Stufen zu einem inneren Gemache; daselbst im Vordergrund ein Tisch, mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter, und hölzernen Schemeln davor.

(Die Bühne bleibt eine Zeitlang leer; aussen Sturm, im Begriffe sich gänzlich zu legen. – Siegmund öffnet von außen die grosse Eingangstüre und tritt ein.¹ Er hält den Riegel noch in der Hand und überblickt

PRELUDIO E SCENA PRIMA

L'interno di un'abitazione: intorno ad un robusto tronco di frassino, che sta nel centro, una sala in legname. A destra, nel fondo, il focolare, e, dietro, la dispensa. [Sempre] nel fondo, la grande porta d'ingresso. A sinistra, nel profondo, dei gradini conducono ad una stanza interna. Dalla stessa parte, sul davanti, un tavolo con dietro una larga panca fissata alla parete, e, davanti, sgabelli di legno.

(La scena rimane vuota per un certo tempo; di fuori, una tempesta sul punto di calmarsi del tutto. Siegmund apre dal di fuori la grande porta d'ingresso ed entra. Tenendo ancora in mano il chiavistello,

¹ La figura che si profila sulla porta dell'abitazione di Hunding fuoriesce, per così dire, dal 'grembo' della tempesta. È la tempesta che ha 'cacciato', che ha sospinto Siegmund fino a quel luogo, racconterà lo stesso velsungo (o Wälside, come traduce il termine *Wälsung* Manacorda) ai suoi due ospiti nella scena II. In realtà, in questa 'caccia' c'è qualcosa che per il momento si ignora: sia il persecutore (la tempesta) che il perseguitato (Siegmund) sono stati concepiti dalla volontà di Wotan, e ordinati alla realizzazione del suo progetto (che diverrà chiaro – almeno al pubblico – solo nel corso dell'atto II). Una catena di parti – reali e metaforici – che la musica e il tema associati da Wagner all'ingresso del velsungo suggeriscono con insistenza. Consideriamo il motivo dell'es. 3-SIEGMUND:

ESEMPIO 3: SIEGMUND

L'es. 3 nasce davvero nel 'grembo' del temporale che si va spegnendo: la ventina di battute che ce lo presenta è infatti incorniciata dalle ripetizioni sommesse dell'es. 1-Tempesta. E di questo 'grembo' musicale il motivo conserva quasi tutto: la collocazione (nel registro grave), il colore strumentale (violoncelli). Ma soprattutto il profilo melodico, riconoscibile sebbene sia trasferito nell'ambito della dominante di Re minore (La minore), ed espressivamente deformato dagli intervalli di una settima diminuita: sol#^{o7} (il velsungo si offre alla nostra vista «esausto d'una fatica enorme»). Registro, timbro e profilo scalare discendono dal motivo che li ha generati entrambi: la Lancia di Wotan. Il motivo di Siegmund sembra però ereditare specificamente dalla Tempesta un tratto impetuoso, turbolento – l'epilogo, che inverte il corso discendente della Lancia:

ESEMPIO 4: es. 1-Tempesta e conclusione dell'es. 3-Siegmund

Una sorta di spia musicale dell'indocilità del velsungo, di cui non dovremo dimenticarci. Quanto alla minacciosa pulsazione dei corni (elemento M) che lo accompagna come un'ombra, sembra evocare ad ogni istante la *starke Not*, l'«aspro periglio» che assieme alla tempesta ha incalzato Siegmund fino all'abitazione (come quest'ultimo spiegherà nella scena II: → nota 7). E ne rinnova oscuramente la minaccia.

den Wohnraum; er scheint von übermäßiger Anstrengung erschöpft; sein Gewand und sein Aussehen zeigen, daß er sich auf der Flucht befindet. Da er niemand gewahrt, schließt er die Tür hinter sich, schreitet mit der äussersten Anstrengung eines Todmüden auf den Herd zu und wirft sich dort auf eine Decke von Bärenfell nieder)

SIEGMUND

Wes Herd dies auch sei,
hier muß ich rasten.

(*Er sinkt zurück und bleibt einige Zeit regungslos ausgestreckt.² Sieglinde tritt aus der Tür des inneren Gemaches; sie glaubte ihren Mann heimgekehrt: ihre ernste Miene zeigt sich dann verwundert, als sie einen Fremden am Herde ausgestreckt sieht).*)

SIEGLINDE (*noch im Hintergrunde*)

Ein fremder Mann?

Ihn muß ich fragen.

(*Sie tritt ruhig einige Schritte näher*)

Wer kam ins Haus
und liegt dort am Herd?

(*Da Siegmund sich nicht regt, tritt sie noch etwas näher und betrachtet ihn*)³

Müde liegt er

percorre con lo sguardo l'abitazione. Sembra esausto d'una fatica enorme. Le sue vesti ed il suo aspetto dimostrano ch'egli si trova in fuga. Non scorrendo alcuno, chiude la porta dietro di sé, si dirige verso il focolare con lo sforzo estremo di alcuno che muoia dalla fatica, e, giuntovi, si abbatte sopra una coperta di pelle d'orso)

SIEGMUND

Di chiunque sia questo focolare,
qui riposare io debbo.

(*Si lascia cadere all'indietro e rimane per qualche tempo disteso, immobile. – Sieglinde esce dalla porta della stanza interna. Ha creduto che sia tornato il marito; la gravità del suo viso cede alla meraviglia, nello scorgere uno straniero disteso presso il focolare*)

SIEGLINDE (*ancora nel fondo*)

Un uomo straniero?

Debbo interrogarlo.

(*Gli si accosta tranquillamente di alcuni passi*)

Chi è entrato in casa,
e giace colà al focolare?

(*Come Siegmund non si muove, gli si accosta ancora un poco e lo contempla*)

Stanco ei giace

² I violoncelli riprendono l'es. 1-Tempesta agganciandolo all'es. 3-Siegmund, in un passo eloquente che rende chiarissima la filiazione tematica Lancia-Tempesta-Siegmund discussa nella nota precedente:

ESEMPIO 5: l'es. 3-Siegmund, l'es. 1-Tempesta e la Lancia/1

³ All'osservazione dello straniero svenuto da parte di Sieglinde, e ai suoi due interrogativi, i violoncelli eseguono una coppia di variazioni dell'es. 3-Siegmund in progressione, che sembra prefigurare l'ingresso dell'es. 7-SIEGLINDE (→ nota 4):

ESEMPIO 6: l'es. 3-Siegmund, Sieglinde?

von Weges Mühn.
Schwanden die Sinne ihm?
Wäre er siech?
(*Sie neigt sich zu ihm herab und lauscht*)⁴
Noch schwillt ihm den Atem;
das Auge nur schloß er.
Mutig dünkt mich der Mann,
sank er müd' auch hin.

SIEGMUND (*fährt jäh mit dem Haupt in die Höhe*)
Ein Quell! Ein Quell!

SIEGLINDE
Erquickung schaff ich.
(*Sie nimmt schnell ein Trinkhorn und gibt damit aus dem Haus. Sie kommt zurück und reicht das gefüllte Trinkhorn Siegmund*)
Labung biet ich
dem lechzenden Gaumen:
Wasser, wie du gewollt!

(*Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Als er ihr mit dem Haupte Dank zuwinkt, haftet sein Blick mit steigender Teilnahme an ihren Mienen*)⁵

dalla stanchezza del cammino.
Smarriti i suoi sensi?
Foss'egli infermo?...
(*Si china su di lui ed orecchia*)
Ancora gli gonfia [il petto] il respiro,
gli occhi solo son chiusi...
Animoso l'uomo mi sembra,
se pure si sia accasciato, sfinito.
SIEGMUND (*alzando improvvisamente il capo*)
Una fonte! Una fonte!

SIEGLINDE
Ristoro gli porto.
(*Prende rapidamente un corno da bere ed esce con quello di casa. Rientra e porge il corno riempito a Siegmund*)
Ristoro io offro
al riarso palato.
Acqua, come volesti!

(*Siegmund beve e le rende il corno. Nel momento in cui accenna a ringraziare col capo, il suo sguardo si fissa con crescente interesse sul viso di lei*)

⁴ Per due volte udiamo levarsi *piano*, nell'incedere per terze e quarte dei violini I e II, il motivo dell'es. 7-SIEGLINDE, che – mimando il gesto della donna sull'uomo – sembra volersi chinare premuroso sull'es. 3-Siegmund:
ESEMPIO 7: SIEGLINDE sull'es. 3-Siegmund

Prima che la notte finisca, la padrona di casa accerterà che lo 'straniero' che ora scruta pietosa è tutt'altro che estraneo. E anche nel caso del tema di Sieglinde, l'orchestra mostra di saperne ben più degli ignari personaggi sulla scena. Lo prova la relazione sottile tra il motivo – grave e dolente – dello 'straniero', e quello – lieve e pieno di compassione – della soccorritrice. Come dimostra l'es. 6, il motivo di Siegmund traccia una curva rivolta verso l'alto, smembrabile in due gesti opposti: (1) un frammento di scala discendente che indugia sulla prima nota, e (2) un arpeggio ascendente. Ebbene, quello di Sieglinde (arpeggio ascendente, scala discendente con indugio iniziale) è in qualche modo implicito nell'es. 6: nel senso che sembra 'ruotare' i due gesti di Siegmund (prima 2 e poi 1, invece che 1 e poi 2). Con ciò disegnando una curva speculare (verso il basso), che sembra protendersi in un abbraccio ideale verso il motivo dei violoncelli. L'arcano rapporto musicale tra i due motivi verrà illuminato da uno scambio di battute della scena III: solo allora si squarcerà del tutto il velo che ancora separa Siegmund e Sieglinde, e i due diverranno pienamente coscienti di appartenersi (→ nota 16).

⁵ Parlare – come fa la didascalia – di «crescente interesse [*Teilnahme*]» di Siegmund per il volto di Sieglinde è eufemistico. In realtà, a sentire la musica, dietro quello sguardo si cela già ben altro: un violoncello solo comincia a dipanare l'es. 8-TEMA D'AMORE DI SIEGMUND E SIEGLINDE sulle armonie degli altri violoncelli divisi, rinforzati da

SIEGMUND

Kühlende Labung
gab mir der Quell,
des Müden Last
machte er leicht:
erfrischt ist der Mut,
das Aug' erfreut
des Sehens selige Lust.
Wer ist's, der so mir es labt?

SIEGLINDE

Dies Haus und dies Weib
sind Hundings Eigen;

SIEGMUND

Rinfrescante ristoro
a me donò la fonte,
del faticato il peso
ella fece leggero:
rinfrancato è l'animo,
e l'occhio allieta
del vedere la beata letizia.
Chi è che me lo ristora così?

SIEGLINDE

Questa dimora e questa donna
dominio sono di Hunding;

segue nota 5

due contrabbassi. Il tema è nuovo, e insieme non è nuovo: di fatto, le due parti di cui si compone (e che udremo anche separatamente: *a* e *b*) sono entrambe una riscrittura, lirica e decontratta, del secondo segmento (*b*) del motivo angoloso che introduce la dea Freia nel *Rheingold*:

ESEMPIO 8: TEMA D'AMORE DI SIEGMUND E SIEGLINDE (segmenti *a* e *b*) e Freia (segmento *b*)

The musical score for Example 8 consists of three systems. The top system shows the vocal line for Sieglinde, starting with the text 'Freia (b)'. The middle system shows the vocal line for Siegmund, starting with the text 'Tema d'amore di Siegmund e Sieglinde'. The bottom system shows the piano accompaniment for Violins and Cellos/Double Basses. The score is marked with dynamics such as *p* and *pp*. The tempo is indicated as 20/26. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into segments 'a' and 'b'.

«Freia, la dolce [*die Holde*]» funziona nell'economia del *Ring* come personificazione dell'amore: ossia di quella forza che – nel mondo di Wotan e di Alberich – è costantemente negata, svilita, calpestata. Strumentalizzata, soprattutto: la dea in persona – si ricorderà – è oggetto di un trattamento brutale nel *Rheingold*, deprezzata al rango di pura merce di scambio. Il suo motivo – in una veste tesa, carica d'angoscia – entra per la prima volta accompagnandone la «fuga precipitosa» dai giganti (*Rheingold*, scena II^a). Non stupisce perciò che questo 'seme' musicale abbia vita grama, nel clima inospitale della vigilia del *Ring*. Il presente momento di *Walküre*, nel quale il 'seme' di Freia trova infine un terreno fertile in cui attecchire e fiorire in un tema struggente del violoncello (destinato a sviluppi rigogliosi in orchestra, e anche nelle voci → nota 14), è pertanto uno snodo fondamentale del ciclo: solo ora, l'amore – l'amore totale, l'attrazione di anime e di corpi, il grande 'imprevisto' del piano di Wotan – comincia ad ergersi come polo *antagonista* delle macchinazioni e delle ambizioni di potere che avvelenano il mondo del *Ring*.

gastlich gönn' er dir Rast:
harre, bis heim er kehrt!

SIEGMUND

Waffenlos bin ich:
dem wunden Gast
wird dein Gatte nicht wehren.

SIEGLINDE (*mit besorgter Hast*)
Die Wunden weise mir schnell!

SIEGMUND (*schüttelt sich und springt lebhaft vom Lager zum Sitz auf*)

Gering sind sie,
der Rede nicht wert;
noch fügen des Leibes
Glieder sich fest.

Hätten halb so stark wie mein Arm
Schild und Speer mir gehalten,
nimmer floh ich dem Feind;
doch zerschellten mir Speer und Schild.

Der Feinde Meute
hetzte mich müd,
Gewitterbrunst
brach meinen Leib;

doch schneller, als ich der Meute,
schwand die Müdigkeit mir:
sank auf die Lider mir Nacht;
die Sonne lacht mir nun neu.

SIEGLINDE (*geht nach dem Speicher, füllt ein Horn mit Met und reicht es Siegmund mit freundlicher Bewegtheit*)

Des seimigen Metes
süßen Trank

mögest du mir nicht verschmähn.

SIEGMUND

Schmecktest du mir ihn zu?

(*Sieglinde nippt am Horne und reicht es ihm wieder. Siegmund tut einen langen Zug, indem er den Blick mit wachsender Wärme auf sie heftet. Er setzt so das Horn ab und läßt es langsam sinken, während der Ausdruck seiner Miene in starke Ergriffenheit übergeht. Er seufzt tief auf und senkt den Blick düster zu Boden*)

SIEGMUND (*mit bebender Stimme*)

Einen Unseligen labtest du:

Unheil wende
der Wunsch von dir!

(*Er bricht schnell auf, um fortzugehen*)

liberale ti largisca riposo:
attendi finch'ei non torni!

SIEGMUND

Disarmato io sono:
l'ospite ferito
il tuo sposo non respingerà.

SIEGLINDE (*con fretta premurosa*)
Le ferite fammi in fretta vedere!

SIEGMUND (*si riscuote e balza con vivacità dal giaciglio sullo scanno*)

Piccole cose sono,
di discorso non degne;
ancora s'intesson del corpo
salde le membra.

Avessero, forti la metà del mio braccio,
scudo e spiede a me tenuto,
mai sarei io sfuggito al nemico;
se non che e scudo e spada mi si spezzarono.

La muta dei nemici
mi perseguì sfinito,
violenta bufera
infranse il mio corpo;

pure, più in fretta che non io alla muta,
sparve a me la fatica:
se mi calò sui cigli la notte,
nuovamente or mi sorride il sole.

SIEGLINDE (*va alla dispensa, riempie un corno di idromele e lo porge a Siegmund, con benevola commozione*)

Del denso idromele
il dolce sorso

non vorrai spregiarmi.

SIEGMUND

Me l'assaporeresti tu?

(*Sieglinde sorseggia al corno, poi nuovamente glie lo porge. Siegmund ne trae un gran sorso, figgendo lo sguardo su di lei con crescente fervore. Egli allontana il corno lasciandolo lentamente cadere, mentre l'espressione del viso trapassa in forte commozione. Sospira profondo ed abbassa lo sguardo cupamente al suolo*)

SIEGMUND (*con voce tremante*)

Un infelice hai ristorato:

infelicità distolga
da te l'augurio!

(*S'accinge rapidamente ad uscire*)

Gerastet hab ich
und süß geruht:
weiter wend ich den Schritt.
(*Er geht nach hinten*)

SIEGLINDE (*lebhaft sich umwendend*)
Wer verfolgt dich, daß du schon fliehst?

SIEGMUND (*von ihrem Rufe gefesselt, wendet sich wieder; langsam und düster*)

Mißwende folgt mir,
wohin ich fliehe;
Mißwende naht mir,
wo ich mich neige.

Dir, Frau, doch bleibe sie fern!

Fort wend ich Fuß und Blick.

(*Er schreitet schnell bis zur Tür und hebt den Riegel*)

SIEGLINDE (*in heftigem Selbstvergessen ihm nachruhend*)

So bleibe hier!

Nicht bringst du Unheil dahin,
wo Unheil im Hause wohnt!

SIEGMUND (*bleibt tief erschüttert stehen; er forscht in Sieglindes Mienen;⁶ diese schlägt verschämt und traurig die Augen nieder. Langes Schweigen. Siegmund kehrt zurück*)

Wehwalt hieß ich mich selbst:

Hunding will ich erwarten.

(*Er lehnt sich an den Herd; sein Blick haftet mit ruhiger und entschlossener Teilnahme an Sieglinde; diese hebt langsam das Auge wieder zu ihm auf. Beide blicken sich in langem Schweigen mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit in die Augen*)

Ho qui posato
e dolcemente riposato:
oltre io volgo il passo.
(*Se ne va verso il fondo*)

SIEGLINDE (*volgendosi vivamente*)
Chi ti persegue, che già te ne fuggi?

SIEGMUND (*trattenuto dal suo grido, si volge nuovamente: lento e cupo*)

Disavventura mi segue
dovunque io fugga;
disavventura m'accosta
dovunque io inclini...

pure a te, donna, rimanga lontana!

Via io volgo e passo e sguardo.

(*Cammina rapido fino alla porta e solleva il saliscendi*)

SIEGLINDE (*di se stessa impetuosamente dimentica, richiamandolo*)

Oh! rimani qui!

Disavventura non porti colà,
dove disavventura è di casa!

SIEGMUND (*rimanendo in piedi, profondamente scosso, scruta nel viso di Sieglinde; la quale abbassa gli occhi triste e vergognosa. Lungo silenzio. Siegmund ritorna*)

Wehwalt ho chiamato me stesso:

Hunding voglio aspettare.

(*Si appoggia al focolare; il suo sguardo si fissa su Sieglinde con tranquillo e deciso interesse; ella alza lentamente di nuovo gli occhi su di lui. Ambedue si guardano negli occhi, in lungo silenzio, con espressione della più profonda commozione*)

⁶ Al centro della pagina conclusiva della scena 1 c'è il tema della «disgrazia» (*Misswende*) che segna equamente il destino di Siegmund e Sieglinde. E l'«interesse», la *Teilnahme* (ricambiata) di Siegmund verso Sieglinde è anche acuta capacità di *teilnehmen*, di (mutua) partecipazione all'interiorità dell'altro e alle sue sventure; dote che ha a che vedere con la consanguineità dei due personaggi (peraltro ancora ignota agli interessati). L'ennesimo tema degli archi gravi – che s'insinua nei lunghi silenzi della coppia – cattura appunto la crescente *SIMPATIA DEI VELSUNGHI*: simpatia, ovviamente, nel senso del manifestarsi di un 'accordo nel sentire', di comunione nella sofferenza:

ESEMPIO 9: LA *SIMPATIA DEI VELSUNGHI*

SIMPATIA DEI VELSUNGHI

29/5: *W i s*

Violoncelli e Contrabbassi

p sehr ruhig und ausdrucksvoll

Giacché la sofferenza è l'esperienza essenziale della stirpe: Siegmund si qualificherà presto come una sorta di 'signore del dolore' (→ nota 8). L'inizio del motivo, con il suo caratteristico intervallo di sesta ascendente (*W i s*: nel seguito, tendenzialmente minore) è condiviso anche da altro materiale legato alla schiatta dei velsunghi (→ nota 38).

ZWEITE SZENE

(Sieglinde fährt plötzlich auf, lauscht und hört Hunding, der sein Roß außen zum Stall führt. Sie geht hastig zur Tür und öffnet; Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein und hält unter der Tür, als er Siegmund gewahrt.⁷ Hunding wendet sich mit einem ernst fragenden Blick an Sieglinde)

SIEGLINDE (dem Blicke Hundings entgegenend)

Müd am Herd
fand ich den Mann:
Not führt' ihn ins Haus.

HUNDING

Du labtest ihn?

SIEGLINDE

Den Gaumen letz' ich ihm,
gastlich sorgt' ich sein!

SIEGMUND (der ruhig und fest Hunding beobachtet)

Dach und Trank
Dank ich ihr:
wilst du dein Weib drum schelten?

HUNDING

Heilig ist mein Herd:
heilig sei dir mein Haus!
(Er legt seine Waffen ab und übergibt sie Sieglinde.
Zu Sieglinde)

Rüst' uns Männern das Mahl!

(Sieglinde hängt die Waffen an Ästen des Eschenstammes auf, dann holt sie Speise und Trank aus dem Speicher und rüstet auf dem Tische das Nachtmahl. Unwillkürlich heftet sie wieder den Blick auf Siegmund)

SCENA II^a

(Sieglinde trasale improvvisamente, porge ascolto ed ode Hunding, che dal di fuori conduce il cavallo alla stalla. Va rapidamente alla porta ed apre; Hunding, armato di scudo e lancia, entra e si trattiene sulla soglia scorgendo Siegmund. Hunding si volge a Sieglinde con severo sguardo interrogatore)

SIEGLINDE (rispondendo allo sguardo di Hunding)

Sfinito al focolare
trovai quell'uomo:
sventura lo condusse in casa.

HUNDING

Lo ristorasti?

SIEGLINDE

La gola gli rinfrescai,
ospitalmente m'occupai di lui!

SIEGMUND (che fermo e tranquillo ha osservato Hunding)

Tetto e bevanda
a lei debbo:
vuoi per questo la tua donna riprendere?

HUNDING

Sacro è il mio focolare:...
sacra sia a te la mia casa!
(Depone le sue armi e le consegna a Sieglinde. A Sieglinde)

La cena a noi uomini apparecchia!

(Sieglinde appende le armi ai rami del frassino, prende quindi dalla dispensa cibo e bevanda ed apparecchia la cena sul tavolo. Involontariamente il suo sguardo si fissa nuovamente su Siegmund)

⁷ Il tema dell'es. 10-HUNDING – che attacca sulla sottodominante di Do minore – suona brutale e intimidatorio, nel timbro del forte staccato del quartetto delle tube wagneriane (sorretto dalla tuba contrabbasso), attraversato dalle folate di viole e violoncelli:

ESEMPIO 10: HUNDING

Sehr gemessen und bestimmt.

HUNDING (*mißt scharf und verwundert Siegmunds Züge, die er mit denen seiner Frau vergleicht; für sich*)

Wie gleicht er dem Weibe!

Der gleißende Wurm

glänzt auch ihm aus dem Auge.

(*Er birgt sein Befremden und wendet sich wie unbefangen zu Siegmund*)

Weit her, traun,

kamst du des Wegs;

ein Roß nicht ritt,

der Rast hier fand:

welch schlimme Pfade

schufen dir Pein?

SIEGMUND

Durch Wald und Wiese,

Heide und Hain,

jagte mich Sturm

und starke Not:

nicht kenn' ich den Weg, den ich kam.

Wohin ich irrte,

weiß ich noch minder:

Kunde gewänn' ich des gern.

HUNDING (*am Tische und Siegmund den Sitz bietend*)

Des Dach dich deckt,

des Haus dich hegt,

Hunding heißt der Wirt;

wendest von hier du

nach West den Schritt,

in Höfen reich

hausen dort Sippen,

die Hundings Ehre behüten.

Gönnt mir Ehre mein Gast,

wird sein Name nun mir gennant.

(*Siegmund, der sich am Tisch niedergesetzt, blickt nachdenklich vor sich hin. Sieglinde, die sich neben Hunding, Siegmund gegenüber, gesetzt, heftet ihr Auge mit auffallender Teilnahme und Spannung auf diesen*)

HUNDING (*scruta acuto e sorpreso i tratti di Siegmund, confrontandoli con quelli della sua donna; tra sé*)

Come somiglia alla donna!

Il drago splendente

sfolgora anche a lui dagli occhi.

(*Nasconde la sua sorpresa e si rivolge con aria disinvolta a Siegmund*)

Di lontano, affè!

vieni nel tuo cammino;

non cavallo cavalcava

colui che qui trovò rifugio:

quali cattivi sentieri

affanno ti fecero?

SIEGMUND

Per boschi e prati

per lande e per macchie,

mi persegui la tempesta

ed aspro periglio:

non conosco la via per cui io venni.

Dov'io m'aggirai,

ancor meno io so:

novella n'avrei volentieri.

HUNDING (*a tavola, offrendo uno scanno a Siegmund*)

Colui del quale il tetto ti copre,

colui del quale la casa ti accoglie,

Hunding, si chiama, ospite;

se tu volgi di qui

verso occidente il passo,

in ricche corti

abitano colà le stirpi,

che l'onore di Hunding guardano:

onore mi farà il mio ospite,

se il suo nome a me ora nominerà.

(*Siegmund, che si è seduto a tavola, guarda pensieroso avanti a sé. Sieglinde, la quale si è seduta accanto a Hunding di fronte a Siegmund, fissa lo sguardo su di lui con singolare interesse e tensione*)

segue nota 7

Qui le tube esplicitano al meglio la loro natura di *Waldhorntuben* – ossia di estensioni verso il grave del corno naturale, da caccia: suonato da loro, il motivo è un perfetto complemento della figura di rozzo cacciatore armato che si profila nel vano della porta. Il tono di intimidazione è rafforzato dal ritmo puntato: in particolare, il motivo incorpora la pulsazione minacciosa (elemento M) che perseguita fin dal suo ingresso l'es. 3-Siegmund (→ nota 1). Come se finalmente la vaga minaccia che ancora incombe sul velsungo acquistasse un volto determinato.

HUNDING (*der beide beobachtet*)

Trägst du Sorge,
mir zu vertraun,
der Frau hier gib doch Kunde:
sieh, wie gierig sie dich frägt!

SIEGLINDE (*unbefangen und teilnahmsvoll*)

Gast, wer du bist,
wüßt' ich gern.

SIEGMUND (*blickt auf, sieht ihr in das Auge und beginnt ernst*)

Friedmund darf ich nicht heißen;⁸
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
doch Wehwalt musst ich mich nennen.
Wolfe, der war mein Vater;
zu zwei kam ich zur Welt,
eine Zwillingschwester und ich.

Früh schwanden mir
Mutter und Maid;
die mich gebar,
und die mit mir sie barg,
kaum hab ich je sie gekannt.
Wehrlich und stark war Wolfe;
der Feinde wuchsen ihm viel.

Zum Jagen zog
mit dem Jungen der Alte:
von Hetze und Harst
einst kehrten wir heim:
da lag das Wolfsnest leer.
Zu Schutt gebrannt
der prangende Saal,
zum Stumpf der Eiche
blühender Stamm;
erschlagen der Mutter
mutiger Leib,
verschwunden in Gluten
der Schwester Spur.

HUNDING (*che ha osservato ambedue*)

Se ti dà fastidio
di confidarti a me,
a questa donna almeno dona novella:
vedi, come avida ella t'interroga!

SIEGLINDE (*con semplicità e piena d'interesse*)

Ospite, chi tu sia
volentieri saprei.

SIEGMUND (*solleva lo sguardo, la guarda negli occhi, e comincia gravemente*)

Friedmund non ho il diritto di chiamarmi
Frohwalt ben vorrei io essere:
Wehwalt io debbo invece nominarmi.
Wolfe, ei fu mio padre;
in due venimmo al mondo,
una gemella ed io.

Presto a me sparvero
madre e sorella;
colei che mi diè la vita,
e colei di cui ella, insieme con me, ebbe cura,
e l'una e l'altra conobbi un giorno appena.
E prode e forte fu Wolfe;
nemici assai a lui crebbero.

Alla caccia trasse
col giovane il vecchio,
dalla battuta e dal tumulto
a casa un giorno tornarono:
vuota stava la tana del lupo.
In cenere bruciata
la magnifica sala,
in ceppo [ridotto] della quercia
il fusto fiorente;
ucciso della madre
il valido corpo,
scomparsa nell'incendio
della sorella la traccia:

⁸ Ha inizio la prima delle tre parti della narrazione di Siegmund, che girovaga in tempo *sehr ruhig* («molto tranquillo») attorno alla tonalità di Sol minore – tonalità preparata dall'es. 9-Simpatia dei velsunghi nei violoncelli, che consolidano *piano* la nona sulla sua dominante (RE⁹) lungo sei battute introduttive. Ascoltiamo quasi subito un frammento musicale («Wehwalt musst ich mich nennen») apparentemente anonimo, tuttavia destinato a diventare un elemento strutturale portante del racconto, a modo di *refrain*: una cadenza i₄⁹-v-i nel pizzicato degli archi cui un accordo di sesta napoletana (bII⁶), amplificato da corni e fagotti, aggiunge una spiccata nota dolente. La sesta napoletana viene espressivamente associata all'epiteto di *Wehwalt* («dominatore del dolore», ossia – come parafrasa sempre Manacorda – «che vive nel dolore e di dolore»: verrebbe da renderlo più liberamente come «signore del dolore»); enfatizzando dunque il contrasto con gli appellativi *Friedmund* («che con la sua protezione [Mund] porta pace») e *Frohwalt* («dominatore» – «signore»? – «della gioia»). Una variante più sbrigativa della cadenza-*refrain* (bII⁶ v-i) chiude la strofa.

Uns schuf die herbe Not
 der Neidinge harte Schar.
 Geächtet floh
 der Alte mit mir;
 lange Jahre
 lebte der Junge
 mit Wolfe im wilden Wald:
 manche Jagd
 ward auf sie gemacht;
 doch mutig wehrte
 das Wolfspaar sich.
(zu Hunding gewandt)
 Ein Wölfing kündet dir das,
 den als «Wölfing» mancher wohl kennt.

HUNDING

Wunder und wilde Märe
 kündest du, kühner Gast,
 Wehwalt, der Wölfing!
 Mich dünkt, von dem wehrlichen Paar
 vernahm ich dunkle Sage,
 kann' ich auch Wolfe
 und Wölfing nicht.

SIEGLINDE

Doch weiter künde, Fremder:
 wo weilt dein Vater jetzt?

SIEGMUND

Ein starkes Jagen auf uns⁹
 stellten die Neidinge an:
 der Jäger viele
 fielen den Wölfen,
 in Flucht durch den Wald
 trieb sie das Wild:
 wie Spreu zerstob uns der Feind.
 Doch ward ich vom Vater versprengt;
 seine Spur verlor ich,

a noi la rude sventura aveva portato
 la dura schiera dei Neidinge.

In bando fuggì
 con me il vecchio;
 lunghi anni
 visse il giovane
 con Wolfe in selvaggia foresta:
 più d'una caccia
 su loro si scatenò;
 pure validamente si difese
 la coppia lupesca.

(Rivolto a Hunding)

Un Wölfing questo ti racconta,
 che per 'lupatto' alcuno ben conosce.

HUNDING

Maraviglia e fiera novella
 tu novelli, ospite, ardito,
 Wehwalt... il lupatto!
 A me sembra della coppia guerriera
 oscura saga avere appreso,
 sebbene Wolfe non abbia conosciuto
 e Wölfing neppure.

SIEGLINDE

Pure oltre informa, o straniero:
 dove si trova oggi tuo padre?

SIEGMUND

Fiera caccia su noi
 scatenarono i Neidinge:
 molti cacciatori
 caddero sotto i lupi,
 in fuga per la foresta
 la selvaggina li spinse:
 come pula ci si dissipò il nemico.
 Ma io fui dal padre disperso;
 la sua traccia io persi,

⁹ Con l'innalzarsi della temperatura emotiva del racconto, la seconda parte innalza la tonica di riferimento di un tono (La minore), e si fa inizialmente *etwas bewegter* («un poco più mosso»), per poi virare al *langsam* («lento») quando a sorpresa in orchestra irrompe nel *pianissimo* dei tromboni soli il segmento *a* del motivo della rocca del Walhall dal *Rheingold*.

ESEMPIO 11: inserzione del segmento *a* del motivo del Walhall (45/5)



je länger ich forschte:
eines Wolfes Fell nur
traf ich im Forst;
leer lag das vor mir,
den Vater fand ich nicht.
Aus dem Wald trieb es mich fort;
mich drängt' es zu Männern und Frauen.

Wieviel ich traf,
wo ich sie fand,
ob ich um Freund',
um Frauen warb,
immer doch war ich geächtet:
Unheil lag auf mir.
Was Rechtes je ich riet,
andern dünkte es arg,
was schlimm immer mir schien,
andre gaben ihm Gunst.

In Fehde fiel ich,
wo ich mich fand,
Zorn traf mich,
wohin ich zog;
geht' ich nach Wonne,
Weckt' ich nur Weh:
drum muß' ich mich Wehwalt nennen;
des Wehes walter' ich nur.
(Er sieht zu Sieglinde auf und gewahrt ihren teilnehmenden Blick)

HUNDING
Die so leidig Los dir beschied,
nicht liebte dich die Norn':
froh nicht grüßt dich der Mann,
dem fremd als Gast du nahst.

SIEGLINDE
Feige nur fürchten den,
der waffenlos einsam fährt! –
Künde noch, Gast,
wie du im Kampf
zuletzt die Waffe verlorst!

quanto la cercai più a lungo:
solo la pelle d'un lupo
trovai nella foresta;
vuota giaceva avanti a me;
il padre non lo trovai.
Ebbi l'impulso di fuggir la foresta;
a uomini, a donne esso m'urgeva.
Quanti n'incontrai,
dovunque li trovai,
se ad amico
o a donna aspirai,
fui pur sempre bandito:
sventura su me incombeva.
Quel che giusto mai io giudicava,
sembrava ad altri malvagio,
quel che a me sempre scellerato sembrava,
godeva degli altri la grazia.

In contesa io caddi
dovunque mi trovai.
Collera mi colpì,
dovunque io andai;
se di voluttà ero avido,
dolore solo destava:
e perciò dovetti io chiamarmi Wehwalt,
soltanto del dolore dominatore.
(Volge lo sguardo a Sieglinde e s'accorge dello sguardo premuroso di lei)

HUNDING
Quella che sorte così infausta a te impose,
non ti amò, quella Norna:
lieto non ti saluta l'uomo
cui tu accosti ospite straniero.

SIEGLINDE
I vili soltanto colui temono,
che solitario senz'armi s'aggira!...
Racconta ancora, ospite,
come tu in battaglia
ultimamente l'arme perdesti!

segue nota 9

L'intruso' musicale – isolato anche dal cambiamento di metro (da **C** a 3/4) – serve a sottolineare l'ingenuità della vana ricerca del padre Wolfe (lupo) da parte del 'lupatto' Siegmund: il 'lupo' (in realtà Wotan) era ovviamente tornato nella sua vera 'tana' – la rocca, tra gli dèi – a pilotare a distanza la preparazione del figlio umano. Alla fine della strofa ritorna immancabile il *refrain* testuale imperniato sul termine *Wehwalt*, che ora viene anzi spiegato per filo e per segno da Siegmund ai suoi ospiti, in uno di quei momenti 'etimologici' non rari nei libretti di Wagner (gli spettatori della Fenice ripensino alla dotta 'lezione' di etimologia che Kundry impartisce al protagonista nell'atto II del *Parsifal*); e con esso, la cadenza-*refrain* musicale ad esso associato, che torna a siglare la fine della parte.

SIEGMUND (*immer lebhafter*)

Ein trauriges Kind¹⁰
rief mich zum Trutz:
vermählen wollte
der Magen Sippe
dem Mann ohne Minne die Maid.
Wider den Zwang
zog ich zum Schutz,
der Dränger Troß
traf ich im Kampf:
dem Sieger sank der Feind.
Erschlagen lagen die Brüder:
die Leichen umschlang da die Maid,
den Grimm verjagt' ihr der Gram.
Mit wilder Tränen Flut
betroff sie weinend die Wal:

SIEGMUND (*sempre più vivamente*)

Un'afflitta fanciulla
m'invocò protettore:
sposare voleva
la schiatta dei parenti
a sposo non amato la fanciulla.
Contro la costrizione
trassi a difesa,
la schiera degli oppressori
incontrai in campo:
al vincitore il nemico soggiacque.
Uccisi giacquero i fratelli:
le salme cinse allora la fanciulla,
il dolore via le cacciò la collera.
Con flutto di lagrime selvagge
irrorò piangendo il campo:

¹⁰ La terza, conclusiva tappa della narrazione si occupa di ripristinare il Do minore di Hunding, e nell'attacco intensifica ulteriormente la tensione musicale, svolgendosi *immer lebhafter* («sempre più vivace»). Il solito *refrain* testuale conclusivo della strofa si ripresenta qui nella forma (dissimulata) della litote, riallacciandosi all'inizio della prima parte (e cioè, non compare direttamente l'epiteto di *Wehwalt*: ma Siegmund nega recisamente – quasi con sottile ironia – di potersi chiamare il *contrario* di *Wehwalt*, ossia *Friedmund*...). Alla prima parte sembra volersi ricollegare, chiudendo il cerchio, anche la musica, che antepone all'ultima ripetizione della *cadenza-refrain* l'es. 9-Simpatia dei velsunghi (che avevamo udito nell'introduzione al racconto, sempre *piano* e nei violoncelli e contrabbassi). Quanto alla 'cadenza WEHWALT' in sé, essa viene espressivamente dilatata da Siegmund sulle armonie in *pianissimo* degli archi, a partire dal suo dolente accordo napoletano RE \flat (=bII):

ESEMPIO 12: 'CADENZA WEHWALT' e LA STIRPE DEI VELSUNGH

54/11: WEHWALT

Nun weißt du, fra-gen-de frau, wa-rum ich fried-mand nicht

RE \flat (= Do min.: bII) i₄ - V -

hei-ßet
Sehr gemessen.

LA STIRPE DEI VELSUNGH

Corni (+ orch.)

i

La *cadenza-refrain* sfocia poi direttamente nel primo dei motivi eroico-tragici degli ottoni, legati preferibilmente – ma non rigidamente – all'orbita del Do minore (e più ancora alla sua triade di tonica, presentata dai temi in 'secondo rivolto' – ossia Sol₂-Do₃-Mi₃ ed affini): quello della STIRPE DEI VELSUNGH, dominato dal timbro dei corni. Emblema del tragico eroismo inscritto nel passato di Siegmund, e insieme presagio della tragica fine eroica che attende il velsungo. L'ultima parola spetta infine alla 'cadenza *Wehwalt*', che completa le quattro battute del motivo della Stirpe dei velsunghi avviandolo verso la tonica Do.

um des Mordes der eignen Brüder
klagte die unsel'ge Braut.

Der Erschlagen Sippen
stürmten daher;
übermächtig
ächzten nach Rache sie;
rings um die Stätte
ragten mir Feinde.
Doch von der Wal
wich nicht die Maid;
mit Schild und Speer
schirmt' ich sie lang,
bis Speer und Schild
im Harst mir zerhaun.

Wund und waffenlos stand ich –
sterben sah ich die Maid:
mich hetzte das wütende Heer –
auf den Leichen lag sie tot.

*(Mit einem Blicke voll schmerzlichen Feuers auf
Sieglinde)*

Nun weißt du, fragende Frau,
warum ich Friedmund – nicht heiße!

*(Er steht auf und schreitet auf den Herd zu. Sieglinde
blickt erbleichend und tief erschüttert zu Boden)*

HUNDING *(erhebt sich, sehr finster)*

Ich weiß ein wildes Geschlecht,
nicht heilig ist ihm,
was andern hehr:

verhaßt ist es allen und mir.¹¹

Zur Rache ward ich gerufen,

Sühne zu nehmen
für Sippenblut:

zu spät kam ich,
und kehrte nun heim,

des flücht'gen Frevlers Spur
im eignen Haus zu erspähn.

Mein Haus hütet,
Wölfing, dich heut;

für die Nacht nahm ich dich auf;
mit starker Waffe

doch wehre dich morgen;

zum Kampfe kies ich den Tag:
für Tote zahlst du mir Zoll.

dell'uccisione dei propri fratelli
doglianza mosse la sventurata sposa.

Degli uccisi i congiunti

quivi irrupero;

strapotenti

sospiravan vendetta;

torno torno al luogo,

nemici a me sorsero.

Pure dal campo

non s'allontanò la fanciulla;

con scudo e spiede

schermo a lungo le feci,

finché spiede e scudo

nel tumulto mi spezzarono.

Ferito, e senz'armi io stetti...

morire vidi la fanciulla:

mi persegui la schiera selvaggia...

sui cadaveri morta ella giacque.

(Con uno sguardo pieno di ardente dolore a Sieglinde)

Ora tu sai, donna che domandi,

perché io non mi chiamo Friedmund!

(Si alza e cammina verso il focolare. Sieglinde guarda al suolo impallidendo, tutta tremante)

HUNDING *(si alza, molto torvo)*

Una selvaggia stirpe io so,

cui nulla è sacro,

di quel ch'è santo altrui:

odiata ell'è a tutti e a me.

A vendetta io fui chiamato,

ad espiazione imporre

per sangue congiunto:

troppo tardi io giunsi,

al focolare ora torno,

la traccia del fuggitivo scellerato

per rintracciare in casa mia...

La mia casa ospita,

Wölfing, te, oggi,

per la notte t'ho accolto;

con forte arme

domani però àrmati;

il giorno io scelgo alla battaglia,

per i morti mi pagherai tributo.

¹¹ L'es. 10-Hunding (qui nel solo ritmo) riprende il controllo, e guida alla conclusione la scena II^a, tracimando minaccioso anche nella successiva.

(Sieglinde schreitet mit besorgter Gebärde zwischen die beiden Männer vor)

HUNDING (*barsch*)

Fort aus dem Saal!

Säume hier nicht!

Den Nachtrunk rüste mir drin
und harre mein zur Ruh’.

(Sieglinde steht eine Weile unentschieden und sinnend. Sie wendet sich langsam und zögernden Schrittes nach dem Speicher. Dort hält sie wieder an und bleibt, in Sinnen verloren, mit halb abgewandtem Gesicht stehen. Mit ruhigem Entschluß öffnet sie den Schrein, füllt ein Trinkhorn und schüttet aus einer Büchse Würze hinein. Dann wendet sich das Auge auf Siegmund, um seinem Blicke zu begegnen, den dieser fortwährend auf sie heftet. Sie gewahrt Hundings Spähen und wendet sich sogleich zum Schlafgemach. Auf den Stufen kehrt sie sich noch einmal um, heftet das Auge sehnsuchtsvoll auf Siegmund und deutet mit dem Blicke andauernd und mit sprechender Bestimmtheit auf eine Stelle am Eschenstamme. Hunding fährt auf und treibt sie mit einer heftigen Gebärde zum Fortgehen an. Mit einem letzten Blick auf Siegmund geht sie in das Schlafgemach und schließt hinter sich die Tür)

HUNDING (*nimmt seine Waffen vom Stamme herab*)

Mit Waffen wehrt sich der Mann.

(Im Abgehen sich zu Siegmund wendend)

Dich, Wölfling, treffe ich morgen;

mein Wort hörtest du –

hüte dich wohl!

(Er geht mit den Waffen in das Gemach; man hört ihn von innen Riegel schließen)

DRITTE SZENE

SIEGMUND (*allein. Es ist vollständig Nacht geworden; der Saal ist nur noch von einem schwachen Feuer im Herd erhellt. Siegmund läßt sich, nah beim Feuer, auf dem Lager nieder und brüet in großer innerer Aufregung eine Zeitlang schweigend vor sich hin*)

Ein Schwert verhiß mir der Vater,¹²

ich fänd’ es in höchster Not.

(Sieglinde s'intromette tra i due uomini con gesti d'apprensione)

HUNDING (*bruscamente*)

Via dalla sala!

Qui non indugiare!

La bevanda notturna costà dentro apprestami,
e attendimi al riposo.

(Sieglinde sta un pezzo indecisa e penserosa. Si volta lentamente e con passo esitante verso la dispensa. Giuntavi, s'arresta nuovamente e rimane in piedi, assorta nel proprio pensiero, col viso a metà rivolto. Con tranquilla decisione apre lo scrigno, riempie un corno da bere e vi versa dentro, da un vasetto, delle droghe. Poi volge l'occhio su Siegmund, per incontrare lo sguardo di lui, ch'egli tiene continuamente fisso su di lei. Ella s'avvede dello scrutare di Hunding, e si avvia subito verso la camera da letto. Sui gradini, ella si volge ancora una volta, fissa l'occhio pieno di passione su Siegmund, ed accenna con lo sguardo insistentemente e con precisione parlante ad un punto del tronco del frassino. Hunding trasale e con mosca violenta la spinge ad uscire. Con un ultimo sguardo su Siegmund, entra nella camera da letto, chiudendo la porta dietro di sé)

HUNDING (*staccando le sue armi giù dal tronco*)

Con l'arma l'uomo si guarda...

(Nell'andarsene, volgendosi a Siegmund)

Te, o Wölfling, incontrerò domani;

la mia parola udisti...

guàrdati bene!

(Se ne va nella camera con le armi; si ode dall'interno chiudere il chiavistello)

SCENA III^a

SIEGMUND (*solo. S'è fatta notte profonda; la sala è ancora e soltanto rischiarata da una debole fiamma sul focolare. Siegmund si abbandona sul giaciglio presso il fuoco, e medita, per un certo tempo, con grande interiore turbamento, in silenzio, lo sguardo fisso innanzi a sé*)

Una spada mio padre mi promise,

in prova suprema l'avrei trovata.

¹² L'inerme, sposato Siegmund, cui si prospetta ora la 'lieta' prospettiva di un duello mattutino, è tutt'altro che tempestivo nel raccogliere il suggerimento di Sieglinde. Eppure, la spada con cui difendersi dalle armi di Hun-

Waffenlos fiel ich
in Feindes Haus;
seiner Rache Pfand,
raste ich hier.
Ein Weib sah ich,
wonnig und hehr:
entzückend Bangen
zehrt mein Herz.

Zu der mich nun Sehnsucht zieht,
die mit süßem Zauber mich sehrt,
im Zwange hält sie der Mann,
der mich Wehrlosen höhnt!

Wälse! Wälse!

Wo ist dein Schwert?

Das starke Schwert,
das im Sturm ich schwänge,
bricht mir hervor aus der Brust,
was wütend das Herz noch hegt?

(Das Feuer bricht zusammen; es fällt aus der aufsprühenden Glut plötzlich ein greller Schein auf die Stelle des Eschenstammes, welche Sieglindes Blick bezeichnet hatte und an der man jetzt deutlich einen Schwertgriff haften sieht)

Was gleißt dort hell
im Glimmerschein?
Welch ein Strahl bricht
aus der Esche Stamm?
Des Blinden Auge
leuchtet ein Blitz:

Senz'armi son caduto
nella casa del nemico,
pegno della sua vendetta
io qui riposo:...
una donna io ho visto
dolce e nobile:
un'ansia incantevole
mi consuma il cuore.

A lei ora la passione mi trae,
che con dolce incanto mi strugge;
la tiene in dominio quell'uomo,
che inerme m'irride!

Wälse! Wälse!

Dov'è la tua spada?

La salda spada,
che nella tempesta brandisca,
se m'erompe dal petto,
quel che il furente cuore ancora in sé chiude?

(Il fuoco si sfa; dalla scintillante brace rompe improvvisamente una viva vampa verso il punto del tronco di frassino, che lo sguardo di Sieglinde ha designato, ed al quale ora si vede chiaramente infitta l'elsa di una spada)

Che brilla colà in viva,
tremula luce?
Quale raggio rompe
dal tronco di frassino?
L'occhio del cieco
un lampo illumina:

segue nota 12

ding – quella spada che il padre gli aveva promesso *in höchster Not*, «nel supremo pericolo» – è a portata di sguardo, infitta fino all'elsa nel tronco del frassino. Inutile, passa inosservata. Wagner, tuttavia, trae grande partito – drammatico e musicale – dalla disattenzione del velsungo: non ha fretta di vedere l'eroe impugnare l'arma. Come musicista, ciò gli permette di giocare allusivamente, e a lungo, con il motivo della Spada – l'ultimo *Leitmotiv* sfoderato (è il caso di dirlo!) nella vigilia del *Ring*, che presto risuonerà nella tromba e nel suo esultante Do maggiore originario, illuminato dalla 'brace' del tremolo dei violini I e II divisi:

ESEMPIO 13: la Spada riluce alla 'brace' dei violini

65/10: *la Spada*

lustig lacht da der Blick.
 Wie der Schein so hehr
 das Herz mir sengt!
 Ist es der Blick
 der blühenden Frau,
 den dort haftend
 sie hinter sich ließ,
 als aus dem Saal sie schied?

(Von hier an verglimmt das Herdfeuer allmählich)

Nächtiges Dunkel
 deckte mein Aug';
 ihres Blickes Strahl
 streifte mich da:
 Wärme gewann ich und Tag.
 Selig schien mir
 der Sonne Licht;
 den Scheitel umglist mir
 ihr wonniger Glanz,
 bis hinter Bergen sie sank.

(Ein neuer schwacher Aufschein des Feuers)

Noch einmal, da sie schied,
 traf mich abends ihr Schein;
 selbst der alten Esche Stamm
 erglänzte in goldner Glut:
 da bleicht die Blüte,
 das Licht verlischt;
 nächtiges Dunkel
 deckt mir das Auge:
 tief in des Busens Berge
 glimmt nur noch lichtlose Glut.

(Das Feuer ist gänzlich verloschen: volle Nacht. Das Seitengewach öffnet sich leise: Sieglinde, in weißem

sereno ecco sorride lo sguardo.
 Quanto nobile luce
 il cuore m'avvampa!
 È dessa lo sguardo
 della florida donna,
 cui, colà affiggendo,
 ella lasciò dietro di sé,
 come partì dalla sala?

(Da questo momento la fiamma va morendo a poco a poco)

Tenebra di notte
 copriva il mio occhio;
 il suo raggianti sguardo
 allora mi sfiorò:
 calore acquistai e luce di giorno.
 Beatrice m'apparve
 la luce del sole
 la fronte mi circondò
 il fulgor suo voluttuoso...
 finché non tramontò dietro i monti.

(Nuovo debole bagliore del fuoco)

Ancora una volta, dopo la sua dipartita
 m'avvolse a sera, la sua vampa;
 il fusto stesso del vecchio frassino
 arse in aureo ardore:
 ecco: impallidisce il fiore
 e la luce si spegne;
 tenebra di notte
 copre il mio occhio
 profonda nel fondo del petto
 ancora solo cova fiamma senza luce.

(Il fuoco s'è spento del tutto: notte profonda. La stanza laterale s'apre sommessamente: Sieglinde

segue nota 13

Durante la meditazione di Siegmund che apre la scena, il motivo era stato confusamente evocato per la prima volta dalla tromba bassa: ora, con le prime parole dell'eroe, riudiamo nel suo canto gli intervalli della Spada (Siegmund s'impadronisce infatti del saluto di Wotan alla rocca del Walhall, melodia che il dio aveva imbastito alla fine del *Rheingold* proprio su questo motivo, forte del grande progetto appena concepito – *armare* un 'eroe giusto' per neutralizzare la minaccia dell'anello). La struttura intervallare della Spada e del 'saluto di Wotan' resta protagonista anche nel seguito del monologo del velsungo: in particolare, la poderosa ottava discendente di apertura si trasforma nel terribile grido d'invocazione «Wälse! Wälse!» (Sol₃-Sol₂, poi ancora Sol₃-Sol₂), sul tremolo in *fortissimo* degli archi: un momento tellurico, che fa letteralmente sobbalzare sulla sedia, e che mette a dura prova l'ugola del tenore di turno... Dall'es. 13 in avanti, la Spada guadagna la ribalta nella sua integrità, e circola ininterrotta in orchestra, arricchendosi di sempre nuove sfumature – ora marziali, ora più morbide e cantanti.

*Gewande, tritt heraus und schreitet leise, doch rasch, auf den Herd zu*¹³

SIEGLINDE

Schläfst du, Gast?

SIEGMUND (*freudig überrascht aufspringend*)

Wer schleicht daher?

SIEGLINDE (*Mit geheimnisvoller Hast*)

Ich bin's: höre mich an!

In tiefem Schlaf liegt Hunding;
ich würzt' ihm betäubenden Trank:
nütze die Nacht dir zum Heil!

SIEGMUND (*hitzig unterbrechend*)

Heil macht mich dein Nah'n!

SIEGLINDE

Eine Waffe laß mich dir weisen:

o wenn du sie gewännst!

Den hehrsten Helden
Dürft' ich dich heißen:
dem Stärksten allein
ward sie bestimmt.

O merke wohl, was ich dir melde!

Der Männer Sippe
saß hier im Saal,

von Hunding zur Hochzeit geladen.

Er freite ein Weib,
das ungefragt

Schächer ihm schenkten zur Frau.

Traurig saß ich,
während sie tranken;

ein Fremder trat da herein:

ein Greis in blauem Gewand;

tief hing ihm der Hut,

der deckt' ihm der Augen eines;

doch des andren Strahl,

bianco vestita esce, e si dirige senza far rumore, ma in fretta, verso il focolare)

SIEGLINDE

Ospite, dormi?

SIEGMUND (*balzando lietamente sorpreso*)

Chi qui s'insinua?

SIEGLINDE (*rapidamente, piena di mistero*)

Sono io: ascoltami!

In profondo sonno giace Hunding;
gli preparai soporifera bevanda:
serva la notte alla tua salvezza!

SIEGMUND (*interrompendo con fuoco*)

Salvezza mi porta il tuo appressarsi!

SIEGLINDE

Lascia a me un'arma segnalarti:

oh! se tu la conquistassi!

il più nobile eroe
potrei chiamarti:
solo al più forte
è stata destinata.

Oh! nota bene quel ch'io t'annuncio!

Gli uomini congiunti
sedevano in questa sala,

da Hunding invitati a nozze:

una donna egli sposava
la quale, inconsultata,

degli scellerati a lui sposa avean donata.

Triste io sedeva,

mentre essi trincavano;

ecco uno straniero entrare:

vecchio, in grigio vestito;

calcato gli era il cappello,

che l'un occhio gli copriva;

ma dell'altro il raggiare

¹³ Ha inizio la grande, composita scena d'amore tra i due velsunghi, che condurrà fino alla calata del sipario. Ed è, innanzitutto, il turno di Sieglinde nel raccontare. La vicenda della spada – in Mi maggiore – è musicalmente dominata dal motivo omonimo (es. 13), e da un'intensa elaborazione sinfonica del segmento *a* del motivo del Walhall, che aveva già fatto capolino nella parte centrale della narrazione di Siegmund (← nota 9, es. 11): lì a svelarci l'identità del padre Wolfe, qui a fare chiarezza sullo straniero vestito di grigio che aveva piantato la spada nel frassino. In entrambi i casi, si tratta di Wotan, alle prese con due distinte fasi del suo piano: crescere l'eroe giusto, e – al termine del suo allenamento – provvederlo di un'arma adeguata, in vista della sfida finale. Concluso il racconto («im Stamm das Schwert er bestimmt.»), Sieglinde si abbandona ad un canto *sehr lebhaft* («molto vivace»), sorretta in orchestra da una musica giubilante in Sol maggiore (guidata dai fiati e ben scolpita nel ritmo: | e ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ecc.) cui affida le speranze di aver finalmente trovato l'«amico» che ne riscatti l'esistenza. E Siegmund si getta a sua volta nel giubilo.

Angst schuf er allen,
 traf die Männer
 sein mächt'ges Dräu'n.
 Mir allein
 weckte das Auge
 süß sehnenen Harm,
 Tränen und Trost zugleich.
 Auf mich blickt' er
 und blitzte auf jene,
 als ein Schwert in Händen er schwang;
 das stieß er nun
 in der Esche Stamm,
 bis zum Heft haftet' es drin:
 dem sollte der Stahl geziemen,
 der aus dem Stamm' es zög'.
 Der Männer alle,
 so kühn sie sich mühten,
 die Wehr sich keiner gewann;
 Gäste kamen
 und Gäste gingen,
 die stärksten zogen am Stahl –
 keinen Zoll entwich er dem Stamm:
 dort haftet schweigend das Schwert.
 Da wußt' ich, wer der war,
 der mich Gramvolle begrüßt;
 ich weiß auch,
 wem allein
 im Stamm das Schwert er bestimmt.
 O fänd' ich ihn heut
 und hier, den Freund;
 käm' er aus Fremden
 zur ärmsten Frau.
 Was je ich gelitten
 in grimmigem Leid,
 was je mich geschmerzt
 in Schande und Schmach –
 süßeste Rache
 sühnte dann alles!
 Erjagt hätt' ich,
 was je ich verlor,
 was je ich beweint,
 wär' mir gewonnen,
 fänd' ich den heiligen Freund,
 umfing' den Helden mein Arm!
 SIEGMUND (*mit Glut Sieglinde umfassend*)
 Dich, selige Frau,
 hält nun der Freund,

portò pena a tutti;
 gli uomini colpì
 la sua potente minaccia:
 a me sola
 svegliò lo sguardo
 dolce, anelante passione
 e lagrime e letizia insieme.
 Su di me riguardò
 su di loro dardeggiò,
 brandendo tra le mani una spada;
 ed ecco ora infiggerla
 nel fusto del frassino;
 fino all'elsa vi rimase infitta:
 a colui l'acciar sarebbe aggiudicato
 che dal tronco la traesse.
 Gli uomini tutti,
 per quanto arditi si provassero,
 l'arme nessuno s'acquistò;
 ospiti vennero,
 ospiti partirono,
 i più forti trassero all'acciaio...
 d'un solo pollice non si staccò dal tronco:
 colà infitta sta la spada in silenzio...
 Allora conobbi chi fosse colui,
 il quale me dolorosa aveva salutato;
 ancora io so
 a chi soltanto
 la spada nel fusto ei destinava.
 Oh! lo trovassi oggi
 e qui l'amico;
 venisse egli di terra straniera
 alla travagliatissima donna!
 Quel che io mai sofferisi
 in acerbo dolore,
 quel che mai mi torturò
 in smacco e scandalo...
 dolcissima vendetta
 tutto allora espierrebbe!
 Riafferrato avrei,
 quel ch'io mai perdei
 quel ch'io mai piansi,
 riconquistato sarebbe,
 se trovassi il sacro amico,
 se il mio braccio cingesse l'eroe!
 SIEGMUND (*abbracciando con fuoco Sieglinde*)
 Te, dolce donna,
 ecco tiene l'amico,

dem Waffe und Weib bestimmt!

Heiß in der Brust
brennt mir der Eid,
der mich dir Edlen vermählt.

Was je ich ersehnt,
ersah ich in dir;
in dir fand ich,
was je mir gefehlt!
Littest du Schmach,
und schmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und warst du entehrt:
freudige Rache
lacht nun den Frohen!
Auf lach ich
in heiliger Lust –

halt ich dich Ehre umfassen,
fühl ich dein schlagendes Herz!

(Die große Tür springt auf)

SIEGLINDE *(fährt erschrocken zusammen und reißt sich los)*

Ha, wer ging? Wer kam herein?

(Die Tür bleibt weit geöffnet: außen herrliche Frühlingsnacht; der Vollmond leuchtet herein und wirft sein helles Licht auf das Paar, das so sich plötzlich in voller Deutlichkeit wahrnehmen kann)

SIEGMUND *(in leiser Entzückung)*

Keiner ging
doch einer kam:
siehe, der Lenz
lacht in den Saal!

(Siegmond zieht Sieglinde mit sanfter Gewalt zu sich auf das Lager, so daß sie neben ihm zu sitzen kommt. Wachsende Helligkeit des Mondscheines)

Winterstürme wichen¹⁴

dem Wonnemond,

all'arma ed all'amica destinato!

Ardente nel petto
m'arde il giuramento,
che a te nobile mi congiunge.

Quel ch'io mai sognai,
in te ho scoperto;
in te ho trovato
quel che mai mi mancò!
Se scorno sopportasti,
dolor m'addolorò;
proscritto io fui,
disonorata tu fosti;
gioiosa vendetta
chiama ora il gioioso!
Ecco, io rido
in santa letizia...

s'io, nobilissima, ti abbraccio,
se il palpitante tuo cuore io senta!

(La gran porta si spalanca)

SIEGLINDE *(trasale spaventata e si scioglie dall'abbraccio)*

Ah! Chi è uscito? Chi è entrato?

(La porta rimane spalancata; fuori è stupenda notte di primavera; la luna piena illumina l'interno e getta la sua chiara luce sulla coppia, che si può così scorgere in piena limpidezza)

SIEGMUND *(in lieve incantamento)*

Nessuno è uscito...
pure alcuno è entrato:
vedi, la primavera
sorridente entro la sala!

(Siegmond trae con dolce violenza Sieglinde a sé sul giaciglio, così che ella viene a sedersi vicino a lui. Crescente chiarore di luna)

Cedono le bufere invernali

alla voluttuosa luna,...

¹⁴ Nel *Lenzeslied*, la 'canzone della primavera' di Siegmund (*Mäßig bewegt*, «moderatamente mosso» – 9/8, Si bemolle maggiore), Wagner sembra davvero strizzare l'occholino all'abborrita tradizione del *cantabile* dell'aria o del duetto 'all'italiana' – magari filtrata dalla sensibilità liederistica di un Weber. Di fatto, si tratta di una delle classiche 'oasi liriche' wagneriane che regalano un po' di sollievo al melomane in astinenza. E tuttavia, non vanno taciute le differenze. C'è sì una melodia da *cantabile*, nuova di zecca (quella iniziale del «Winterstürme»), che si staglia su un tappeto di terzine degli archi con sordina – perfetto accompagnamento per un assolo sognante. Una combinazione che introduce una cesura rispetto a quanto precede, isolando il *cantabile* da un punto di vista formale. La melodia e il suo cullante accompagnamento da romanza, tuttavia, tacciono assai presto: già nella seconda strofa («Zu seiner Schwester»), cedono il posto all'elaborazione – nelle voci e negli strumenti – delle

in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf linden Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt:
durch Wald und Auen
weht sein Atem,
weit geöffnet
lacht sein Aug’.
Aus sel’ger Vöglein Sange
süß er tönt,
holde Düfte
haucht er aus:
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen,
Keim und Sproß
entspringt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr:
wohl mußte den tapfern Streichen
die strenge Türe auch weichen,
die trotzig und starr
uns – trennte von ihm.
Zu seiner Schwester
schwäng er sich her;
die Liebe lockte den Lenz:
in unsrem Busen
barg sie sich tief;
nun lacht sie selig dem Licht.

in mite luce
luce il nuovo tempo;...
su tiepide aure,
teneramente e gratamente,
maraviglie tessendo
egli si culla;
per foreste e per campi
spira il suo respiro;
ampio, aperto
ride il suo occhio:...
del canto di uccelli gioiosi
dolce esso risuona,
soavi profumi
esso esala:
dal suo caldo sangue fioriscono
fiori di voluttà,
germi e virgulti
dalla sua forza sorgono.
Con grazia di armi graziose
costringe egli il mondo;
inverno e bufera cedono
all’impetuoso assalto:...
ben dovette ai suoi coraggiosi colpi
cedere anche la porta crudele,
la insolente e rigida, che
noi... da lui separava...
Alla sua sorella
egli incontro si slanciava;
Passione allettò il tempo nuovo:
nel nostro petto
profonda ella si celava;
serena sorride ora alla luce.

segue nota 14

due parti dell’es. 8-Tema d’amore (il tema poetico della primavera, su cui Siegmund ricama variazioni su variazioni, ha un patente valore simbolico: la primavera che forza la porta del soffocante regno di Hunding è appunto l’amore in sé, la forza che aggredisce «con grazia di armi graziose» l’«inverno» del mondo di Wotan e Alberich). Elaborazione che prosegue anche lungo la risposta di Sieglinde («Du bist der Lenz»). Il ‘tempo lento’ del duetto viene dunque subito riassorbito all’interno del tessuto leitmotivico del *Ring*, ne è parte integrante, in dialogo con il resto dell’opera: e la circolazione del materiale tematico tra quelli che – tradizionalmente – dovrebbero essere i distinti tempi ‘cinetici’ e ‘statici’ di un duetto ne offusca i confini, crea nuove forme. Per non parlare dell’introduzione strumentale alla ‘canzone della primavera’, nella quale violoncelli con sordina eseguono *piano* una variante di quella figurazione che nel *Ring* esprime – un po’ dappertutto – la natura in movimento. Variante che richiama direttamente un passo dalla scena IIª del *Rheingold*, in cui Loge canta appunto il desiderio (inestirpabile) d’amore di ciò che vive («ovunque c’è vita e moto, / in acqua, terra e aria [...] nulla vuol rinunciare all’amore e alla donna»). E che suona, al tempo stesso, come uno ‘scioglimento’ lirico, in modo maggiore, del gesto in minore dell’es. 1-Tempesta: dunque, anche della volontà di Wotan, se consideriamo quella duplicità del motivo della Tempesta che abbiamo analizzato nel *Vorspiel*. Malauguratamente per la coppia di vel-sunghi, il dio resterà sordo a questo soffio primaverile, e al suo messaggio di redenzione.

Die bräutliche Schwester
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt,
was sie je getrennt:
jauchzend grüßt sich
das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!

SIEGLINDE

Du bist der Lenz,
nach dem ich verlangte
in frostigen Winters Frist.
Dich grüßte mein Herz
mit heiligem Grau'n,
als dein Blick zuerst mir erblühte.
Fremdes nur sah ich von je,
freundlos war mir das Nahe;
als hätt' ich nie es gekannt,
war, was immer mir kam.

Doch dich kannt' ich
deutlich und klar:
als mein Auge dich sah,
warst du mein Eigen;
was im Busen ich barg,
was ich bin,
hell wie der Tag
taucht' es mir auf,
wie tönender Schall
schlug's an mein Ohr,
als in frostig öder Fremde
zuerst ich den Freund ersah.
(Sie hängt sich entzückt an seinen Hals und blickt ihm nahe ins Gesicht)

SIEGMUND *(mit Hingerissenheit)*

O süßeste Wonne!¹⁵
Seligstes Weib!

SIEGLINDE *(dicht an seinen Augen)*

O laß in Nähe
zu dir mich neigen,

La fidanzata sorella
liberò il fratello;
spezzato giace
quel che mai li separava;
giubilante si saluta
la giovane coppia:
congiunti sono passione e nuovo tempo!

SIEGLINDE

Il tempo nuovo tu sei,
verso il quale anelai,
nel gelido tempo d'inverno.
Te salutò il mio cuore
con sacro brivido,
quando primamente mi fiori il tuo sguardo.
Straniero mondo solo e sempre io vedeva,
né m'era amico il vicino a me;
come se mai l'avessi conosciuto
era, quel che tuttavia a me veniva.

Ma te io conobbi
limpido, luminoso:
appena il mio occhio ti vide,
mio possesso fosti;
quel che nel mio seno ascondevo,
quel ch'io sono,
luminoso come il giorno
mi sorse,
come sonante ritmo
percosse il mio orecchio,
quando, in gelido solitario esilio,
primamente scorsi l'amico.
(Ella s'appende estasiata al suo collo, e così stretta lo guarda in viso)

SIEGMUND *(con trasporto)*

O dolcissima gioia!
O gioiosissima donna!

SIEGLINDE *(occhi negli occhi)*

Oh lasciami vicina
verso te inclinare,

¹⁵ Le due lunghe strofe solistiche culminano in una serie di scambi più ravvicinati, nei quali voci e parti orchestrali moltiplicano le ripetizioni del motivo della BEATTUDINE:

ESEMPIO 14: BEATTUDINE

122/1: BEATTUDINE

SIEGMUND

O sü - ße - ste Won - ne!

daß hell ich schaue
den hehren Schein,
der dir aus Aug'
und Antlitz bricht
und so süß die Sinne mir zwingt.

SIEGMUND

Im Lenzesmond
leuchtest du hell;
hehr umwebt dich
das Wellenhaar:
was mich berückt,
errat ich nun leicht –

denn wonnig weidet mein Blick.

SIEGLINDE (*schlägt ihm die Locken von der Stirn zurück und betrachtet ihn staunend*)

Wie dir die Stirn
so offen steht,
der Adern Geäst
in den Schläfen sich schlingt!
Mir zagt es vor der Wonne,
die mich entzückt!

Ein Wunder will mich gemahnen:¹⁶

den heut' zuerst ich erschaut,
mein Auge sah dich schon!

SIEGMUND

Ein Minnetraum
gemahnt auch mich:
in heißem Sehnen
sah ich dich schon!

SIEGLINDE

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild –
und jetzt gewahr ich es wieder:
wie einst dem Teich es enttaucht,
bietest mein Bild mir nun du!

SIEGMUND

Du bist das Bild,
das ich in mir barg.

che chiara io scorga
l'augusta luce
che a te dallo sguardo,
e dal viso esulta
e così dolce a me i sensi costringe.

SIEGMUND

Nella luna primaverile
tu limpida luci;
maestosa ti cinge
l'onda dei capelli:
quel che m'inebria,
facilmente ora indovino...

poiché di piacere si pasce il mio sguardo.

SIEGLINDE (*gli ritrae i riccioli dalla fronte e lo contempla stupita*)

Come a te la fronte
sta aperta,
e delle vene la trama
sulle tempie s'intesse!
Dalla voluttà io tremo
che m'inebria!...

Maraviglia mi vuol rammemorare:

te che oggi per la prima volta ho visto,
già vide il mio sguardo.

SIEGMUND

Un sogno d'amore
me pure rammemora:
in ardente anelito
già io ti vidi!

SIEGLINDE

Nel ruscello io scorsi
la mia propria immagine...
ed ora nuovamente la scorgo:
come un giorno ella emerse dallo stagno,
così tu oggi l'immagine mia rimandi!

SIEGMUND

Tu sei l'immagine
che in me nascondevo.

¹⁶ Il blocco centrale del duetto sfuma infine in una liberissima ripresa di materiale dalla prima parte della scena: a cominciare dal Mi maggiore del motivo del Walhall, che nel racconto di Sieglinde aveva proclamato in orchestra l'identità del vecchio straniero (← nota 13), e ora sottolinea l'identificazione, da parte della donna, dello sguardo del vecchio con quello di Siegmund. Ossia la scoperta che innesca la 'ricomposizione' ideale della famiglia dispersa dei velsunghi. In particolare, un passaggio del libretto («Im Bach erblickt' ich [...] das ich in mir barg»), tutto giocato sull'idea di Siegmund e Sieglinde come l'uno 'immagine' (riflessa, nascosta) dell'altro, fissa poeticamente la presentazione dei due motivi musicali dell'es. 7 (← nota 4).

SIEGLINDE (*den Blick schnell abwendend*)

O still! Laß mich
der Stimme lauschen:
mich dünkt, ihren Klang
hört' ich als Kind –

(*Aufgeregt*)

Doch nein, ich hörte sie neulich,
als meiner Stimme Schall
mir widerhallte der Wald.

SIEGMUND

O lieblichste Laute,
denen ich lausche!

SIEGLINDE (*ihm wieder in die Augen spähend*)

Deines Auges Glut
erglänzte mir schon:
so blickte der Greis
grüßend auf mich,
als der Traurigen Trost er gab.

An dem Blick

erkannt' ihn sein Kind –

schon wollt' ich beim Namen ihn nennen!

(*Sie hält inne und fährt dann leise fort*)

Wehwalt heißt du fürwahr?

SIEGMUND

Nicht heiß ich so,
seit du mich liebst:

nun walt ich der hehrsten Wonnen!

SIEGLINDE

Und Friedmund darfst du
froh dich nicht nennen?

SIEGMUND

Nenne mich du,
wie du liebst, daß ich heiße:
den Namen nehm ich von dir!

SIEGLINDE

Doch nanntest du Wolfe den Vater?

SIEGMUND

Ein Wolf war er feigen Füchsen!

Doch dem so stolz
strahlte das Auge,
wie, Herrliche, hehr dir es strahlt,
der war: Wälse genannt.

SIEGLINDE (*ausser sich*)

War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich

SIEGLINDE (*distogliendo rapida lo sguardo*)

Oh taci! Lasciami
la voce ascoltare:
mi sembra, il suo suono
avere udito bambina...

(*Esaltandosi*)

Ma no! or ora l'ho udita,
quando il suono della mia voce
mi riecheggiò la foresta!

SIEGMUND

O amorosissimi suoni,
cui io ascolto!

SIEGLINDE (*spiando nuovamente nei suoi occhi*)

Del tuo occhio il baleno
balenò già a me:
così il vecchio guardava
su di me, salutando,
quando donò conforto alla dolente.

Allo sguardo

lo riconobbe sua figlia...

già stavo per chiamarlo per nome!

(*Interrompendosi, quindi proseguendo sommessa*)

Wehwalt veramente ti nomini?

SIEGMUND

Non così mi nomino,
da che tu m'ami:
della più nobile dolcezza dominatore ora io sono!

SIEGLINDE

E Friedmund, non puoi tu
felice nominarti?

SIEGMUND

Nominami tu,
come tu ami, ch'io mi nomini:
il nome io prendo da te!

SIEGLINDE

Pure Wolfe tu chiamasti il padre?

SIEGMUND

Un lupo egli fu alle volpi vili!

Ma colui, al quale così superbo
l'occhio raggiava,
come, o stupenda, a te nobile raggia,
egli era:... Wälse nomato.

SIEGLINDE (*fuori di sé*)

Se Wälse fu tuo padre,
e un wälside tu sei,
per te egli infisse

sein Schwert in den Stamm –
so laß mich dich heißen,
wie ich dich liebe:
Siegmond –
so nenn ich dich!

SIEGMUND (*springt auf dem Stamm zu und faßt den Schwertgriff*)

Siegmond heiß ich¹⁷
und Siegmond bin ich!
Bezeug' es dies Schwert,
das zaglos ich halte!
Wälse verhiess mir,
in höchster Not
fänd' ich es einst:
ich faß es nun!
Heiligster Minne
höchste Not,
sehrender Liebe
sehrende Not
brennt mir hell in der Brust,
drängt zu Tat und Tod:
Notung! Notung!
So nenn ich dich, Schwert.
Notung! Notung!
Neidlicher Stahl!
Zeig deiner Schärfe
schneidenden Zahn:

heraus aus der Scheide zu mir! –

(*Er zieht mit einem gewaltigen Zucke das Schwert aus dem Stamme und zeigt es der von Staunen und Entzücken erfaßten Sieglinde*)

Siegmond, den Wälsung,
siehst du, Weib!
Als Brautgabe
bringt er dies Schwert:
so freit er sich
die seligste Frau;
dem Feindeshaus

la sua spada nel fusto...
lascia, dunque, ch'io ti nomini,
com'io t'amo:
Siegmond...
così io ti nomino!

SIEGMUND (*balzando verso il tronco ed afferrando l'elsa della spada*)

Siegmond mi nomino
e Siegmond io sono!
Lo provi la spada
che senza timore impugno!
Wälse mi promise
che in prova suprema
l'avrei un giorno trovata:
ecco io l'afferro!
D'un sacro amore
suprema angoscia,
d'un bramoso amore
consumante angoscia,
chiara m'arde nel petto,
mi spinge ad agire ed a morire.
Notung! Notung!
così, o spada, io ti nomino...
Notung! Notung!
Lama invidiabile!
Della tua finezza mostra
il tagliente filo:
fuori del fodero a me!...

(*Con poderoso sforzo estrae la spada dal tronco e la mostra a Sieglinde presa dallo stupore e dall'entusiasmo*)

Siegmond, il wälside,
tu vedi, o donna!
Dono nuziale
questo brando ti porta:
così egli sposa conquista
la dolcissima donna;
alla nemica dimora

¹⁷ I riflettori tornano a puntarsi sulla spada, che Siegmund estrae dal tronco in una sezione concitata (*Sehr schnell*, «molto veloce» – ♯), quasi in spirito di 'cabaletta', nella quale gli ottoni scandiscono l'es. 12-Stirpe dei velsunghi e (ovviamente) la Spada sugli accordi fittamente ribattuti dai legni. Il motivo della Spada è il protagonista che troneggia su questa pagina musicale, come lo era stato all'inizio della scena (← note 12 e 13). Torna anche il 'saluto di Wotan', strettamente correlato alla Spada, e l'ottava discendente diventa l'esultante proclamazione del nome dell'arma («Notung! Notung!»: Mi₃-Mi₂). La ripresa della musica di giubilo in Sol maggiore (← nota 13) avvia infine il duetto (e l'atto) alla conclusione, con tanto di trascinate stretta finale.

entführt er dich so.
 Fern von hier
 folge mir nun,
 fort in des Lenzes
 lachendes Haus:
 dort schützt dich Notung, das Schwert,
 wenn Siegmund dir liebend erlag!
(Er hat sie umfaßt, um sie mit sich fortzuziehen)
 SIEGLINDE *(reißt sich in höchster Trunkenheit von ihm los und stellt sich ihm gegenüber)*
 Bist du Siegmund,
 den ich hier sehe –
 Sieglinde bin ich,
 die dich ersehnt:
 die eigne Schwester
 gewannst du zu eins mit dem Schwert!
 SIEGMUND
 Braut und Schwester
 bist du dem Bruder –
 so blühe denn, Wälsungenblut!
(Er zieht sie mit wütender Glut an sich, sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust. Der Vorhang fällt schnell)

così egli t'invola.
 Lontano di qui
 ora seguimi,
 via, della primavera
 nella ridente dimora:
 colà ti proteggerà Notung, la spada,
 se Siegmund per amor tuo soccomberà!
(Egli l'ha abbracciata per trascinarla fuori con sé)
 SIEGLINDE *(si scioglie da lui, al colmo dell'ebbrezza, e gli si pone innanzi)*
 Se tu sei Siegmund,
 ch'io qui vedo...
 Sieglinde io sono
 che t'ha sospirato:
 la sorella tua schietta
 in uno hai conquistato con la spada!
 SIEGMUND
 Sposa e sorella
 sei tu al fratello...
 così dunque fiorisca il sangue dei Wälsidi!
(La trae a sé con furente ardore; ella cade con uno strido al suo petto. La tela cala rapidamente)

ZWEITER AUFZUG

ATTO SECONDO

VORSPIEL¹⁸ UND ERSTE SZENE

Wildes Felsengebirge.

(Im Hintergrund zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrund zu wieder abwärts. Wotan, kriegerisch gewaffnet, mit dem Speer; vor ihm, Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung)

WOTAN

Nun zäume dein Roß,
reisige Maid!
Bald entbrennt
brünstiger Streit:

Brünnhilde stürme zum Kampf,
dem Walsung kiese sie Sieg!

Hunding wähle sich,
wem er gehört;

nach Walhall taugt er mir nicht.

Drum rüstig und rasch
reite zur Wal!

PRELUDIO E SCENA PRIMA

Montagna rocciosa e selvaggia.

(Nello sfondo, salendo dal basso, vaneggia un burrone, che sbocca su di un elevato giogo roccioso; da questo il terreno scende nuovamente verso il davanti della scena. Wotan in assetto di guerra con lancia: davanti a lui, Brünnhilde, quale valchiria, egualmente in pieno assetto di guerra)

WOTAN

Orsù il destriero imbriglia,
vergine cavaliera!
Presto arderà
ardente tenzone:

Brünnhilde irrompa sul campo,
e vittoria volga al wälside!

Hunding si scelga
cui egli appartiene;

al Walhalla non mi giova.

E però rapida, gagliarda,
al campo cavalca!

¹⁸ Il preludio all'atto II (*Heftig*, «impetuoso» – 9/8, La minore) ribalta l'epilogo dell'atto precedente: cupo, angosciato, è altrettanto carico di elettricità, ma di segno diametralmente opposto. I due motivi che avevano esultato nella scena d'amore – la Spada e il segmento *a* dell'es. 8-Tema d'amore – si presentano subito in una veste offuscata, se non distorta. In particolare, l'espansivo elemento *a*, nei violini e nelle viole (che vediamo anche combinarsi polifonicamente con l'es. 14-Beatitudine), è regredito verso la forma originaria del tema di Freia (*b*), angolosa e disperata (← nota 5). Il simbolismo è chiaro: l'amore è di nuovo in fuga – non più dalla brutalità dei giganti, ma da quella dell'es. 10-Hunding (di cui udiamo pulsare sordo il ritmo nelle tube e nei timpani: il marito non è certo ben intenzionato verso l'adultera e il suo strano 'fratello-sposo' sbucato dalla tempesta). In tanta inquietudine, è la coda del preludio ad apportare un raggio di speranza: preceduto dal ritmo della cavalcata (che impareremo a conoscere in apertura di atto III: → nota 35), trombe e tromboni espongono il motivo delle VALCHIRIE, che risuona assordante (*fortissimo*) in un luminoso Do maggiore:

ESEMPIO 15: LE VALCHIRIE

174/4:

LE VALCHIRIE

Trombe e Tromboni

(Per inciso, una delle poche cose di Wagner che si possano udire malamente 'fischiettate' sotto la doccia, grazie all'immensa popolarità guadagnata dalla *Cavalcata delle valchirie* → nota 35. Nella nostra testa, peraltro, – e anche in quella di qualche direttore od orchestrale disattento – il motivo più popolare del *Ring* è insieme anche quello che tende irrimediabilmente a stravolgersi e banalizzarsi in una forma di questo tipo: $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ecc. Un cruccio che assillava già lo stesso Wagner, che diede prova di preoccuparsi alquanto della corretta esecuzione del ritmo...).

BRÜNNHILDE (*jauchzend von Fels zu Fels die Höhe rechts hinaufspringend*)

Hojotoho! Hojotoho!¹⁹

Heiaha! Heiaha!

Hojotoho! Heiaha!

(*Sie hält auf einer hohen Felsspitze an, blickt in die hintere Schlucht hinab und ruft zu Wotan zurück*)

Dir rat ich, Vater,
rüste dich selbst;
harten Sturm
sollst du bestehn.

Fricka naht, deine Frau,
im Wagen mit dem Widdergespann.

Hei! Wie die goldne
Geißel sie schwingt!

BRÜNNHILDE (*scalando giuliva la vetta dalla parte di destra con salti di roccia in roccia*)

Hojotoho! Hojotoho!

Heiaha! Heiaha!

Hojotoho! Heiaha!

(*Si arresta su di un'alta punta rocciosa, guarda giù verso la gola ch'è nello sfondo e volgendosi indietro, grida verso Wotan*)

Io ti consiglio, padre,
tu stesso apprestati;
dura tempesta
dovrai sostenere.

Fricka s'appressa, la tua donna,
nel carro, a tiro d'arieti.

Oh! come l'aureo
staffile ella brandisce!

¹⁹ Le parole di Wotan hanno chiarito il senso della coda del preludio: la valchiria Brünnhilde – parte integrante del progetto del dio – sta per essere inviata in soccorso dell'«eroe giusto». La prima cosa che udiamo dalla sua voce è appunto il grido di battaglia delle valchirie, «HOJOTOHO!». L'inizio del motivo è ritagliato su una sonorità caratteristica, che ne costituisce forse il tratto più vistoso e memorizzabile: una triade aumentata (SOL^{aum}, ossia Sol-Si-Re#):

ESEMPIO 16: «HOJOTOHO!»

178/3: **HOJOTOHO!**

BRÜNNHILDE

Ho - jo - to - ho! Ho - jo - to - ho! Hei - a - ha! Hei - a - ha!

SOL^{aum}

Il grido si salda regolarmente (sul secondo «Heiaha!») con una serie di triadi maggiori in primo rivolto nei legni, che scivolano cromaticamente – ottavo dopo ottavo – di una sesta minore (DO⁶, SI⁶, SI^{b6} ecc. fino a MI⁶). Ma l'aspetto più interessante è che l'«Hojotoho!» di Brünnhilde è singolarmente anticipato da una trasformazione (particolarmente accorata) del segmento *a* dell'es. 8-Tema d'amore che compare nel preludio all'atto II. Anch'essa insediata su una sonorità di triade aumentata (DO^{aum}):

ESEMPIO 17: «HOJOTOHO!» e segmento *a* dell'es. 8-Tema d'amore (Preludio all'atto II)

166/8: **Tema d'amore (a)**

178/3: **HOJOTOHO!**

Archi

DO^{aum}

SOL^{aum}

Come a dire – forse – che la valchiria è la risposta alla condizione di «supremo pericolo» della coppia.

Die armen Tiere
 ächzen vor Angst;
 wild rasseln die Räder;
 zornig fährt sie zum Zank!
 In solchem Strauße
 streit ich nicht gern,
 lieb ich auch mutiger
 Männer Schlacht.

Drum sieh, wie den Sturm du bestehst:
 ich Lustige laß dich im Stich!

Hojotoho! Hojotoho!
 Heiaha! Heiaha!
 Heiahaha!

*(Brünnhilde verschwindet hinter der Gebirgshöhe zur Seite. In einem mit zwei Widdern bespannten Wagen langt Fricka aus der Schlucht auf dem Felsjoch an: dort hält sie rasch an und steigt aus. Sie schreitet heftig in den Vordergrund auf Wotan zu)*²⁰

WOTAN (*Fricka auf sich zuschreiten sehend, für sich*)

Der alte Sturm,
 die alte Müh'!

Doch stand muß ich hier halten!

FRICKA (*je näher sie kommt, desto mehr mäßigt sie den Schritt und stellt sich mit Würde vor Wotan hin*)

Wo in den Bergen du dich birgst,
 der Gattin Blick zu entgehn,
 einsam hier
 such ich dich auf,
 daß Hilfe du mir verhiestest.

Le povere bestie
 gemono dall'angoscia;
 mandano le ruote selvaggio fragore;
 incollerita corre alla contesa!

In tale tumulto
 mal volentieri tenzono,
 se pure ami di valorosi
 uomini la battaglia;

e però vedi, come sostener la tempesta:
 io, la gioiosa, ti pianto.

Hojotoho! Hojotoho!
 Heiaha! Heiaha!
 Heiahaha!

(Brünnhilde sparisce lateralmente dietro la vetta montana. In un carro tirato con due arieti, giunge Fricka su dal burrone, al giogo roccioso: colà s'arresta bruscamente e scende. Ella si dirige con impeto verso Wotan, sul davanti della scena)

WOTAN (*vedendo Fricka che si dirige verso di lui, tra sé*)

La solita tempesta,
 la solita fatica!

Pure debbo qui tener duro!

FRICKA (*quanto più s'avvicina tanto più modera il passo, finché si pone con dignità davanti a Wotan*)

Tra quei monti, dove ti nascondi,
 per fuggire allo sguardo della consorte,
 qui solitaria
 di te vengo in cerca,
 perché aiuto tu mi prometta.

²⁰ Annunciata da un motivo *sehr bewegt* («molto mosso») che ne ritrae la collera, entra in scena la prima interlocutrice con la quale Wotan dovrà misurarsi nel corso di questa cruciale prima metà d'atto. La consorte Fricka «ha da poco udito il grido di Hunding che si è rivolto a lei, patrona delle nozze, per ottenere vendetta e punizione dell'oltraggio perpetrato contro di lui» (dall'abbozzo in prosa del 1852); ora giunge in palcoscenico fermamente intenzionata a far valere le ragioni di Hunding contro l'adultera, e a far punire l'incesto della coppia di velsunghi. Due infrazioni – sentenzierà la dea – alla «legge del cielo» (*des Himmels Haft*), due atti che offendono e minano quella rete di «vincoli» (*Bande*) che lo stesso Wotan ha 'serrato' (*gebunden*) intorno al mondo, irreggimentandolo per dominarlo. Il dio, dal canto suo, è totalmente invasato dal suo progetto, che presuppone appunto la libertà assoluta dell'eroe giusto: e alle obiezioni della custode dell'esistente, di ciò che è sempre stato, rivendica peccato i diritti di «quel che da se stesso si compie [*was von selbst sich fügt*], / anche se prima non è mai avvenuto». Wagner trasforma la disputa verbale in una contesa musicale. Da una parte, i rimproveri di Fricka sono punteggiati dal ritorno dell'es. 10-Hunding, e di materiale di origine vocale dalla scena II^a dell'atto I, che evidenzia l'oltraggio commesso dai gemelli, il disprezzo di ciò che è sacro (ossia la melodia della formale offerta di ospitalità di Hunding a Siegmund: «Heilig ist mein Herd: – / heilig sei dir mein Haus!»: «Sacro è il mio focolare... / sacra sia a te la mia casa!»; come a dire che ora, attraverso Frika, parla la voce di Hunding – e allora, il contrario). Dall'altra, la difesa di Wotan – compiacente verso un amore che ritiene strumentale per i suoi fini – attinge al repertorio dei motivi legati all'amore sbocciato tra i due velsunghi: la melodia di «Winterstürme» (← nota 14), il segmento *b* dell'es. 8-Tema d'amore.

WOTAN

Was Fricka kümmert,
künde sie frei.

FRICKA

Ich vernahm Hundings Not,
um Rache rief er mich an:
der Ehe Hüterin
hörte ihn,
verhieß streng
zu strafen die Tat
des frech frevelnden Paars,
das kühn den Gatten gekränkt.

WOTAN

Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
Der Minne Zauber
entzückte sie:
wer büßt mir der Minne Macht?

FRICKA

Wie töricht und taub du dich stellst,
als wüßtest fürwahr du nicht,
daß um der Ehe
heiligen Eid,
den hart gekränkten, ich klage!

WOTAN

Unheilig
acht ich den Eid,
der Unliebende eint;
und mir wahrlich
mute nicht zu,
daß mit Zwang ich halte,
was dir nicht haftet:
denn wo kühn Kräfte sich regen,
da rat ich offen zum Krieg.

FRICKA

Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter
und preis es heilig,
daß Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaars!
Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!

WOTAN

Quel che Fricka angoscia,
annunzi ella liberamente.

FRICKA

Distretta io appresi di Hunding,
ei m'invocò a vendetta:
delle nozze patrona,
l'udii,
strettamente promisi
di punire il misfatto
della temeraria coppia colpevole,
che lo sposo oltraggiò temeraria.

WOTAN

Che di così cattivo
ha commesso la coppia,
cui in amore unì la primavera?
Dell'amore l'incantesimo
li inebriò:
chi espierà davanti a me la potenza d'amore!

FRICKA

Come stolido e sordo ti fingi,
come se veramente non sapessi,
che per il nuziale
santo giuramento,
duramente offeso, io accuso!

WOTAN

Sacrilego
il giuramento considero,
che non amanti congiunse;
e da me davvero
non pretendere,
che con violenza mantenga
quel che non ti riguarda:
poiché dove ardite forze s'oppongono,
apertamente a guerra io consiglio.

FRICKA

Se lodevole stimi
la violazione delle nozze,
vanta dunque ancora
e celebra come cosa sacra,
che incesto fiorisca
dall'amplesso d'una coppia di gemelli!
Mi freme il cuore,
mi vien la vertigine:
da sposo abbracciò
il fratello la sorella!

Wann ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten?

WOTAN

Heut – hast du's erlebt!
Erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch noch nie es geschehn.

Daß jene sich lieben,
leuchtet dir hell;
drum höre redlichen Rat:
Soll süße Lust
deinen Segen dir lohnen,
so segne, lachend der Liebe,
Siegmunds und Sieglindes Bund!

FRICKA (*in höchste Entrüstung ausbrechend*)

So ist es denn aus
mit den ewigen Göttern,
seit du die wilden
Wälsungen zeugtest?
Heraus sagt' ich's;
traf ich den Sinn?
Nichts gilt dir der Hehren
heilige Sippe;
hin wirfst du alles,
was einst du geachtet;
zerreißest die Bande,
die selbst du gebunden,
lösest lachend
des Himmels Haft:
daß nach Lust und Laune nur walte
dies frevelnde Zwillingspaar,
deiner Untreue zuchtlose Frucht!

O, was klag ich²¹
um Ehe und Eid,
da zuerst du selbst sie versehrt.
Die treue Gattin
trogest du stets;
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüstern dein Blick,

Quando fu mai visto,
che carnalmente s'amassero i fratelli?

WOTAN

Oggi... tu l'hai visto!
Sperimenta così,
quel che da se stesso si compie,
anche se prima mai sia avvenuto.
Che coloro si amino,
limpido a te luce;
e però odi onesto consiglio.
Se dolce voluttà deve
della tua benedizione compensarti,
benedici, sorridendo all'amore,
all'amplesso di Siegmund e Sieglinde!

FRICKA (*prorompendo al colmo della collera*)

Dunque è proprio finita
con gli eterni iddii,
da che tu i selvaggi
wälsidi procreasti?
Aperto lo dissi:...
ho colto nel giusto?
Niente a te vale dei Superi
la sacra schiatta;
via tu getti tutto
che un giorno apprezzasti;
i vincoli spezzi
che tu stesso stringesti,
ridendo sciogli
del cielo la legge...
pur che solo a piacere e capriccio viva
questa colpevole coppia di gemelli,
svergognato frutto della tua infedeltà!
Oh! a che io muovo accusa,
per nozze e giuramento,
poiché tu stesso li violi per primo!
La fedele consorte
sempre tradisti;
in ogni profondo,
su ogni vetta,
ivi guardò
cupido il tuo sguardo,

²¹ La faccenda si fa personale: Fricka sveste improvvisamente i panni 'ufficiali' di patrona delle nozze, e apre le cateratte della sua frustrazione di donna, «sposa fedele» ripagata da Wotan con l'infedeltà. «O, was klag' ich» è il lamento umanissimo di una signora che si sente poco amata e molto tradita, in forma di una melodia basata eloquentemente sull'es. 8-Tema d'amore, riportato alla forma sofferta di Freia (b).

wie des Wechsels Lust du gewännt
und höhnd kränkst mein Herz.

Trauernden Sinnes
mußt' ich's ertragen,
zogst du zur Schlacht
mit den schlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar:

denn dein Weib noch scheutest du so,
daß der Walküren Schar
und Brünnhilde selbst,
deines Wunsches Braut,
in Gehorsam der Herrin du gabst.

Doch jetzt, da dir neue
Namen gefielen,
als «Wälse» wölfisch
im Walde du schweiftest;
jetzt, da zu niedrigster
Schmach du dich neigtest,
gemeiner Menschen
ein Paar zu erzeugen:

jetzt dem Wurf der Wölfin
wirfst du zu Füßen dein Weib! –

So führ es denn aus!
Fülle das Maß!

Die Betrogne laß auch zertreten!

WOTAN (*ruhig*)

Nichts lerntest du,²²

Wollt' ich dich lehren,

was nie du erkennen kannst,
eh' nicht ertagte die Tat.

come ti potessi conquistare il piacere del cambiare,
ed offendere con scherno il mio cuore.

Con triste senso
dovetti sopportare,
che tu andassi a battaglia
con le malvage vergini,
che di selvaggio amore
l'amplesso a te creò:

poiché la tua donna ancora tanto rispettavi,
che la schiera delle valchirie
e la stessa Brünnhilde,
eletta del tuo desiderio,
obbedienti tu davi a me sovrana.

Ma ora, poiché a te nuovi
nomi piacendo,
come 'Wälse' lupinamente
nelle foreste t'aggirasti;
ora, poiché alla più bassa
onta ti piegasti,
di comuni uomini
una coppia creando:

ora alla figliata della lupa
getti tra i piedi la tua donna!...

Fa, dunque, pure così!

Colma la misura!

E lascia che si calpesti la tradita!

WOTAN (*tranquillo*)

Nulla apprenderesti,

se ti volessi insegnare

quel che non potrai comprendere,
prima che non si compia la gesta.

²² Come indica anche la didascalia, Wotan non si scompone affatto. La sua risposta è una pacata esposizione – la prima, per quanto evasiva – del piano imperniato sull'eroe giusto, che viene spiegato per la prima volta anche al pubblico. E la musica s'incarica di enfatizzare – o addirittura esplicitare – i contenuti del suo disegno, in una sorta di *résumé* concentratissimo degli snodi fondamentali del *Rheingold* che anticipa in miniatura il lungo monologo della scena successiva (→ note 27-29). Ecco dunque scorrere in orchestra i *Leitmotive* che generano le più importanti famiglie tematiche del *Ring*: la Spada, la Lancia, il tema cupo dell'Anello nelle terze minori di clarinetti e fagotti a suggerire quale sia l'impresa richiesta all'eroe, e un motivo derivato – quello canonico del Patto con i giganti:

ESEMPIO 18: ripresa di *Leitmotive* dal *Rheingold* (215/5 e 215/10)

Clarineti e Fagotti

l' Anello

Viole e Violoncelli

il Patto

Fagotti e Contrabbassi

Stets Gewohntes
 nur magst du verstehn:
 doch was noch nie sich traf,
 danach trachtet mein Sinn.
 Eines höre!
 Not tut ein Held,
 der, ledig göttlichen Schutzes,
 sich löse vom Göttergesetz.
 So nur taugt er
 zu wirken die Tat,
 die, wie not sie den Göttern,
 dem Gott doch zu wirken verwehrt.

FRICKA

Mit tiefem Sinne
 willst du mich täuschen:
 was Hehres sollten
 Helden je wirken,
 das ihren Göttern wäre verwehrt,
 deren Gunst in ihnen nur wirkt?

WOTAN

Ihres eignen Mutes
 achtest du nicht?

FRICKA

Wer hauchte Menschen ihn ein?
 Wer hellte den Blöden den Blick?
 In deinem Schutz
 scheinen sie stark,
 durch deinen Stachel
 streben sie auf:
 du reizest sie einzig,
 die so mir Ew'gen du rühmst.
 Mit neuer List
 willst du mich belügen,
 durch neue Ränke
 mir jetzt entrinnen;
 doch diesen Wälsung
 gewinnst du dir nicht:
 in ihm treff ich nur dich,
 denn durch dich trotz er allein.

Il tradizionale sempre
 e soltanto tu puoi comprendere:
 ma quel che mai non avvenne,
 a questo il mio spirito aspira.
 Questo solo ascolta!
 Un eroe necessita,
 che, privo di protezione divina,
 dalla legge divina si sciolga.
 Solo così egli varrà
 ad operare la gesta,
 la quale, mentre necessita agli dèi,
 agli dèi tuttavia è proibito di operare.

FRICKA

Con misterioso senso
 mi vuoi illudere:
 che di eroico dovrebbero
 gli eroi mai operare,
 che fosse proibito ai loro dèi,
 il cui favore soltanto opera in loro?

WOTAN

Il personale loro valore
 non pregi?

FRICKA

Chi l'ispirò agli uomini?
 Chi ai ciechi illuminò lo sguardo?
 Sotto il tuo schermo
 sembrano saldi,
 per il tuo pungolo
 verso l'alto tendono:
 tu solo li inciti,
 coloro che eterni così a me esalti.
 Con nuova astuzia
 tu mi vuoi mentire,
 con nuovi raggiri
 a me ora sfuggire;
 però cotesto wälside
 non te lo conquisterai:
 in lui, solo te colpisco,
 poiché solo per te inorgoglisce.

segue nota 22

Come già sappiamo, il motivo del Patto è una declinazione del tema della Lancia di Wotan, e funziona quale simbolo della particolare *qualità* della volontà del dio: quella di essere 'ordinatrice' del mondo tramite leggi (il canone – tecnica nella quale la parte che entra per seconda è 'costretta' – o *si* 'costringe' – a 'fare la stessa cosa' di quella che è entrata per prima – è infatti una perfetta traduzione musicale dell'idea di 'legge', o di 'patto'). In questo contesto, il motivo ci rammenta la ragione fondamentale del piano di Wotan: la sua volontà è imbrigliata da vincoli, e ciò ha obbligato il dio a confidare in un eroe libero (← analisi del preludio all'atto I, note 3 e 1).

WOTAN (*ergriffen*)

In wildem Leiden
erwuchs er sich selbst:
mein Schutz schirmte ihn nie.

FRICKA

So schütz auch heut ihn nicht!
Nimm ihm das Schwert,
das du ihm geschenkt!

WOTAN

Das Schwert?

FRICKA

Ja, das Schwert,
das zauberstark
zuckende Schwert,
das du Gott dem Sohne gabst.

WOTAN (*heftig*)

Siegmond gewann es sich
(*Mit unterdrücktem Beben*)
selbst in der Not.²³

(*Wotan drückt in seiner ganzen Haltung von hier an
einen immer wachsenden unheimlichen, tiefen Un-
mut aus*)

WOTAN (*commosso*)

In crudeli dolori,
crebbe egli a se stesso:
mai lo schermì il mio schermo.

FRICKA

Non schermirlo dunque neanche oggi!
La spada prendigli,
che gli hai donato!

WOTAN

La spada?

FRICKA

Sì, la spada,
la salda, magica
vibrante spada,
che tu, dio, desti a tuo figlio.

WOTAN (*impetuosamente*)

Siegmond se l'è guadagnata
(*Con tremore represso*)
da sé in distretta.

(*Wotan esprime da questo momento in poi, in tutto
il suo contegno, un profondo, inquieto, sempre cre-
scente corrucio*)

²³ Il motivo di terza minore sul quale il dio intona «con tremore represso» queste ultime parole («nel pericolo [Not]») viene subito raccolto ed incorporato dal clarinetto basso e dai fagotti in un nuovo tema, che entra con una lancinante dissonanza di nona minore (*Sforzato*) sul pedale di dominante di La minore, tenuto in tremolo dai contrabbassi, e si smorza in un cupo *decrescendo*. È destinato a serpeggiare nel registro grave lungo tutto questa pagina conclusiva della scena I, sfiorando nella seguente:

ESEMPIO 19: la FRUSTRAZIONE DI WOTAN

L'appartenenza alla famiglia della Lancia è piuttosto pronunciata (la conclusione, in particolare, richiama fortemente l'es. 3-Siegmond): ma nel motivo della FRUSTRAZIONE la linea retta, determinata della Lancia/volontà di

FRICKA (*eifrig fortfahrend*)

Du schufst ihm die Not,
wie das neidliche Schwert.
Willst du mich täuschen,
die Tag und Nacht
auf den Fersen dir folgt?
Für ihn stießest du
das Schwert in den Stamm,
du verhiestest ihm
die hehre Wehr:
willst du es leugnen,
daß nur deine List

ihn lockte, wo er es fänd'?

(*Wotan fährt mit einer grimmigen Gebärde auf*)

FRICKA (*immer sicherer, da sie den Eindruck gewahrt, den sie auf Wotan hervorgebracht hat*)

Mit Unfreien
streitet kein Edler,
den Frevler straft nur der Freie.
Wider deine Kraft
führt' ich wohl Krieg:
doch Siegmund verfiel mir als Knecht!

(*Neue heftige Gebärde Wotans, dann Versinken in das Gefühl seiner Ohnmacht*)

Der dir als Herren
hörig und eigen,
gehörchen soll ihm
dein ewig Gemahl?
Soll mich in Schmach
der Niedrigste schmähén,
dem Frechen zum Sporn,
dem Freien zum Spott?

Das kann mein Gatte nicht wollen,
die Göttin entweiht er nicht so!

FRICKA (*continuando con impeto*)

Tu gli suscitasti sciagura,
come l'invidiabile spada.
Vorresti ingannare me,
che giorno e notte
alle calcagna ti seguó?
Per lui configgesti
la spada nel fusto,
tu gli promettesti
la nobile arma:
vuoi tu negare,
che solo la tua astuzia

l'attrasse al luogo, dov'egli poteva trovarla?

(*Wotan trasale con un gesto di corrucio*)

FRICKA (*sempre più sicura, dacché s'accorge dell'impressione, che ha suscitato in Wotan*)

Col servo
nessun nobile si batte,
l'uomo libero non ha che da punire il malvagio.
Contro la tua forza
ben feci guerra:
ma Siegmund mi fu assegnato qual servo!

(*Nuovo impetuoso gesto di Wotan, poi suo sprofondare nel senso della propria impotenza*)

Colui che a te signore
[è] suddito e servo,
a lui deve obbedire
la tua sposa in eterno?
Deve me con onta
il più umile, umiliare:
al protervo, sprone,
al libero, scherno?

Questo il mio sposo non può volere,
la dea non così sconsacrerà!

segue nota 23

Wotan si flette più volte, diventa esitante, si spezza. Di fatto, l'attacco di Fricka ha aperto una breccia nel suo contegno tranquillo. Ed è una ferita che non verrà più richiusa, fino alla rapida capitolazione del dio. Negli scambi che seguono, una lucida Fricka dimostra che la libertà dell'eroe giusto Siegmund è una gracile bugia, che il piano del consorte è pieno di fallacie. Il motivo della Frustrazione accompagna la dolorosa presa di coscienza di Wotan; ed è significativo che, in tutto ciò, il motivo perda presto per strada il frammento di scala ascendente conclusivo. Ovvero quel frammento associato alla frase «da sé nel pericolo», alla convinzione caparbia che Siegmund si sia *guadagnato* la spada – il presupposto, cioè, su cui si regge l'intero piano di Wotan. E che, al tempo stesso, rendeva il motivo così affine a quello del figlio. Tanto che sembra quasi che la musica mimi l'abbandono dell'idea – e del figlio – da parte del padre.

WOTAN (*finster*)

Was verlangst du?

FRICKA

Laß von dem Wälsung!

WOTAN (*mit gedämpfter Stimme*)

Er geh seines Wegs.

FRICKA

Doch du schütze ihn nicht,
wenn zur Schlacht ihn der Rächer ruft!

WOTAN

Ich schütze ihn nicht.

FRICKA

Sieh mir ins Auge,
sinne nicht Trug:
die Walküre wend auch von ihm!

WOTAN

Die Walküre walte frei.

FRICKA

Nicht doch; deinen Willen
vollbringt sie allein:
verbiete ihr Siegmunds Sieg!

WOTAN (*in heftigen inneren Kampf ausbrechend*)

Ich kann ihn nicht fällen:
er fand mein Schwert!

FRICKA

Entzieh dem den Zauber,
zerknick es dem Knecht!
Schutzlos schau' ihn der Feind!

(*Man vernimmt Brünnhildes Ruf von der Höhe her*)²⁴

BRÜNNHILDE

Heiaha! Heiaha! Hojotoho!

FRICKA

Dort kommt deine kühne Maid;
jauchzend jagt sie daher.

WOTAN (*dumppf für sich*)

Ich rief sie für Siegmund zu Roß!

WOTAN (*cupo*)

Che desideri?

FRICKA

Abbandona il wälside!

WOTAN (*con voce velata*)

Vada per il suo cammino.

FRICKA

Però non lo proteggere,
se il vendicatore lo sfiderà a battaglia!

WOTAN

Non lo proteggerò.

FRICKA

Guardami negli occhi,
non meditar tradimento:
la valchiria volgi via da lui!

WOTAN

La valchiria faccia quel che vuole.

FRICKA

Ma no: il tuo volere
solo ella compie:
proibiscile la vittoria di Siegmund!

WOTAN (*in preda a violenta lotta interiore, erompendo*)

Non lo posso colpire:
ha trovato la mia spada!

FRICKA

Toglile l'incantesimo,
spezzala al servo!
Senza sostegno lo veda il nemico!

(*Si sente il grido di Brünnhilde, che giunge dall'alto*)

BRÜNNHILDE

Heiaha! Heiaha! Hojotoho!

FRICKA

Ecco giunge la tua fiera fanciulla;
se ne viene in corsa gioiosa.

WOTAN (*cupo, tra sé*)

L'ho chiamata a cavallo per Siegmund!

²⁴ L'approssimarsi di Brünnhilde suggerisce ai corni la ripresa dell'es. 15-Valchirie, nella tonalità (Si) e nel modo (minore) che gli apparterranno più strettamente (la declinazione in minore dell'es. 15 pone particolarmente l'accento sulla dimensione tragica dell'eroismo di Brünnhilde, della quale comprenderemo presto il significato).

(Brünnhilde erscheint mit ihrem Roß auf dem Felsenpfade rechts. Als sie Fricka gewahrt, bricht sie schnell ab und geleitet ihr Roß still und langsam während des Folgenden den Felsweg herab; dort birgt sie es dann in einer Höhle)

FRICKA

Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
beschirme heut ihr Schild!
Von Menschen verlacht,
verlustig der Macht,
gingen wir Götter zugrund:
würde heut nicht hehr
und herrlich mein Recht
gerächt von der mutigen Maid.
Der Wälsung fällt meiner Ehre:
Empfah ich von Wotan den Eid?

WOTAN *(in furchtbarem Unmut und innerem Grimm auf einen Felsensitz sich werfend)*

Nimm den Eid!²⁵

(Fricka schreit dem Hintergrunde zu: dort begegnet sie Brünnhilde und hält einen Augenblick vor ihr an)

FRICKA *(zu Brünnhilde)*

Heervater harret dein:
laß ihn dir künden,
wie das Los er gekiest!
(Sie besteigt den Wagen und fährt schnell davon. Brünnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der, auf dem Felsitz zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand gestützt, in finsternes Brüten versunken ist)

ZWEITE SZENE

BRÜNNHILDE

Schlimm, fürcht ich,
schloß der Streit,
lachte Fricka dem Lose.

(Brünnhilde appare dalla destra col suo cavallo sul sentiero roccioso. Appena scorge Fricka, scende rapidamente, e, durante quel che segue, guida il cavallo in silenzio e lentamente giù per il sentiero; quindi lo nasconde in una caverna di quei pressi)

FRICKA

Della tua sposa in eterno
al sacro onore
faccia oggi schermo il suo scudo!
Dagli uomini derisi,
della potenza privi,
andremmo, noi dèi, a perdizione,
se non fosse oggi solennemente
e nobilmente il mio diritto
dalla valorosa vergine vendicato.
Il wälside spetta all'onor mio:
ricevo io il giuramento di Wotan?

WOTAN *(abbattendosi su un sedile roccioso, in preda a tremendo corrucchio ed interno furore)*

Accogli il giuramento!

(Fricka avanza verso il fondo; colà s'incontra con Brünnhilde e si arresta un istante a lei dinanzi)

FRICKA *(a Brünnhilde)*

Il signore degli eserciti t'aspetta:
fa' ch'ei t'annunzi,
quale sorte egli abbia scelto!
(Sale sul carro e s'allontana rapidamente. Brünnhilde viene con aspetto di meraviglia e d'apprensione alla presenza di Wotan, il quale, rovesciato sul sedile roccioso, il capo appoggiato sulla mano, è immerso in cupa meditazione)

SCENA II^a

BRÜNNHILDE

Male, io temo,
si chiuse il contrasto,
se rise Fricka alla sorte.

²⁵ L'esecuzione da parte dei bassi – e di Wotan – della seconda metà della melodia di Hunding («heilig sei dir mein Haus!»: ← nota 20), a modo di cadenza, suggella la piena capitolazione del dio alla custode della 'tradizione', e alle leggi violate. Melodia che, nel contesto musicale di questa scena, si rivela un sorprendente, ennesimo riadattamento del motivo della Lancia: del resto, Hunding – e le sue leggi, difese da Fricka – sono pur sempre una parte di Wotan, a suo tempo volute, imposte e preservate dal dio. Che ora si trovano però in aspro conflitto con il piano da lui stesso escogitato. Il vero agone del conflitto è dunque l'animo lacerato di Wotan: che qui – piegato dalla contraddizione – deve *giurare* di nuovo fedeltà al suo *'mondo dei giuramenti'*.

Vater, was soll
dein Kind erfahren?
Trübe scheinst du und traurig!

WOTAN (*läßt den Arm machtlos sinken und den Kopf
in den Nacken fallen*)

In eigner Fessel
fing ich mich,
ich Unfreiester aller!

BRÜNNHILDE

So sah ich dich nie!
Was nagt dir das Herz?

WOTAN (*von hier an steigert sich Wotans Ausdruck
und Gebärde bis zum furchtbarsten Ausbruch*)

O heilige Schmach!²⁶
O schmählicher Harm!
Götternot!
Götternot!
Endloser Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigste bin ich von allen!

Padre, che deve
tua figlia apprendere?
Torvo mi sembri e triste!

WOTAN (*lascia cadere il braccio con gesto d'impoten-
za ed abbassa il capo*)

Nel mio stesso laccio
mi sono preso: ...
io, di tutti il meno libero!

BRÜNNHILDE

Così mai io ti vidi!
Che ti rode il cuore?

WOTAN (*da questo punto in poi, l'espressione ed il ge-
sto di Wotan salgono fino alla più tremenda esplo-
sione*)

O sacro scorno!
O ignobile obbrobrio!
Divina distretta!
Divina distretta!
Furore senza fine!
Eterno dolore!
Di tutti sono io il più triste!

²⁶ Dall'inizio della scena II, l'es. 19-Frustrazione imperversa desolato e senza meta nei violoncelli sul pedale del clarinetto basso e dei fagotti, in uno squarcio di irrealità fissità. Ora il furore impotente di Wotan lo 'rovescia' verso l'alto (cfr. es. 1e, p. 35 del saggio di Zoppelli), in un empito che sfocia in una versione tagliente di un motivo della famiglia dell'Anello – la Maledizione scagliata da Alberich nella scena IV^a del *Rheingold*:

ESEMPIO 20: la versione aspramente dissonante della Maledizione (236/3)

L'incontro tra ① il pedale di dominante di Fa minore ai contrabbassi, ② l'accordo tenuto da tube, fagotti e archi in tremolo e ③ il profilo della Maledizione, che cresce nella tromba bassa, sovrappone quattro note a distanza di semitono (cfr. es. 20, ai segni +: Si/Do♭-Do♯-Re♭-Re♯). Lo sfogo del dio si estingue infine su una cadenza in Fa minore («Der Traurigste bin ich von allen!»), lanciata da un accordo di sesta napoletana (SOL♭⁶) che rinnova i toni afflitti dell'es. 12-*cadenza Wehvalt* del figlio Siegmund (← note 8 e 10):

ESEMPIO 21: la Mancanza d'amore nell'interpretazione di Wotan

Si tratta di una delle apparizioni più dolenti nell'intero *Ring* della Mancanza d'amore – *Leitmotiv* iscritto nella famiglia di uno dei simboli musicali centrali del dramma, quello della Rinuncia alla «potenza dell'amore» (*der Minne Macht*), al «piacere dell'amore» (*der Liebe Lust*), pronunciata da Alberich nella scena 1^a del *Rheingold*, che innesca la tragedia del *Ring*. Nella Mancanza d'amore risuonano peraltro anche il profilo e l'armonia 'crepuscolari' per eccellenza del *Ring* – quelli appunto del Crepuscolo degli dèi, motivo impiantato anch'esso su una

BRÜNNHILDE (*wirft erschrocken Schild, Speer und Helm von sich und läßt sich mit besorgter Zutraulichkeit zu Wotans Füßen nieder*)

Vater! Vater!

Sage, was ist dir?

Wie erschreckst du mit Sorge dein Kind?

Vertraue mir!

Ich bin dir treu:

sieh, Brünnhilde bittet!

(*Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoß*)

WOTAN (*blickt ihr lange ins Auge; dann streichelt er ihr mit unwillkürlicher Zärtlichkeit die Locken. Wie aus tiefem Sinnen zu sich kommend, beginnt er endlich sehr leise*)

Laß ich's verlauten,²⁷

lös ich dann nicht

meines Willens haltenden Haft?

BRÜNNHILDE (*ihm ebenso erwidern*)

Zu Wotans Willen sprichst du,

sagst du mir, was du willst;

wer bin ich,

wär' ich dein Wille nicht?

WOTAN (*sehr leise*)

Was keinem in Worten ich künde,

Unausgesprochen

bleib es denn ewig:

mit mir nur rat ich,

red ich zu dir. –

(*Mit noch gedämpfterer, schauerlicher Stimme, während er Brünnhilde unverwandt in das Auge blickt*)

BRÜNNHILDE (*getta via spaventata scudo, lancia ed elmo, e si lascia cadere, con intimità piena di apprensione, ai piedi di Wotan*)

Padre! Padre!

Dimmi, che hai?

Perché turbi d'affanno tua figlia?

In me confida!

A te fedele io sono:

vedi, prega Brünnhilde!

(*Ella appoggia capo e mani sui ginocchi e sul petto di lui, con familiarità piena d'angoscia*)

WOTAN (*la guarda lungamente negli occhi; poi le carezza i riccioli con inconsapevole tenerezza. Come rientrando in sé da un profondo meditare, egli comincia alfine molto sommesso*)

Se io lo dico,

non spezzerò io allora

il sostegno sicuro del mio volere?

BRÜNNHILDE (*a lui, con egual tono rispondendo*)

Al volere di Wotan tu parli,

se tu a me dici quel che tu vuoi;

chi sarei io,

se il tuo volere non fossi?

WOTAN (*molto sommesso*)

Quel che io a nessuno annunzio in parole,

mai proferito

rimanga, dunque, in eterno:

con me soltanto medito,

s'io parlo con te...

(*Con voce ancora più velata e percorsa da brividi, mentre tiene fisso lo sguardo negli occhi di Brünnhilde*)

segue nota 26

napoletana (→ es. 23, ②). I collegamenti tra le famiglie leitmotiviche che avvengono in orchestra non sono che lo specchio fedele di quanto sta accadendo nella mente – e nel cuore – di Wotan. Il dio comincia a collegare la strumentalizzazione e l'irrisione dell'amore, che – in questo non così diverso da Alberich – ha praticato senza scrupolo a fini di potere, con i segnali di declino che gli sembrano moltiplicarsi: la profezia di Erda sulla sorte degli dèi (*Rheingold*, scena IV^a) torna alla sua mente, intravede la china discendente lungo la quale il suo fasto, il suo mondo sembrano ineluttabilmente avviati. Di questa sua nuova consapevolezza ci renderà conto a lungo, nel monologo che sta per aprirsi.

²⁷ Wotan sta per impegnarsi – ed impegnarci – nell'analisi retrospettiva più dettagliata, e più ricca di informazioni, delle vicende del mondo del *Ring*, fino all'amaro cedimento a Fricka. Ed oltre. La prima parte del lungo monologo – che sembra voler imporre il La come tonica minore – ha un avvio spoglio e declamatorio. L'orchestra è un 'palcoscenico' vuoto, appena incorniciato dal pedale Mi di violoncelli e contrabbassi; poi, man mano, si popola di 'attori' – i *Leitmotive* – chiamati a raccolta dalla narrazione e dalla riflessione del dio. E l'epilogo di questa prima parte – che non a caso afferma la tonica maggiore – è sereno e confidente: Wotan ricorda la fiducia riposta nella solida rocca del Walhall, difesa dagli eroici guerrieri procurati dalle valchirie, e negli ottoni rilucono l'es. 15-Valchirie e materiale dal motivo del Walhall (di cui abbiamo già incontrato il segmento a: ← nota 9, es. 11).

Als junger Liebe
 Lust mir verblich,
 verlangte nach Macht mein Mut:
 von jäher Wünsche
 Wüten gejagt,
 gewann ich mir die Welt.
 Unwissend trugvoll,
 Untreue übt' ich,
 band durch Verträge,
 was Unheil barg:
 listig verlockte mich Loge,
 der schweifend nun verschwand.
 Von der Liebe doch
 mocht' ich nicht lassen,
 in der Macht verlangt' ich nach Minne.
 Den Nacht gebar,
 der bange Nibelung,
 Alberich, brach ihren Bund;
 er fluchte der Liebe
 und gewann durch den Fluch
 des Rheines glänzendes Gold
 und mit ihm maßlose Macht.
 Den Ring, den er schuf,
 entriß ich ihm listig;
 doch nicht dem Rhein
 gab ich ihn zurück:
 mit ihm bezahlt' ich
 Walhalls Zinnen,
 der Burg, die Riesen mir bauten,
 aus der ich der Welt nun gebot.
 Die alles weiß,
 was einstens war,
 Erda, die weihlich
 weiseste Wala,
 riet mir ab von dem Ring,
 warnte vor ewigem Ende.
 Von dem Ende wollt' ich
 mehr noch wissen;
 doch schweigend entschwand mir das Weib. –
 Da verlor ich den leichten Mut,
 zu wissen begehrt' es den Gott:
 in den Schoß der Welt
 schwang ich mich hinab,
 mit Liebeszauber
 zwang ich die Wala,
 stört' ihres Wissens Stolz,

Quando di giovine amore
 languì il desiderio,
 l'animo mio aspirò a potenza:
 di improvvisate brame dal
 furore spinto,
 a me conquistai il mondo.
 Ingannatore inconsapevole,
 infedeltà commisi,
 con patti costrinsi
 quel che in sé sventura celava:
 astutamente Loge m'attrasse,
 che vagabondo ora è scomparso.
 All'amore tuttavia
 non mi piacque rinunciare,
 nella potenza io aspiravo all'amore.
 Colui che la notte partorì,
 il trepido Nibelungo,
 Alberico, spezzò il vincolo d'amore;
 all'amore maledisse
 e con la maledizione conquistò
 del Reno l'oro lucente,
 e con quello, smisurato potere.
 L'anello, ch'ei foggìò
 con furberia gli tolsi;
 ma non al Reno
 io lo resi:
 con quello pagai
 i merli del Walhalla,
 della rocca, che m'eressero i giganti,
 onde sul mondo d'allora dominai.
 Coi che tutto sa,
 quel che una volta fu,
 Erda, la sacra,
 saggissima Wala,
 mi sconsigliò dall'anello,
 mi ammonì d'una fine eterna.
 Di cotesta fine io volevo
 sapere ancor più;
 ma in silenzio mi sparve la donna...
 Allora la serenità dell'animo persi,
 di sapere sorse al dio desiderio:
 nel grembo del mondo
 giù balzai,
 con incantesimo d'amore
 la Wala costrinsi:
 la superbia del suo sapere turbai,

daß sie Rede nun mir stand.
 Kunde empfang ich von ihr;
 von mir doch barg sie ein Pfand:
 der Welt weisestes Weib
 gebar mir, Brünnhilde, dich.
 Mit acht Schwestern
 zog ich dich auf;
 durch euch Walküren
 wollt' ich wenden,
 was mir die Wala
 zu fürchten schuf:
 ein schmähhliches Ende der Ew'gen.
 Daß stark zum Streit
 uns fände der Feind,
 hieß ich euch Helden mir schaffen:
 die herrisch wir sonst
 in Gesetzen hielten,
 die Männer, denen
 den Mut wir gewehrt,
 die durch trüber Verträge
 trügende Bande
 zu blindem Gehorsam
 wir uns gebunden, –
 die solltet zu Sturm
 und Streit ihr nun stacheln,
 ihre Kraft reizen
 zu rauhem Krieg,
 daß kühner Kämpfer Scharen
 ich sammle in Walhalls Saal!
 BRÜNNHILDE
 Deinen Saal füllten wir weidlich:
 viele schon führt' ich dir zu.
 Was macht dir nun Sorge,
 da nie wir gesäumt?
 WOTAN (*wieder gedämpfter*)
 Ein andres ist's:²⁸
 achte es wohl,
 wes mich die Wala gewarnt!
 Durch Alberichs Heer

sì ch'ella ormai discorso mi tenne.
 Novella da lei attinsi;
 pure di me un pegno ella accolse:
 la più saggia donna del mondo,
 te, o Brünnhilde, mi partorì.
 Con otto sorelle
 io t'allevai;
 con voi valchirie
 volli allontanare
 quel che a me la Wala
 aveva dato a temere:
 una vergognosa fine degli Eterni.
 Perché forti alla pugna
 ci trovasse il nemico,
 volli che eroi voi mi procuraste:
 coloro che un giorno imperiosamente
 con leggi avevamo stretto:
 gli uomini; costoro, cui
 il coraggio avevamo vietato;
 cui, di torbidi patti con
 vincoli traditori,
 a cieca obbedienza
 ci eravamo astretti...
 costoro avreste dovuto a stormo
 ed a pugna voi dunque pungere,
 le loro forze eccitare
 a rude guerra,
 così che schiere di baldi campioni
 raccogliessi nella sala del Walhalla.
 BRÜNNHILDE
 La tua sala bravamente riempiamo:
 molti già io ti condussi.
 Che ti affanna dunque,
 da poi che mai indugiammo?
 WOTAN (*nuovamente più velato*)
 Altra cosa ell'è:
 bene considera,
 di fronte a che m'ammonisce la Wala!
 Per la schiera di Alberico

²⁸ Al centro della seconda parte del monologo – che all'inizio rallenta un poco il tempo, e affonda di nuovo nel declamato – è l'ammonimento di Erda sulla sorte degli dèi, e la descrizione del piano dell'eroe giusto' volto a scongiurarne la fine. Descrizione, tuttavia, ormai pervasa dalla consapevolezza della sua inattuabilità. La profetessa viene subito evocata dal motivo che le appartiene dal *Rheingold*, e che s'innalza sommesso ed arcano nel timbro di clarinetti, fagotti e viole (motivo di Erda); e la sua voce continua in qualche modo a parlare nel tema dell'ANGOSCIA DEGLI DÈI, che stende una coltre d'inquietudine su tutta la pagina:

droht uns das Ende:
mit neidischem Grimm
grollt mir der Niblung;
doch scheu ich nun nicht
seine nächtigen Scharen,
meine Helden schüfen mir Sieg.
Nur wenn je den Ring
zurück er gewänne,
dann wäre Walhall verloren:
der der Liebe fluchte,
er allein
nützte neidisch
des Ringes Runen
zu aller Edlen
endloser Schmach;
der Helden Mut

ci minaccia la fine:
con invidiosa rabbia
contro di me fremo il nibelungo:...
pure non temo ormai
le sue schiere notturne;
i miei eroi mi darebbero vittoria.
Soltanto se mai l'anello
egli riconquistasse,
sarebbe allora il Walhalla perduto:
colui che all'amore maledisse,
egli solo
invidiosamente userebbe
le rune dell'anello,
di ogni nobile ad
onta infinita;
degli eroi il coraggio

segue nota 28

ESEMPIO 22: Erda e L'ANGOSCIA DEGLI DÈI

251/2:

Wieder etwas langsamer.

Erda

Clarineti e Fagotti

Viola I

p *più p*

Violoncelli e Contrabbassi

255/5:

Etwas belebter.

Violini II e Viole

ANGOSCIA DEGLI DÈI

Violoncelli

pp

Questo tema – che tiene la scena negli archi gravi – è davvero un compendio musicale del rovello che tormenta Wotan: la linea senza quiete dei violoncelli riporta infatti in orchestra – in una veste concitata – la combinazione (già familiare dal *Rheingold*) del motivo della profetessa (①: Erda) con quello della sua profezia (②: il Crepuscolo degli dèi), fondendoli con il più recente es. 19-Frustrazione (③).

ESEMPIO 23: l'Angoscia degli dèi come tema composito: (① + ②) + ③ (Erda, Crepuscolo degli dèi, es. 19-Frustrazione di Wotan)

① Erda

② Crepuscolo degli dèi

③ Frustrazione di Wotan (trasposto)

(① + ②) + ③

Questa volta, non c'è serenità nell'epilogo: dinanzi a Brünnhilde, Wotan si tortura impotente sul dilemma insolubile, mentre l'Angoscia degli dèi scorre senza sosta nei bassi, crescendo fino al *fortissimo* e a una disperata caduta *accelerando* in La minore.

entwendet' er mir;
 die Kühnen selber
 zwäng' er zum Kampf;
 mit ihrer Kraft
 bekriegte er mich.
 Sorgend sann ich nun selbst,
 den Ring dem Feind zu entreißen.
 Der Riesen einer,
 denen ich einst
 mit verfluchtem Gold
 den Fleiß vergalt:
 Fafner hütet den Hort,
 um den er den Bruder gefällt.
 Ihm müßt' ich den Reif entringen,
 den selbst als Zoll ich ihm zahlte.
 Doch mit dem ich vertrug,
 ihn darf ich nicht treffen;
 machtlos vor ihm
 erläge mein Mut:
 das sind die Bande,
 die mich binden:
 der durch Verträge ich Herr,
 den Verträgen bin ich nun Knecht.
 Nur einer könnte,
 was ich nicht darf:
 ein Held, dem helfend
 nie ich mich neigte;
 der fremd dem Gotte,
 frei seiner Gunst,
 unbewußt,
 ohne Geheiß,
 aus eigener Not,
 mit der eignen Wehr
 schüfe die Tat,
 die ich scheuen muß,
 die nie mein Rat ihm riet,
 wünscht sie auch einzig mein Wunsch!
 Der, entgegen dem Gott,
 für mich fochte,
 den freundlichen Feind,
 wie fände ich ihn?
 Wie schüf' ich den Freien,
 den nie ich schirmte,
 der in eignem Trotze
 der Trauteste mir?
 Wie macht' ich den Andren,

da me distrarrebbe;
 i coraggiosi stessi
 costringerebbe a battaglia;
 con la loro forza
 mi guerreggerebbe.
 Angosciato meditai dunque io stesso
 di strappare l'anello al nemico.
 Uno di quei giganti
 ai quali io un giorno
 con oro maledetto
 compensai la fatica:
 Fafner, custodisce il tesoro,
 per il quale uccise il fratello.
 A lui dovrei io rapire l'anello,
 cui io stesso a lui pagai in tributo.
 Se non che, con colui col quale ebbi patto,
 non mi lice incontrarmi,
 impotente a lui di fronte
 soggiacerebbe il mio coraggio:...
 questi sono i vincoli
 che mi vincolano:
 io, che sono per patti signore,
 mi trovo ora servo dei patti.
 Uno solo potrebbe,
 quel che non mi lice:...
 un eroe, cui aiutando
 mai io m'inchinassi;
 che, estraneo al dio,
 privo del suo favore,
 inconsapevole,
 senza comando,
 per propria distretta,
 con propria arme
 la gesta compiesse,
 da cui debbo rifuggire,
 che mai il mio consiglio gli consigliasse,
 per quanto quella sola il mio desiderio desiderò!
 L'eroe, il quale contro il dio,
 per me combattesse,
 il nemico amichevole
 come potrei trovarlo?
 Come potrei creare il libero,
 cui mai io facessi schermo,
 che nella propria iattanza
 [fosse] a me il più fido?
 Come creerei quell'Altro,

der nicht mehr ich,
und aus sich wirkte,
was ich nur will? –
O göttliche Not!
Gräßliche Schmach!
Zum Ekel find ich
ewig nur mich
in allem, was ich erwirke!
Das Andre, das ich ersehne,
das Andre erseh ich nie:
denn selbst muß der Freie sich schaffen:
Knechte erknet ich mir nur!

BRÜNNHILDE

Doch der Wälsung, Siegmund,
wirkt er nicht selbst?

WOTAN

Wild durchschweif' ich²⁹
mit ihm die Wälder;
gegen der Götter Rat
reizte kühn ich ihn auf:
gegen der Götter Rache
schützt ihn nun einzig das Schwert,
(*Gedeht und bitter*)
das eines Gottes
Gunst ihm beschied.
Wie wollt' ich listig
selbst mich belügen?
So leicht ja entfrug mir
Fricka den Trug:

che non [fosse] più me stesso,
e di per sé operasse
quello solo ch'io voglio?...
O divina distretta!
Orribile onta!
Nauseato io trovo
eternamente solo me stesso
in tutto quel ch'io opero!
L'Altro, cui io aspiro,
l'Altro mai io lo scorgo:
poiché il libero da se stesso deve crearsi;
servi soltanto io mi asservo!

BRÜNNHILDE

Pure il wälside, Siegmund?
Non opera per forza propria?

WOTAN

Selvaggiamente corsi
con lui le selve;
contro il consiglio degli dèi
l'incitai arditamente:
contro la vendetta degli dèi
ora la spada soltanto lo difende;
(*Strascicando, con amarezza*)
questa di un dio
il favore gli concesse.
Come vorrei io astutamente
me stesso ingannare?
Così facilmente invero domandando mi scoperse
Fricka l'inganno:

²⁹ Un nuovo rallentamento del tempo, e una nuova regressione dello stile nel declamato, lanciano l'ultima grande, composita pagina del monologo; pagina aperta dall'es. 3-Siegfried (nella forma degli ess. 6 e 7), evocato dalle parole del dio. Wotan – circondato dalla solita compagnia di *Leitmotive*, che si avvicendano sul 'palcoscenico' dell'orchestra – parla ormai alla valchiria con le parole di Fricka, e spinge fino alle estreme conseguenze la lucida analisi del suo fallimento: non gli resta che agognare *das Ende*, «la fine». Parole che collimano con il culmine: Wotan grida il suo desiderio di (auto)distruzione preparando una cadenza in La minore, che viene però sorprendentemente deragliata in Do minore, tonalità subito consolidata dal motivo di Erda – la profetessa della 'fine' – nei tromboni e negli archi gravi: non è ancora la fine – almeno, non del monologo. Il pensiero del dio si volge infatti ad Alberich, che quell'obiettivo ha appunto di mira – e in orchestra risuona un altro inconfondibile motivo della famiglia dell'Anello, quello del Risentimento del Nibelungo (dal *Rheingold*), ritagliato in un accordo di settima diminuita (Re⁷): una rabbiosa scaletta ascendente dei violoncelli, che finisce in un sinistro Do₂ chiuso del corno (♩ $\text{C}_{4,3}$ | ♮), sulla quale si sovrappone una pulsazione aritmica di un brandello dell'accordo ($\text{C}_{4,3}$ ♩) nel grave dei clarinetti. Alla grottesca benedizione del figlio di Alberich («So nimm meinen Segen»), che Wotan invita a divorare avidamente il «vacuo splendore della divinità», udiamo infine per la prima volta una terribile distorsione in *fortissimo* del segmento *a* del motivo del Walhall (che risuona come 'corroso' dall'armonia semi-diminuita tipica del motivo dell'Anello), saldata alla dolente variante minore della Fanfara dell'Oro del Reno nella tromba bassa. Un motivo composto dal significato più che eloquente, che satura la coda della narrazione di Wotan.

zu tiefster Scham
durschaute sie mich!
Ihrem Willen muß ich gewähren.

BRÜNNHILDE

So nimmst du von Siegmund den Sieg?

WOTAN

Ich berührte Alberichs Ring,
gierig hielt ich das Gold!

Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich:

Was ich liebe, muß ich verlassen,
morden, wen je ich minne,
trügend verraten,
wer mir traut!

(Wotans Gebärde geht aus dem Ausdruck des furchtbarsten Schmerzes zu dem der Verzweiflung über)

Fahre denn hin,
herrische Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
Zusammenbreche,
was ich gebaut!

Auf geb ich mein Werk;
nur eines will ich noch:
das Ende,
das Ende! –

(Er hält sinnend ein)

Und für das Ende
sorgt Alberich!
Jetzt versteh ich
den stummen Sinn

des wilden Wortes der Wala:
«Wenn der Liebe finstler Feind
zürnend zeugt einen Sohn,
der Sel'gen Ende
säumt dann nicht!» –

Vom Nibelung jüngst
vernahm ich die Mär,
daß ein Weib der Zwerg bewältigt,
des Gunst Gold ihm erzwang:

Des Hasses Frucht
hegt eine Frau,
des Neides Kraft
kreißt ihr im Schoß:
das Wunder gelang
dem Liebelosen;

a mia somma vergogna
m'indovinò a fondo!
Alla sua volontà io debbo soggiacere.

BRÜNNHILDE

Dunque togli a Siegmund la vittoria?

WOTAN

Io toccai l'anello di Alberico,
avidò l'oro io tenni!

La maledizione, ch'io fuggii
ora non mi fugge...

Quel ch'io amo, debbo lasciare,
colui ch'io diligo, uccidere,
con tradimento tradire,
chi mi si affida!

(Il gestire di Wotan passa dall'espressione del più tremendo dolore a quella della disperazione)

Addio, dunque,
magnificenza dominatrice,
di un fasto divino
vanitosa ignominia!
Che a pezzi rovini,
quel ch'io costrussi!

Alla mia opera rinunzio;
una cosa sola ancora voglio:
la fine,
la fine!...

(Si arresta meditabondo)

E per la fine
pensa Alberico!
Ora io comprendo
l'ascoso senso

del vaticinio selvaggio di Wala:
«Quando l'oscuro nemico dell'amore
creerà in collera un figlio,
la fine dei beati
non più tarderà!»...

Del nibelungo or ora
ho appreso novella,
che il nano una donna ha forzato,
il cui favore l'oro a lui costrinse:

il frutto dell'odio
nutre una donna,
la forza dell'invidia
le fa doglia nel grembo:
riuscì il miracolo
al senza amore;

doch der in Lieb' ich freite,
den Freien erlang ich mir nie.
(*Mit bitterem Grimm sich aufrichtend*)

So nimm meinen Segen,
Niblungen-Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
zernage ihn gierig dein Neid!

BRÜNNHILDE (*erschrocken*)
O sag, künde,
was soll nun dein Kind?

WOTAN (*bitter*)
Fromm streite für Fricka;
hüte ihr Eh' und Eid!
(*Trocken*)

Was sie erkor,
das kiese auch ich:
was frommte mir eigner Wille?
Einen Freien kann ich nicht wollen:
für Frickas Knechte
kämpfe nun du!

BRÜNNHILDE
Weh! Nimm reuig
zurück das Wort!
Du liebst Siegmund;
dir zulieb,
ich weiß es, schütz ich den Wälsung.

WOTAN
Fällen sollst du Siegmund,
für Hunding erfechten den Sieg!
Hüte dich wohl
und halte dich stark,
all deiner Kühnheit
entbiete im Kampf:
ein Siegschwert
schwingt Siegmund;
schwerlich fällt er dir feig!

BRÜNNHILDE
Den du zu lieben
stets mich gelehrt,
(*Sehr warm*)
der in hehrer Tugend
dem Herzen dir teuer –
gegen ihn zwingt mich nimmer
dein zwiespältig Wort!

invece io, che d'amore sposai,
l'uomo libero mai riesco a creare.
(*Drizzandosi con amaro corruccio*)

Ricevi dunque la mia benedizione,
o figlio del nibelungo!
Quel che nel profondo mi nausea,
a te dono in retaggio:
della divinità il vano splendore:
che avida la tua invidia lo roda!

BRÜNNHILDE (*atterrita*)
O dimmi, annunzia!
Che deve [far], dunque, tua figlia?

WOTAN (*amaro*)
Fedele combatta per Fricka;
le difenda nozze e giuramento!
(*Asciutto*)

Quel ch'ella ha deciso,
decido anch'io:
a che mi gioverebbe una mia volontà?
Un uomo libero non mi è possibile volere:
per i servi di Fricka
or dunque combatti!

BRÜNNHILDE
Ahimè! riprendi, pentito,
indietro la tua parola!
Tu ami Siegmund;
per amor tuo,
io lo so, proteggerò il wälside.

WOTAN
Uccidere Siegmund tu devi,
per Hunding conquistare la vittoria!
Guàrdati bene
e tienti salda,
d'ogni tua bravura
dà prova in campo:
una spada di vittoria
brandisce Siegmund;...
difficilmente ti cadrà da vile!

BRÜNNHILDE
Colui che tu di amare
sempre m'insegnasti,
(*Con molto calore*)
colui, che in virtù augusta
è caro al tuo cuore,...
contro di lui mai mi costringerà
la tua ambigua parola!

WOTAN

Ha, Freche du!³⁰
 Frevelst du mir?
 Wer bist du, als meines Willens
 blind wählende Kür?
 Da mit dir ich tagte,
 sank ich so tief,
 daß zum Schimpf der eignen
 Geschöpfe ich ward?
 Kennst du, Kind, meinen Zorn?
 Verzage dein Mut,
 wenn je zermalmend
 auf dich stürzte sein Strahl!
 In meinem Busen
 berg ich den Grimm,
 der in Grau'n und Wust
 wirft eine Welt,
 die einst zur Lust mir gelacht:
 wehe dem, den er trifft!
 Trauer schüf' ihm sein Trotz!
 Drum rat ich dir,
 reiz mich nicht!
 Besorge, was ich befahl:
 Siegmund falle!
 Dies sei der Walküre Werk!
(Er stürmt fort und verschwindet schnell links im Gebirge)
 BRÜNNHILDE *(steht lange erschrocken und betäubt)*
 So sah ich Siegvater nie,
 erzürnt' ihn sonst wohl auch ein Zank!
(Sie neigt sich betrübt und nimmt ihre Waffen auf, mit denen sie sich wieder rüstet)
 Schwer wiegt mir
 der Waffen Wucht.
 Wenn nach Lust ich focht,
 wie waren sie leicht!
 Zu böser Schlacht
 schleich ich heut so bang.
(Sie sinnt vor sich hin und seufzt dann auf)
 Weh, mein Wälsung!
 Im höchsten Leid
 muß dich treulos die Treue verlassen!
(Sie wendet sich langsam dem Hintergrunde zu)

WOTAN

Ah! temeraria!
 Contro me ti ribelli?
 Chi sei tu, se non del mio volere
 la cieca discernente scelta?
 Poiché teco deliberai,
 così nel profondo son caduto,
 che scherno delle mie proprie
 creature son divenuto?
 Conosci tu, figlia, la mia collera?
 Tremi il tuo coraggio,
 se mai annientatore
 su te il raggio di quella abbia a piombare!
 Nel mio petto
 il furore nascondo,
 che in orrore e scompiglio
 rovescia un mondo,
 che un giorno mi rise di gioia...
 guai a colui, cui colpisce!
 Lutto gli porterebbe la sua iattanza!
 E però ti consiglio,
 non m'exasperare!
 Provedi a quel ch'io comando:
 Siegmund cada!...
 Sia questo opera della valchiria!
(S'allontana precipitosamente e scompare rapido a sinistra, tra i monti)
 BRÜNNHILDE *(resta lungamente atterrita e stordita)*
 Mai così io vidi il Padre della vittoria,
 per quanto altre volte una contesa l'abbia infuriato!
(Ella si china turbata, e raccoglie le sue armi, con le quali nuovamente s'appresta)
 Grave mi grava
 delle armi il peso:...
 se secondo voglia lottassi,
 come leggiere sarebboro!
 A mala battaglia,
 piena d'ansia, io oggi m'avvio.
(Medita, lo sguardo fisso innanzi a sé, poi sospira)
 Ahimè, mio wälside!
 Nel dolore supremo
 ti deve infedele la fedele abbandonare!
(Si volge lentamente verso il fondo)

³⁰ La collera di Wotan colma l'orchestra di figure minacciose, e – alla fine dello sfogo – quella cadenza in La minore che era stata finora dilazionata ed elusa pone definitivamente il sigillo alla volontà del dio: nessun ripensamento, Siegmund deve morire.

DRITTE SZENE

*(Auf dem Bergjoch angelangt, gewahrt Brünnhilde, in die Schlucht hinabblickend, Siegmund und Sieglinde; sie betrachtet die Nahenden einen Augenblick und wendet sich dann in die Höhe zu ihrem Roß, so daß sie dem Zuschauer gänzlich verschwindet. Siegmund und Sieglinde erscheinen auf dem Bergjoch. Sieglinde schreitet Siegmund hastig voraus; Siegmund sucht sie aufzuhalten)*³¹

SIEGMUND

Raste nun hier;
gönne dir Ruh!

SIEGLINDE

Weiter! Weiter!

SIEGMUND *(umfaßt sie mit sanfter Gewalt)*

Nicht weiter nun!
(Er schließt sie fest an sich)
Verweile, süßestes Weib!

Aus Wonne-Entzücken
zucktest du auf,
mit jäher Hast
jagtest du fort:
kaum folgt' ich der wilden Flucht;
durch Wald und Flur,
über Fels und Stein,
sprachlos, schweigend
sprangst du dahin,
kein Ruf hielt dich zur Rast!
(Sie starrt wild vor sich hin)

Ruhe nun aus:
rede zu mir!
Ende des Schweigens Angst!
Sieh, dein Bruder
hält seine Braut:

Siegmund ist dir Gesell!
(Er hat sie unvermerkt nach dem Steinsitze geleitet)

SCENA III^a

(Giunta sul giogo del monte, Brünnhilde, guardando giù nel burrone, scorge Siegmund e Sieglinde; li contempla un istante mentre si avvicinano, quindi si avvia verso la caverna al suo cavallo, così che scompare interamente allo spettatore. Siegmund e Sieglinde compaiono sul giogo del monte. Sieglinde precede frettolosa, Siegmund cerca di trattenerla)

SIEGMUND

Qui dunque férmati;
riposo concediti.

SIEGLINDE

Più oltre, più oltre!

SIEGMUND *(l'abbraccia con dolce violenza)*

Ora non più oltre!
(La stringe a sé saldamente)
Arréstati, donna dolcissima!

Dall'estasi voluttuosa
tu divellesti,
con fretta improvvisa
via fuggisti:
a stento seguì la fuga selvaggia;
per foreste e per piani,
su rocce e su pietre,
senza parola, in silenzio,
via balzasti,
nessun grido riuscì ad arrestarti!
(Ella irrigidisce guardando selvaggiamente avanti a sé)

Ora riposa:
parlami!
Poni fine all'angoscia del silenzio!

Vedi, tuo fratello
stringe la sua sposa,
Siegmund ti è compagno!
(Insensibilmente l'ha guidata verso il sedile di pietra)

³¹ Uno dei più emozionanti saggi di wagneriana 'arte della transizione' conduce dal mesto canone che chiude la scena II^a (sviluppato dal corno inglese e dagli archi gravi sul tema dell'es. 22-Angoscia degli dèi), all'apertura della scena seguente. Una scena nella quale gli uomini riconquistano la ribalta, e l'orchestra riprende l'allusivo intreccio leitmotivico del preludio all'atto II: il segmento *a* dell'es. 8-Tema d'amore nei violini e nelle viole, in versione angolosa e concitata, pronto alla combinazione con l'es. 14-Beatitudine, e incalzato dal ritmo dell'es. 10-Hunding negli ottoni (← nota 18). A ribadire che l'amore è – come lo avevamo lasciato – ancora in fuga. E sono appunto i temi della passione di Siegmund e Sieglinde (i due segmenti del Tema d'amore, la Beatitudine) che monopolizzano l'intera scena, e scrivono qui le loro pagine più accorate e struggenti.

SIEGLINDE (*blickt Siegmund mit wachsendem Entzücken in die Augen; dann umschlingt sie leidenschaftlich seinen Hals und verweilt so; dann fährt sie mit jähem Schreck auf*)

Hinweg! Hinweg!
Flieh die Entweihte!
Unheilig
umfängt dich ihr Arm;
entehrt, geschändet
schwand dieser Leib:
flieh die Leiche,
lasse sie los!

Der Wind mag sie verwehn,
die ehrlos dem Edlen sich gab!

Da er sie liebend umfing,
da seligste Lust sie fand,
da ganz sie minnte der Mann,
der ganz ihre Minne geweckt:

vor der süßesten Wonne
heiligster Weihe,
die ganz ihr Sinn
und Seele durchdrang,
Grauen und Schauder
ob gräßlichster Schande
mußte mit Schreck
die Schmähliche fassen,

die je dem Manne gehorcht,
der ohne Minne sie hielt!

Laß die Verfluchte,
laß sie dich fliehn!
Verworfen bin ich,
der Würde bar!
Dir reinstem Manne
muß ich entrinnen,
dir Herrlichem darf ich
nimmer gehören.

Schande bring ich dem Bruder,
Schmach dem freunden Freund!

SIEGMUND

Was je Schande dir schuf,
das büßt nun des Frevlers Blut!

Drum fliehe nicht weiter;
harre des Feindes;

hier soll er mir fallen:
wenn Notung ihm

das Herz zernagt,

Rache dann hast du erreicht!

SIEGLINDE (*guarda negli occhi Siegmund con estasi crescente, poi gli cinge appassionatamente il collo, rimanendo in quest'atteggiamento; quindi trasale con improvviso spavento*)

Via! via!
Fuggi l'eseccanda!
Sacriligamente
ti cinge il suo braccio;
disonorato, profanato
svanì questo corpo:
fuggi il cadavere,
abbandónalo!

Dissipi il vento colei,
che senz'onore al nobile si concesse!

Quand'egli in amore la cinse,
quando la più alta letizia ella trovò,
quando tutta l'amò quell'uomo,
che tutto l'amore le aveva destato:...

di fronte della più dolce delizia
alla più santa consacrazione,
che ogni suo senso
ed anima penetrava,
orrore e raccapriccio
per l'onta tremenda
avrebbero dovuto con terrore
stringere l'indegna,

la quale s'era già all'uomo piegata,
che senza amore l'aveva tenuta!...

Lascia la maledetta,
lascia ch'ella ti fugga!
Reietta io sono,
priva d'onore!

A te uomo purissimo
debbo sfuggire,
a te, nobilissimo, non m'è lecito
mai appartenere.

Vergogna io porto al fratello,
Disonore all'amico che m'ama!

SIEGMUND

Quella vergogna che mai ti portò
l'espierà dunque il sangue dell'empio!

E però non fuggire oltre!
attendi il nemico;

qui mi deve cadere:

se Notung a lui
roderà il cuore,

vendetta avrai allora raggiunta!

SIEGLINDE (*schrickt auf und lauscht*)

Horch! Die Hörner!
 Hörst du den Ruf?
 Ringsher tönt
 wütend Getös';
 aus Wald und Gau
 gellt es herauf.
 Hunding erwachte
 aus hartem Schlaf!
 Sippen und Hunde
 ruft er zusammen;
 mutig gehetzt
 heult die Meute,
 wild bellt sie zum Himmel
 um der Ehe gebrochenen Eid!
 (*Sie starrt wie wahnsinnig vor sich hin*)

Wo bist du, Siegmund?
 Seh ich dich noch,
 brünstig geliebter,
 leuchtender Bruder?
 Deines Auges Stern
 laß noch einmal mir strahlen:
 wehre dem Kuß
 des verworfnen Weibes nicht!
 (*Sie hat sich ihm schluchzend an die Brust geworfen,
 dann schrickt sie ängstlich wieder auf*)

Horch, o horch!
 Das ist Hundings Horn!
 Seine Meute naht
 mit mächt'ger Wehr:
 kein Schwert frommt
 vor der Hunde Schwall:
 wirf es fort, Siegmund!
 Siegmund, wo bist du?
 Ha dort! Ich sehe dich!
 Schrecklich Gesicht!
 Rüden fletschen
 die Zähne nach Fleisch;
 sie achten nicht
 deines edlen Blicks;
 bei den Füßen packt dich
 das feste Gebiß –
 du fällst –
 in Stücken zerstaucht das Schwert. –
 die Esche stürzt –
 es bricht der Stamm!
 Bruder! Mein Bruder!

SIEGLINDE (*sobbalza spaventata tendendo l'orecchio*)

Odi! I corni,
 odi tu il richiamo?...
 Torno torno rintrona
 un furioso fragore;
 dalle selve, dai campi
 esce squillando.
 Si destò Hunding
 dal duro sonno!
 Congiunti e cani
 chiama a raccolta;
 animosamente aizzata
 ulula la muta,
 selvaggiamente abbaia verso il cielo,
 per il giuramento infranto della fede nuziale!
 (*Come delirante, guarda irrigidita avanti a sé*)

Dove sei tu, o Siegmund?
 ti vedo io ancora?
 Ardentemente amato,
 luminoso fratello!
 Del tuo occhio la stella
 fa che ancora una volta mi raggi:
 non respingere il bacio
 della donna reietta!...
 (*Gli si è gettata al petto singhiozzando; poi sobbalza nuovamente con angoscioso spavento*)

Odi, oh! odi!
 È questo il corno di Hunding!
 La sua muta s'appressa
 con arme possente:
 nessuna spada giova
 contro l'onda dei cani:
 disperdila, Siegmund!
 Siegmund... dove sei?
 Ah! costà! ti vedo!
 Spaventevole vista!
 I mastini digrignano
 le zanne avido di carne;
 non si curano
 del tuo nobile sguardo,
 ai piedi t'afferra
 il fiero morso...
 tu cadi...
 in pezzi è infranta la spada:...
 il frassino cade...
 s'infrange il fusto!
 Fratello, fratel mio!

Siegmund – ha! –
(*Sie sinkt ohnmächtig in Siegmunds Arme*)

SIEGMUND

Schwester! Geliebte!
(*Er lauscht ihrem Atem und überzeugt sich, daß sie noch lebe. Er läßt sie an sich herabgleiten, so daß sie, als er sich selbst zum Sitze niederläßt, mit ihrem Haupt auf seinem Schoß zu ruhen kommt. In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schlusse des folgenden Auftritts. Langes Schweigen, währenddessen Siegmund mit zärtlicher Sorge über Sieglinde sich hinneigt und mit einem langen Kusse ihr die Stirne küßt*)

VIERTE SZENE

(*Brünnhilde, ihr Roß am Zaume geleitend, tritt aus der Höhle und schreitet langsam und feierlich nach vorne. Sie hält an und betrachtet Siegmund von fern.³² Sie schreitet wieder langsam vor. Sie hält in größerer Nähe an. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der andren an den Hals des Rosses und betrachtet so mit ernster Miene Siegmund*)

BRÜNNHILDE

Siegmund,
sieh auf mich!
Ich bin's,
der bald du folgst.

Siegmund... ah!...
(*Cade svenuta tra le braccia di Siegmund*)

SIEGMUND

Sorella! Sposa!
(*Ascolta il suo respiro e si persuade ch'ella è ancora in vita. La lascia scivolare lungo la propria persona in modo, che, quando egli stesso si asside sul sedile, ella viene a riposare col capo sul suo grembo. In questa posizione rimangono ambedue fino al termine della scena seguente. Lungo silenzio, durante il quale Siegmund con delicata premura si curva su Sieglinde e con un lungo bacio le bacia la fronte*)

SCENA IV^a

(*Brünnhilde, guidando alla briglia il suo cavallo, esce dalla caverna ed avanza lenta e solenne verso il davanti. Ella s'arresta contemplando Siegmund di lontano. Avanza di nuovo lentamente. Si arresta in maggiore vicinanza. In una mano ella porta lancia e scudo, con l'altra s'appoggia al collo del cavallo, ed in questo atteggiamento contempla Siegmund con grave aspetto*)

BRÜNNHILDE

Siegmund,
guárdami!
Sono io,
cui tu presto seguirai.

³² Per la prima volta nel corso del *Ring*, sta per consumarsi sotto i nostri occhi l'incontro tra dio ed uomo: nelle figure della valchiria Brünnhilde – figlia di Erda e di Wotan – e dell'umano Siegmund. Il momento non poteva che essere celebrato con il timbro insolito ed inaudito (prima del *Ring*) delle tube wagneriane, cui è riservata l'apertura della scena IV^a. Come Brünnhilde, la musica «avanza con lentezza e solennità [*feierlich*: anche in partitura]», in un cupo Fa \sharp minore. E la circostanza è davvero solenne: l'emissario del dio si accinge ad annunciare all'uomo il suo destino di morte (la scena è difatti nota come *Todes-Verkündigung*, «annuncio di morte»). In quella che è una delle pagine più sconcertanti uscite dalla penna di Wagner, le tube suonano le due enigmatiche battute del motivo del FATO, che si arresta su V⁷ ed è seguito da un lungo silenzio carico di infausti presagi, attenuato solo dai radi colpi dei timpani, che sfiorano (*pianissimo*) la dominante Do \sharp . Dopo questo blocco di quattro battute, l'enigma del Fato ritorna un tono sopra – dunque non sciolto ma anzi intensificato, e ancora una volta accompagnato e seguito dai colpi sulla dominante dei timpani. La tensione accumulata raggiunge il suo apice in un terzo gruppo di quattro battute, nel quale trombe e tromboni subentrano alle tube: un ANNUNCIO DI MORTE che inizialmente scarica la tensione armonica sulla triade di tonica fa \sharp , e amplifica il motivo del Fato fino a bloccarsi a sua volta su una dominante (FA \sharp 7). Le prime due battute dell'Annuncio danno di nuovo voce a un tipo di gestualità eroica e tragica degli ottoni che contraddistingue diversi *Leitmotive* della *Walküre* (← nota 10); qui, in particolare, sembra volto in chiave di epicedio un frammento dell'es. 12-Stirpe dei velsunghi.

SIEGMUND (*richtet den Blick zu ihr auf*)Wer bist du, sag,
die so schön und ernst mir erscheint?

BRÜNNHILDE

Nur Todgeweihten
taugt mein Anblick;
wer mich erschaut
der scheidet vom Lebenslicht.
Auf der Walstatt allein
erschein ich Edlen:
wer mich gewahrt,
zur Wal kor ich ihn mir!SIEGMUND (*blickt ihr lange forschend und fest in das
Auge, senkt dann sinnend das Haupt und wendet
sich endlich mit feierlichem Ernste wieder zu ihr*)Der dir nun folgt,
wohin führst du den Helden?SIEGMUND (*solleva lo sguardo verso di lei*)Chi sei tu, dimmi,
che così bella e austera mi appari?

BRÜNNHILDE

Solo ai sacri alla morte
è concessa la mia vista;
chi mi vede
dalla luce di vita prende congedo.
Sul campo di battaglia solo
ai nobili appaio:
chi mi vede,
per il Walhalla me lo sono scelto!SIEGMUND (*guarda negli occhi di lei fermo e lunga-
mente indagando, poi abbassa meditabondo il capo,
e si volge infine nuovamente verso di lei con solenne
austerità*)Colui, dunque, che ti segue,
dove conduci tu quell'eroe?*segue nota 32*

ESEMPIO 24: FATO e ANNUNCIO DI MORTE

Sehr feierlich und gemessen

329/1:

329/1:

Tuba

Trombe e Tromboni

Timpani

Stirpe dei velsunghi (trasposto)

FATO

FATO

ANNUNCIO DI MORTE

Queste 4 + 4 + 4 battute (cui si aggiungerà presto il motivo del Walhall, nel colore dei corni) saranno le pedine musicali fondamentali della grande 'partita a scacchi' – dialettica ed emotiva – tra Siegmund e Brünnhilde. Che avrà un esito del tutto inaspettato.

BRÜNNHILDE

Zu Walvater,
der dich gewählt,
führ ich dich:
nach Walhall folgst du mir.

SIEGMUND

In Walhalls Saal
Walvater find ich allein?

BRÜNNHILDE

Gefallner Helden
hehre Schar
umfängt dich hold
mit hochheiligem Gruß.

SIEGMUND

Fänd ich in Walhall
Wälse, den eignen Vater?

BRÜNNHILDE

Den Vater findet
der Wälsung dort.

SIEGMUND

Grüßt mich in Walhall
froh eine Frau?

BRÜNNHILDE

Wunschmädchen
walten dort hehr:
Wotans Tochter
reicht dir traulich den Trank!

SIEGMUND

Hehr bist du,
und heilig gewahr ich
das Wotanskind:
doch eines sag mir, du Ew'ge!
Begleitet den Bruder
die bräutliche Schwester?
Umfängt Siegmund
Sieglinde dort?

BRÜNNHILDE

Erdenluft
muß sie noch atmen:
Sieglinde sieht
Siegmond dort nicht!

SIEGMUND (*neigt sich sanft über Sieglinde, küßt sie
leise auf die Stirn und wendet sich ruhig wieder zu
Brünnhilde*)

So grüße mir Walhall,

BRÜNNHILDE

Al Walvater,
che ti ha eletto,
ti condurrò:
mi seguirai al Walhalla.

SIEGMUND

Nella sala del Walhalla
troverò io soltanto il Walvater?

BRÜNNHILDE

Di eroi caduti
nobile schiera
ti circonderà gratamente
con sublime, sacro saluto.

SIEGMUND

Troverei io nel Walhalla
Wälse, mio padre?

BRÜNNHILDE

Il padre troverà
colà il wälside.

SIEGMUND

Mi saluterà nel Walhalla
serena una donna?

BRÜNNHILDE

Figlie di desiderio
colà nobilmente dominano:
la figlia di Wotan
fedelmente ti porgerà la bevanda!

SIEGMUND

Augusta sei tu,
e sacra io scorgo
la figlia di Wotan:
pure una cosa dimmi, o Eterna!
Accompagnerà il fratello
la sposa sorella?
Abbraccerà Siegmund
colà Sieglinde?

BRÜNNHILDE

Aria terrena
ancora ella deve respirare:
non vedrà Sieglinde
Siegmond colà!

SIEGMUND (*si china dolcemente su Sieglinde, la bacia
leggermente sulla fronte, e si volge nuovamente tran-
quillo a Brünnhilde*)

Salutami allora il Walhalla,

grüße mir Wotan,
grüße mir Wäse
und alle Helden,
grüß auch die holden
Wunschesmädchen:
(*Sehr bestimmt*)
zu ihnen folg ich dir nicht.

BRÜNNHILDE

Du sahest der Walküre
sehrenden Blick:
mit ihr mußt du nun ziehn!

SIEGMUND

Wo Sieglinde lebt
in Lust und Leid,
da will Siegmund auch säumen.
Noch machte dein Blick
nicht mich erbleichen:
vom Bleiben zwingt er mich nie!

BRÜNNHILDE

Solang du lebst,
Zwäng' dich wohl nichts:
doch zwingt dich Toren der Tod:
ihn dir zu künden
kam ich her.

SIEGMUND

Wo wäre der Held,
dem heut ich fiel'?

BRÜNNHILDE

Hunding fällt dich im Streit.

SIEGMUND

Mit stärkrem drohe,
als Hundings Streichen!
Lauerst du hier
lüstern auf Wal,
jenen kiese zum Fang:
ich denk ihn zu fällen im Kampf!

BRÜNNHILDE (*den Kopf schüttelnd*)

Dir, Wälsung,
höre mich wohl:
dir ward das Los gekiest.

SIEGMUND

Kennst du dies Schwert?
Der mir es schuf,
beschied mir Sieg:
deinem Drohen trotz ich mit ihm!

salutami Wotan,
salutami Wäse
e tutti gli eroi,
saluta anche le vezzose
vergini del desiderio:...
(*Molto deciso*)
presso di loro io non ti seguo.

BRÜNNHILDE

Tu hai visto della valchiria
il trafiggente sguardo:
con lei ormai te ne devi andare!

SIEGMUND

Dove vive Sieglinde
in piacere e patire,
colà anche Siegmund vuol rimanere:
non ancora mi ha fatto il tuo sguardo
pallido di morte:
dal restare mai mi distoglierà!

BRÜNNHILDE

Finché tu vivrai,
nulla certo ti ci costringerebbe:
ma ti costringerà, o folle, la morte:...
per annunziartela
qui io son venuta.

SIEGMUND

Dove sarebbe l'eroe,
di fronte al quale io cadrei?

BRÜNNHILDE

Hunding ti ucciderà in battaglia.

SIEGMUND

Con alcunché di più forte minaccia,
che non i colpi di Hunding!
Se qui stai in agguato
avida per il Walhalla,
quello scegli qual preda:
io penso d'ucciderlo in campo!

BRÜNNHILDE (*scotendo il capo*)

O tu wälside,
odimi bene:
a te la sorte fu scelta.

SIEGMUND

Conosci tu questa spada?
Colui che me la foggìò
a me destinò la vittoria:
la tua minaccia io sfido con quella!

BRÜNNHILDE (*mit stark erhobener Stimme*)

Der dir es schuf,
beschied dir jetzt Tod:
seine Tugend nimmt er dem Schwert!

SIEGMUND (*heftig*)

Schweig und schrecke
die Schlummernde nicht!
(*Er beugt sich mit hervorbrechendem Schmerze
zärtlich über Sieglinde*)

Weh! Weh!
Süßestes Weib,
du traurigste aller Getreuen!
Gegen dich wütet
in Waffen die Welt:
und ich, dem du einzig vertraut,
für den du ihr einzig getrotzt,
mit meinem Schutz
nicht soll ich dich schirmen,
die Kühne verraten im Kampf?
Ha, Schande ihm,
der das Schwert mir schuf,
beschied er mir Schimpf für Sieg!

Muß ich denn fallen,
nicht fahr ich nach Walhall:
Hella halte mich fest!

(*Er neigt sich tief zu Sieglinde*)

BRÜNNHILDE (*erschüttert*)

So wenig achtest du
ewige Wonne?
(*Zögernd und zurückhaltend*)

Alles wär' dir
das arme Weib,
das müd und harmvoll
matt von dem Schoße dir hängt?
Nichts sonst hieltest du hehr?

SIEGMUND (*bitter zu ihr aufblickend*)

So jung und schön³³
erschimmerst du mir:
doch wie kalt und hart

BRÜNNHILDE (*con voce molto più alta*)

Colui che te l'ha foggia,
morte ora t'ha destinato:
la sua virtù egli toglie alla spada!

SIEGMUND (*impetuosamente*)

Taci, e non atterrire
la dormiente!
(*Si curva su Sieglinde con tenerezza e con traboccante dolore*)

Guai! Guai!
Donna dolcissima!
La più affannata di tutte le fedeli!
Contro te infuria
in armi il mondo:
ed io, a cui solo tu t'affidavi,
per il quale solo tu il mondo sfidavi,
col mio scudo
non ti debbo schermire;
ma l'ardita tradire in campo?
Ah! vergogna a colui,
che mi foggì la spada,
se vergogna e non vittoria m'ha destinato!
Se dunque io debbo cadere,
al Walhalla non vado:

Hella saldo mi tenga!

(*Si curva profondamente su Sieglinde*)

BRÜNNHILDE (*violentemente commossa*)

Dài così poco valore
all'eterna voluttà?
(*Esitante e frenandosi*)

Sarebbe tutto per te
la misera donna,
che stanca, dolorante,
sfinita, dal grembo ti pende?
Nient'altro mai ti sembrò divino?

SIEGMUND (*verso di lei amaramente riguardando*)

Tanto giovane e bella
mi brilli:
eppure quanto dura e fredda

³³ Il violento rimprovero dell'uomo all'emissaria del dio apre la fase finale del confronto. Che è anche confronto di timbri e scritte orchestrali, fino al rovesciamento finale. La scena, ricordiamo, era stata inaugurata da musica di ottoni: musica del Fato, cerimoniale, 'impersonale', dal colore in fondo – come Brünnhilde – un po' «duro e freddo» (*kalt und hart*), «triste, insensibile» (*arg, fühllos*). Presto, tuttavia, l'appassionata resistenza di Siegmund al decreto di Wotan infiltra nei timbri freddi e ieratici del Fato i segmenti *a* e *b* dell'es. 8-Tema d'amore, e con essi il calore e la mobilità espressiva degli archi. Ma la vera svolta si ha appunto a partire dal rimprovero di Siegmund, nella quale – oltre ai colori – perfino i materiali tematici degli ottoni vengono 'riscaldati': l'es.

erkennt dich mein Herz.
Kannst du nur höhnen,
so hebe dich fort,
du arge, fühllose Maid!
Doch mußt du dich weiden
an meinem Weh,
mein Leiden letze dich denn;
meine Not labe
dein neidvolles Herz:
nur von Walhalls spröden Wonnen
sprich du wahrlich mir nicht!

BRÜNNHILDE

Ich sehe die Not,
die das Herz dir zernagt,
ich fühle des Helden
heiligen Harm –
Siegmond, befiehl mir dein Weib:
mein Schutz umfange sie fest!

SIEGMUND

Kein anderer als ich
soll die Reine lebend berühren:
verfiel ich dem Tod,
die Betäubte töt ich zuvor!

BRÜNNHILDE (*in wachsender Ergriffenheit*)

Wälsung! Rasender!
Hör meinen Rat:
befiehl mir dein Weib
um des Pfandes willen,
das wonnig von dir es empfing.

SIEGMUND (*sein Schwert ziehend*)

Dies Schwert,
das dem Treuen ein Trugvoller schuf;
dies Schwert,
das feig vor dem Feind mich verrät:
frommt es nicht gegen den Feind,
so fromm es denn wider den Freund! –
(*Er zückt das Schwert auf Sieglinde*)
Zwei Leben
lachen dir hier:
nimm sie, Notung,

ti riconosce il mio cuore!
Se solo schernire tu puoi,
vattene, dunque,
triste, insensibile vergine!
Ma se tu ti devi pascere,
del mio dolore,
ti diletta, dunque, il mio dolore;
che la mia distretta conforti
il tuo cuore invidioso:
solo dei duri piaceri del Walhalla,
veramente, non mi parlare!

BRÜNNHILDE

La distretta io vedo
che il cuore ti rode,
io sento dell'eroe
il dolor sacro...
Siegmond, affidami la tua donna:
la mia difesa salda l'investa!

SIEGMUND

Nessun altro fuori di me
deve la pura, finché vive, toccare:
se io fossi consacrato alla morte,
avanti ucciderei l'assopita!

BRÜNNHILDE (*con crescente commozione*)

Wälside! Forsennato!
Ascolta il mio consiglio:
affidami la tua donna
per amore del pegno,
che in voluttà da te ha ricevuto.
SIEGMUND (*traendo la spada*)
Questa spada,...
che al fedele un infedele foggia;
questa spada...
che vile di fronte al nemico mi tradisce:...
poiché contro il nemico non giova,
giovì dunque contro l'amico!...
(*Vibra la spada su Sieglinde*)

Due vite
qui ti sorridono:
tógilile, Notung,

segue nota 33

24-Annuncio di morte viene infatti a sorpresa 'liricizzato' dal canto del velsungo («So jung und schön»), dai violini II e dagli strumentini. Questa prima riscrittura dell'Annuncio non è che l'inizio di questa ultima fase, risolutiva: la *liricizzazione* dei colori e dei materiali del Fato proseguirà ad oltranza, fino alla conquista di tutte le pedine e alla vittoria finale – che è anche la conquista alla forza dell'amore dell'incredula Brünnhilde.

neidischer Stahl!
Nimm sie mit einem Streich!
BRÜNNHILDE (*im heftigsten Sturme des Mitgefühls*)

Halt ein, Wälsung!
Höre mein Wort!
Sieglinde lebe –
und Siegmund lebe mit ihr!
Beschlossen ist's;
das Schlachtlos wend ich:
dir, Siegmund,
schaff ich Segen und Sieg!

(*Man hört aus dem fernen Hintergrunde Hornrufe erschallen*)

Hörst du den Ruf?
Nun rüste dich, Held!
Traue dem Schwert
und schwing es getrost:
treu hält dir die Wehr,
wie die Walküre treu dich schützt!
Leb wohl, Siegmund,
seligster Held!

Auf der Walstatt seh ich dich wieder!
(*Sie stürmt fort und verschwindet mit dem Rosse rechts in einer Seitenschlucht. Siegmund blickt ihr freudig und erhoben nach. Die Bühne hat sich allmählich verfinstert; schwere Gewitterwolken legen sich auf den Hintergrund herab und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch nach und nach gänzlich ein*)

FÜNFTE SZENE

SIEGMUND (*neigt sich wieder über Sieglinde, dem Atem lauschend*)

Zauberfest
bezähmt ein Schlaf
der Holden Schmerz und Harm.
Da die Walküre zu mir trat,
schuf sie ihr den wonnigen Trost?
Sollte die grimmige Wal
nicht schrecken ein gramvolles Weib?
Leblos scheint sie,
die dennoch lebt:
der Traurigen kost
ein lächelnder Traum.

(*Neue Hornrufe*)

invidioso acciaio!
Tóglile d'un sol colpo!
BRÜNNHILDE (*nel più impetuoso tumulto della compassione*)

Férmati! Wälside!
Ascolta la mia parola!
Viva Sieglinde...
e con lei viva Siegmund!
È deciso:
la sorte della battaglia capovolgo:
a te, Siegmund,
dono vittoria e fortuna!

(*Si odono squilli di corno risuonare dal fondo lontano*)

Odi tu il richiamo?
Appréstati, dunque, o eroe!
Nella spada confida
e vibrala risoluto:
fedele l'arme ti sarà,
come fedele ti proteggerà la valchiria!
Addio, Siegmund,
eroe benedetto!

Sul campo io ti vedrò nuovamente!
(*S'allontana precipitosamente e scompare, a destra, col cavallo, in una gola laterale. Siegmund la segue con lo sguardo, gioioso, trasumanato. La scena si è a poco per volta oscurata; gravi nubi temporalesche scendono sul fondo e avvolgono a poco a poco interamente le pareti della montagna, la gola e l'alta gioia*)

SCENA V^a

SIEGMUND (*si curva nuovamente su Sieglinde, spianando il respiro*)

Saldo come incantesimo
il sonno costringe
il dolore e il cordoglio della cara.
Poi che la valchiria a me venne,
le portò ella il dolce conforto?
Non avrebbe dovuto l'orrida lotta
atterrire una dolorante donna?
Senza vita colei appare,
la quale pur vive:
carezza la sventurata
un sorridente sogno...

(*Nuovi squilli di corno*)

So schlummre nun fort,
bis die Schlacht gekämpft,
und Friede dich erfreu!
*(Er legt sie sanft auf den Steinsitz und küßt ihr zum
Abschied die Stirn. Siegmund vernimmt Hundings
Hornruf und bricht entschlossen auf)*

Der dort mich ruft,
rüste sich nun;
was ihm gebührt,
biet ich ihm:
Notung zahl' ihm den Zoll!
*(Er zieht das Schwert, eilt dem Hintergrunde zu und
verschwindet, auf dem Joche angekommen, sogleich
in finsternem Gewittergewölk, aus welchem alsbald
Wetterleuchten aufblitzt)*

SIEGLINDE *(beginnt sich träumend unruhiger zu bewe-
gen)*

Kehrte der Vater nur heim!
Mit dem Knaben noch weilt er im Forst.

Mutter! Mutter!
Mir bangt der Mut:
nicht freund und friedlich
scheinen die Fremden!
Schwarze Dämpfe –
schwüles Gedünst –
feurige Lohe
leckt schon nach uns –
es brennt das Haus –
zu Hilfe, Bruder!
Siegmund! Siegmund!

(Sie springt auf. Starker Blitz und Donner)

Siegmund – Ha!
*(Sie starrt in Angst um sich her: fast die ganze Büh-
ne ist in schwarze Gewitterwolken gehüllt, fortwäh-
render Blitz und Donner. Der Hornruf Hundings er-
tönt in der Nähe)*

HUNDINGS STIMME *(im Hintergrunde vom Bergjoch
her)*

Wehwalt! Wehwalt!
Steh mir zum Streit,
sollen dich Hunde nicht halten!

SIEGMUND STIMME *(von weiter hinten her aus der
Schlucht)*

Wo birgst du dich,
daß ich vorbei dir schoß?
Steh, daß ich dich stelle!

Dormi dunque ancora,
finché sia combattuta la battaglia
e pace ti allieti!
*(La depone dolcemente sul sedile di pietra, e le ba-
cia come per congedo la fronte. Siegmund intende
lo squillo del corno di Hunding e si avvia risoluta-
mente)*

Colui che colà mi chiama,
si appresti, dunque;
quel che gli spetta
io gli offrirò:
Notung gli paghi il tributo!
*(Trae la spada, s'affretta verso il fondo e, giunto al-
la giogaia, senz'altro scompare nell'oscura nuvola
temporalesca, dalla quale subito guizzano lampi)*

SIEGLINDE *(comincia nel sonno a muoversi più inquieto)*

Pure che il padre tornasse a casa!
Col figlio ancora indugia nella foresta.

Madre, madre!
Mi trema l'animo:...
Non amici, né pacifici
appaiono gli stranieri!
Vapori oscuri...
soffocanti brume...
fiamma di fuoco
già verso di noi lambe...
la casa brucia...
Aiuto, fratello!
Siegmund! Siegmund!
(Balza in piedi. Forte lampo e tuono)
Siegmund! Ah!

*(Ella irrigidisce guardandosi attorno, angosciata:
quasi tutta la scena è avvolta in nera nuvola tempo-
ralesca; lampi e tuoni senza interruzione. Lo squillo
del corno di Hunding risuona nelle vicinanze)*

VOCE DI HUNDING *(nel fondo, dalla giogaia)*

Wehwalt! Wehwalt!
Battiti con me a battaglia,
se i cani non debbano fermarti!
VOCE DI SIEGMUND *(più lontano, nel fondo, dal bur-
rone)*

Dove ti nascondi?
da poi che di slancio ti passai vicino?
Férmati, ch'io t'arresti!

SIEGLINDE (*in furchtbarer Aufregung lauschend*)

Hunding! Siegmund!
Könnst' ich sie sehen!

HUNDING

Hieher, du frevelnder Freier!
Fricka fälle dich hier!

SIEGMUND (*nun ebenfalls vom Joche her*)

Noch wähnst du mich waffenlos,
feiger Wicht?
Drohst du mit Frauen,
so ficht nun selber,
sonst läßt dich Fricka im Stich!
Denn sieh: deines Hauses
heimischem Stamm
entzog ich zaglos das Schwert;
seine Schneide schmecke jetzt du!

(Ein Blitz erhellt für einen Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund kämpfend gewahrt werden)

SIEGLINDE (*mit höchster Kraft*)

Haltet ein, ihr Männer!
Mordet erst mich!

(Sie stürzt auf das Bergjoch zu: ein von rechts her den Kämpfern ausbrechender, heller Schein blendet sie aber plötzlich so heftig, daß sie, wie erblindet, zur Seite schwankt. In dem Lichtglanze erscheint Brünnhilde über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend)

BRÜNNHILDE

Triff ihn, Siegmund!³⁴
traue dem Schwert!

(Als Siegmund soeben zu einem tödlichen Streiche gegen Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend rötlicher Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erscheint, über Hunding stehend und seinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend)

SIEGLINDE (*prestando ascolto in agitazione terribile*)

Hunding! Siegmund!
Li potessi vedere!

HUNDING

Vien qua, empio proco!
Fricka qui ti uccida!

SIEGMUND (*ora anche lui dalla gioaia*)

Ancora tu mi credi senz'armi,
miserabile vile?
Da poi che le donne minacci,
tu stesso ora battiti;
se no, Fricka ti pianterà!
Poiché vedi: della tua casa
al domestico tronco
trassi senza tremare la spada;
il suo taglio ora assaggia!

(Un lampo rischiara per un momento la gioaia, nella quale ora si vedono in duello Hunding e Siegmund)

SIEGLINDE (*con sforzo supremo*)

Fermatevi, uomini!
Piuttosto me uccidete!

(Ella si precipita su per la gioaia; ma una vivida luce che rompe dalla destra sui combattenti l'abbaglia all'improvviso così potentemente, che ella, come accecata, barcolla volgendosi sul fianco. Nel chiarore luminoso, appare Brünnhilde in atto di librarsi su Siegmund e di coprirlo con lo scudo)

BRÜNNHILDE

Colpiscilo, Siegmund!
Fidati della spada!

(Nel momento appunto, in cui Siegmund si accinge a vibrare un colpo mortale su Hunding, rompe a sinistra dalla nuvolaglia una fiammeggiante luce rossa, entro la quale appare Wotan, che si libra su Hunding e incrocia la sua lancia contro Siegmund)

³⁴ L'irruzione di Brünnhilde – ribelle al padre – dà il via allo squarcio più movimentato della scena v^a, che ne racchiude l'azione fondamentale. La musica in Si minore dell'es. 15-Valchirie entra nel *forte* dei tromboni e unisce il suo vigore a quello della Spada, che svetta confidente e in *fortissimo* sulla triade di RE nel timbro di corni e trombe. Sembra un sodalizio invincibile: eppure è solo la vigilia della catastrofe. Il peso della Lancia di Wotan, proclamata in *fortissimo* da tube e archi gravi, infrange senza difficoltà una versione in minore della Spada (sul Do, nelle trombe), mettendo perentoriamente a tacere qualunque velleità della coppia. Siegmund, l'eroe giusto, esce di scena così come vi era entrato: risucchiato dal grembo di quella tempesta (evocata anche dal ritorno dell'es. 1-«Heda! Heda! Hedo!») che lo aveva partorito all'inizio dell'atto I. E salutato dall'es. 12-Stirpe dei velsunghi – non a caso, in quella stessa tonalità di Re minore che aveva allora introdotto la vicenda del figlio di Wotan.

WOTAN

Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!

(Brünnhilde weicht erschrocken vor Wotan mit dem Schilde zurück; Siegmunds Schwert zerspringt an dem vorgehaltenen Speere. Dem Unbewehrten stößt Hunding seinen Speer in die Brust. Siegmund stürzt tot zu Boden. Sieglinde, die seinen Todesseufzer gehört, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen. Mit Siegmunds Fall ist zugleich von beiden Seiten der glänzende Schein verschwunden; dichte Finsternis ruht im Gewölk bis nach vorn: in ihm wird Brünnhilde undeutlich sichtbar, wie sie in jäher Hast sich Sieglinden zuwendet)

BRÜNNHILDE

Zu Roß, dass ich dich rette!
(Sie hebt Sieglinde schnell zu sich auf ihr der Seitenschlucht nahe stehendes Roß und verschwindet sogleich mit ihr. Als bald zerteilt sich das Gewölk in der Mitte, so daß man deutlich Hunding gewahrt, der soeben seinen Speer dem gefallenen Siegmund aus der Brust zieht. Wotan, von Gewölk umgeben, steht dahinter auf einem Felsen, an seinen Speer gelehnt und schmerzlich auf Siegmunds Leiche blickend)

WOTAN (zu Hunding)

Geh hin, Knecht!
Knie vor Fricka:
meld ihr, daß Wotans Speer
gerächt, was Spott ihr schuf. –
Geh! – Geh!

(Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot zum Boden. Wotan, plötzlich in furchtbarer Wut auffahrend)

Doch Brünnhilde!
Weh der Verbrecherin!
Furchtbar sei
die Freche gestraft,
erreicht mein Roß ihre Flucht!
(Er verschwindet mit Blitz und Donner. Der Vorhang fällt schnell)

WOTAN

Indietro, di fronte alla lancia!
In pezzi la spada!

(Brünnhilde ritrae atterrito lo scudo di fronte a Wotan; la spada di Siegmund si spezza contro la lancia, che le si para innanzi. Al disarmato, Hunding conficca la sua lancia nel petto. Siegmund cade morto a terra. Sieglinde, che ha udito il suo sospiro di morte, s'abbatte con un grido a terra, come inanimata. Con la caduta di Siegmund, è subito scomparsa dalle due parti la luce abbagliante: densa oscurità avvolge la nube fin sul davanti: in essa si intravede Brünnhilde, nel momento in cui con fretta precipitosa si volge a Sieglinde)

BRÜNNHILDE

A cavallo! Ch'io ti salvi!
(Rapida ella solleva Sieglinde sul suo cavallo, che attende presso la gola laterale, e subito scompare insieme con lei. Immediatamente la nuvolaglia si divide nel mezzo, così che si vede chiaramente Hunding, che estrae la sua lancia dal petto del caduto Siegmund. Wotan, avvolto dalla nube, se ne sta dietro di lui, su una roccia, appoggiato alla lancia in atto di guardare dolorosamente il cadavere di Siegmund)

WOTAN (a Hunding)

Vattene, servo!
Inginocchiati davanti a Fricka:
annúziale che la lancia di Wotan
ha vendicato quel che le faceva vergogna...
Va'!... va'!

(Di fronte al cenno di disprezzo ch'egli fa con la mano, Hunding cade a terra morto. Wotan, improvvisamente erompendo in terribile furore)

Ma Brünnhilde!...
Guai alla scellerata!
Terribilmente sia
la temeraria punita,
se il mio cavallo raggiunge la sua fuga!
(Scompare tra fulmini e tuoni. La tela cala rapidamente)

DRITTER AUFZUG

VORSPIEL UN ERSTE SZENE³⁵

Auf dem Gipfel eines Felsenberges. Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhänge, der – wie anzunehmen ist – nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei.

(Gerhilde, Ortlinde, Waltraute und Schwertleite haben sich auf der Felsspitze, an und über die Höhle gelagert, sie sind in voller Waffenrüstung)

GERHILDE *(zuhöchst gelagert und dem Hintergrunde zurufend, wo ein starkes Gewölk berzieht)*

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Helmwige! Hier!
Hieher mit dem Roß!

HELMWIGES STIMME *(im Hintergrunde)*

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!

(In dem Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger. Die Erscheinung zieht, immer näher, am Felsensaume von links nach rechts vorbei)

ATTO TERZO

PRELUDIO E SCENA PRIMA

Sulla vetta di un monte roccioso. Una foresta d'abeti limita la scena a destra. A sinistra, l'ingresso di una caverna rocciosa, che forma per sua natura una sala: sopra di essa la roccia sale al suo più alto culmine. Verso la parte posteriore, la vista è interamente libera; macigni più o meno alti formano orlo davanti al pendio, il quale – com'è da supporre – scende ripidamente verso il fondo. Strie di nubi passano, ad una ad una, precipitosamente, come spinte dalla tempesta, davanti all'orlo delle rocce.

(Gerhilde, Ortlinde, Waltraute e Schwertleite si sono poste a giacere sulla vetta rocciosa, presso e sopra la caverna: sono in pieno assetto di guerra)

GERHILDE *(distesa sul punto più alto e chiamando verso il fondo, dove passa una densa nuvolaglia)*

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Helmwige! Qui!
Qui col cavallo!

VOCE DI HELMWIGE *(nel fondo)*

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!

(Erompe dalla nube un bagliore di lampo; vi si vede dentro una valchiria, a cavallo: sulla sua sella, penzoloni, un guerriero ucciso. L'apparizione passa sempre più vicino, lungo l'orlo delle rocce, da sinistra verso destra)

³⁵ L'energetico squarcio iniziale dell'atto III (*Lebhaft*, «vivace» – 9/8, Si minore), con le sue sonorità urlate degli ottoni, contiene probabilmente la musica più familiare del *Ring*, resa popolarissima dal brano da concerto noto come *Cavalcata delle valchirie* (*Walkürenritt*). Il paradosso è che si tratta però dell'unico atto di *Walküre* privo di un vero e proprio preludio, dotato di una certa autonomia: la musica che ascoltiamo a sipario calato è infatti parte integrante dell'ampia architettura sinfonica della scena I^a – la 'scena delle valchirie' (Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde, Roßweiße, cui si aggiungerà infine Brünnhilde). Le vediamo finalmente all'opera, nel loro ruolo di «vergini scudate» che «accompagnano i caduti in battaglia al Walhall» (dall'abbozzo del 1848); più precisamente, siamo sulla «più alta vetta di un monte roccioso», che funge da «luogo di adunata quando [le valchirie] tornano dalle diverse spedizioni sui campi di battaglia, per rientrare, calcando insieme, al Walhall» (così l'abbozzo del 1852). La musica è edificata su quattro elementi in successione – in parte già associati alla figura di Brünnhilde nell'atto II (← nota 18) –, che compongono una prima 'strofa': ① figure 'trillanti' nei legni lanciate da *roulades* ascendenti degli archi, con funzione introduttiva; ② un galoppante ritmo di 'cavalcata' (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪), scandito al grave da fagotti, corni e violoncelli; ③ il tema principale della struttura – prevedibilmente, l'es. 15-Valchirie, sempre negli ottoni, che determina anche la tonalità della musica (Si minore: ← nota 24; ma qui il motivo in minore si alterna alla primitiva versione maggiore); ④ il grido di battaglia dell'es. 16-«Hojotoho!», con la sua caratteristica triade aumentata e lo scivolamento cromatico delle triadi maggiori in primo rivolto.

GERHILDE, WALTRAUTE und SCHWERTLEITE (*der Ankommen entgegenrufend*)

Heiaha! Heiaha!

(*Die Wolke mit der Erscheinung ist rechts hinter dem Tann verschwunden*)

ORTLINDE (*in den Tann hineinrufend*)

Zu Ortlindes Stute
stell deinen Hengst:
mit meiner Grauen
grast gern dein Brauner!

WALTRAUTE (*hineinrufend*)

Wer hängt dir im Sattel?

HELMWIGE (*aus dem Tann auftretend*)

Sintolt, der Hegeling!

SCHWERTLEITE

Führ deinen Brauen
fort von der Grauen:
Ortlindes Mähre
trägt Wittig, den Irming!

GERHILDE (*ist etwas näher herab gestiegen*)

Als Feinde nur sah ich
Sintolt und Wittig!

ORTLINDE (*springt auf*)

Heiaha! Die Stute
stößt mir der Hengst!

(*Sie läuft in den Tann. Schwertleite, Gerhilde und Helwige lachen laut auf*)

GERHILDE

Der Recken Zwist
entzweit noch die Rosse!

HELMWIGE (*in den Tann zurückrufend*)

Ruhig, Brauner!
Brich nicht den Frieden.

WALTRAUTE (*auf der Höhe, wo sie für Gerhilde die Wacht übernommen, nach rechts in den Hintergrund rufend*)

Hoioho! Hoioho!³⁶

Siegrune, hier!

Wo säumst du so lang?

(*Sie lauscht nach rechts*)

GERHILDE, WALTRAUTE e SCHWERTLEITE (*accogliendo con gridi la sopraggiungente*)

Heiaha! Heiaha!

(*La nuvola con l'apparizione è scomparsa verso destra, dietro gli abeti*)

ORTLINDE (*gridando verso gli abeti*)

Presso la cavalla di Ortlinde
poni il tuo stallone;
con la Bigia
bene pasce il tuo Bruno!

WALTRAUTE (*gridando c.s.*)

Chi ti pende in sella?

HELMWIGE (*uscendo dagli abeti*)

Sintolt l'hegelingo!

SCHWERTLEITE

Conduci il tuo Bruno
via dalla Bigia:
la cavalla d'Ortlinde
porta Wittig l'Irmingo!

GERHILDE (*è discesa un poco più vicina*)

Sempre nemici io vidi
Sintolt e Wittig!

ORTLINDE (*balzando*)

Heiaha! La cavalla
mi respinge lo stallone!

(*Corre tra gli abeti. Schwertleite, Gerhilde e Helwige ridono forte*)

GERHILDE

Degli eroi la contesa
ancora divide i destrieri!

HELMWIGE (*gridando rivolta indietro, verso gli abeti*)

Tranquillo, Bruno!
Non spezzare la pace.

WALTRAUTE (*sul culmine, dov'ella ha preso posto di vedetta in luogo di Gerhilde, gridando, a destra, verso il fondo*)

Hoioho! Hoioho!

Siegrune, qui!

Dove indugi così a lungo?

(*Presta ascolto verso destra*)

³⁶ Introdotta dai trilli dell'elemento ①, ecco una seconda 'strofa' imbastita sui quattro elementi della nota 35.

SIEGRUNES STIMME (<i>von der rechten Seite des Hintergrundes her</i>)	VOCE DI SIEGRUNE (<i>dalla parte destra del fondo</i>)
Arbeit gab's!	Ce n'era del lavoro!
Sind die andren schon da?	Sono le altre già costà?
SCHWERTLEITE und WALTRAUTE (<i>nach rechts in dem Hintergrund rufend</i>)	SCHWERTLEITE e WALTRAUTE (<i>gridando, a destra, verso il fondo</i>)
Hojotoho! Hojotoho!	Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!	Heiaha! Heiaha!
GERHILDE	GERHILDE
Heiaha!	Heiaha!
<i>(Ihre Gebärden, sowie ein heller Glanz hinter dem Tann, zeigen an, daß soeben Siegrune dort angelangt ist. Aus der Tiefe hört man zwei Stimmen zugleich)</i>	<i>(I suoi gesti, così come un chiaro splendore dietro gli abeti, mostrano che Siegrune è appena giunta colà. Dal profondo si intendono al tempo stesso due voci)</i>
GRIMGERDE und ROßWEIßE (<i>links im Hintergrund</i>)	GRIMGERDE e ROßWEIßE (<i>a sinistra, nel fondo</i>)
Hojotoho! Hojotoho!	Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!	Heiaha!
WALTRAUTE (<i>nach links</i>)	WALTRAUTE (<i>verso sinistra</i>)
Grimgerd und Roßweiße!	Grimgerd' e Roßweiße!
GERHILDE (<i>ebenso</i>)	GERHILDE (<i>c.s.</i>)
Sie reiten zu zwei.	Cavalcano a coppia.
<i>(In einem blitzerglänzenden Wolkenzuge, der von links her vorbeizieht, erscheinen Grimgerde und Roßweiße, ebenfalls auf Rossen, jede einen Erschlagenen im Sattel führend. Helmwige, Ortlinde und Siegrune sind aus dem Tann getreten und winken vom Felsensaume den Ankommenden zu)</i>	<i>(Entro un volo di nubi rischiarate da lampi, che passano venendo da sinistra, appaiono Grimgerde e Roßweiße egualmente a cavallo, portando ciascuna in sella un guerriero ucciso. Helmwige, Ortlinde e Siegrune sono uscite fuori dagli abeti ed accennano dall'orlo roccioso alle sopraggiungenti)</i>
HELMWIGE, ORTLINDE und SIEGRUNE	HELMWIGE, ORTLINDE e SIEGRUNE
Gegrüßt, ihr Reisige!	Salute a voi, cavaliere!
Roßweiß und Grimgerde!	Roßweiß' e Grimgerde!
ROßWEIßE und GRIMGERDES STIMMEN	VOCI DI ROßWEIßE e GRIMGERDE
Hojotoho! Hojotoho!	Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!	Heiaha!
<i>(Die Erscheinung verschwindet hinter dem Tann)</i>	<i>(La visione scompare dietro gli abeti)</i>
DIE ANDEREN WALKÜREN	LE ALTRE VALCHIRIE
Hojotoho! Hojotoho!	Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!	Heiaha! Heiaha!
GERHILDE (<i>in den Tann rufend</i>)	GERHILDE (<i>gridando verso gli abeti</i>)
In Wald mit den Rossen	Nella foresta coi cavalli
zu Weid' und Rast!	al pascolo ed al riposo!
ORTLINDE (<i>ebenfalls in den Tann rufend</i>)	ORTLINDE (<i>egualmente gridando verso gli abeti</i>)
Führet die Mähren	Conducete le giumente
fern voneinander,	l'una dall'altra lontane,
bis unsrer Helden	finché dei nostri eroi
Haß sich gelegt!	l'odio non posi!

(Die Walküren lachen)

HELMWIGE (*während die anderen lachen*)

Der Helden Grimm
büßte schon die Graue!

(Die Walküren lachen)

ROßWEIßE und GRIMGERDE (*aus dem Tann tretend*)

Hojotoho! Hojotoho!

DIE ANDEREN WALKÜREN

Willkommen! Willkommen!

SCHWERTLEITE

Wart ihr Kühnen zu zwei?

GRIMGERDE

Getrennt ritten wir
und trafen uns heut.

ROßWEIßE

Sind wir alle versammelt,
so säumt nicht lange:
nach Walhall brechen wir auf,
Wotan zu bringen die Wal.

HELMWIGE

Acht sind wir erst:
eine noch fehlt.

GERHILDE

Bei dem braunen Wälsung
weilt wohl noch Brünnhild.

WALTRAUTE

Auf sie noch harren
müssen wir hier:
Walvater gäb' uns
grimmigen Gruß,
säh' ohne sie er uns nahn!

SIEGRUNE (*auf der Felswarte, von wo sie hinaus-
späht*)

Hojotoho! Hojotoho!³⁷
(*In den Hintergrund rufend*)

(Le valchirie ridono)

HELMWIGE (*mentre le altre ridono*)

L'ira degli eroi
già la Bigia ha espiato!

(Le valchirie ridono)

ROßWEIßE e GRIMGERDE (*uscendo dagli abeti*)

Hojotoho! Hojotoho!

LE ALTRE VALCHIRIE

Benvenute! Benvenute!

SCHWERTLEITE

Eravate in due, o ardite?

GRIMGERDE

Separate cavalcammo,
ed oggi ci siamo incontrate.

ROßWEIßE

Se tutte siamo raccolte,
non indugiate a lungo:
mettiamoci in via verso il Walhalla,
a portare a Wotan i caduti.

HELMWIGE

Siamo appena otto:
una ancora manca.

GERHILDE

Presso il bruno wälside
ancora s'attarda Brünnhilde.

WALTRAUTE

Attenderla ancora
noi qui dobbiamo:
Walvater ci darebbe
iroso saluto,
se ci vedesse senza di lei arrivare!

SIEGRUNE (*sulla vedetta rupestre, donde ella spia al di
fuori*)

Hojotoho! Hojotoho!
(*Gridando verso il fondo*)

³⁷ Avvistata Brünnhilde, Siegrune lancia una terza 'strofa' sulle figure ①, che tuttavia sfocia ben presto in una brusca svolta verso il Do minore, con un tempo che pulsa *schmeller* («più veloce») sulle note inquiete dell'es. 22-Angoscia degli dèi. Wotan – ancora una volta dissimulato nelle nubi e nelle folgore di una tempesta – si sta rapidamente appressando per infliggere una severa punizione alla *ribellione d'amore* della sua valchiria. L'infuriare, e l'aggrovigliarsi rabbioso e disperato, della *volontà* del dio faranno appunto da sottofondo al grande blocco dell'atto III dedicato all'inseguimento delle due donne, che si snoda tra le scene I e II. Protagonisti indiscussi della caccia, gli archi gravi: oltre all'Angoscia degli dèi, l'arrivo finale alla rocca del destriero di Wotan farà rumoreggiare l'es. 1-Tempesta.

Hieher! Hieher!
(Zu den andern)
 In brünstigem Ritt
 jagt Brünnhilde her.

DIE WALKÜREN *(alle eilen auf die Warte)*

Hojotoho! Hojotoho!
 Brünnhilde! Hei!

(Sie spähen mit wachsender Verwunderung)

WALTRAUTE

Nach dem Tann lenkt sie
 das taumelnde Roß.

GRIMGERDE

Wie schnaubt Grane
 vom schnellen Ritt!

ROßWEIßE

So jach sah ich nie
 Walküren jagen!

ORTLINDE

Was hält sie im Sattel?

HELMWIGE

Das ist kein Held!

SIEGRUNE

Eine Frau führt sie.

GERHILDE

Wie fand sie die Frau?

SCHWERTLEITE

Mit keinem Gruß
 grüßt sie die Schwestern!

WALTRAUTE *(hinabrufend)*

Heiaha! Brünnhilde!
 Hörst du uns nicht?

ORTLINDE

Helft der Schwester
 vom Roß sich schwingen!

(Gerhilde und Helmwige stürzen in den Tann. Siegrune und Roßweiße laufen ihnen nach)

DIE WALKÜREN

Hojotoho! Hojotoho!
 Heiaha!

WALTRAUTE *(in den Tann blickend)*

Zu Grunde stürzt
 Grane, der Starke!

GRIMGERDE

Aus dem Sattel hebt sie

Qui, qui!
(Alle altre)

In furiosa cavalcata,
 arriva di galoppo Brünnhilde.

LE VALCHIRIE *(tutte s'affrettano al posto di vedetta)*

Hojotoho! Hojotoho!
 Brünnhilde! Oh!

(Esse spiano con crescente meraviglia)

WALTRAUTE

Verso gli abeti guida
 il barcollante cavallo.

GRIMGERDE

Come sbuffa Grane
 dalla veloce cavalcata!

ROßWEIßE

Così impetuose mai vidi
 valchirie galoppare!

ORTLINDE

Che tiene in sella?

HELMWIGE

Non è un eroe!

SIEGRUNE

Una donna ella porta.

GERHILDE

Come trovò quella donna?

SCHWERTLEITE

Con alcun saluto
 non salutò le sorelle!

WALTRAUTE *(chiamando verso il basso)*

Heiaha! Brünnhilde!
 Non ci senti?

ORTLINDE

Aiutate la sorella
 a balzare dal cavallo!

(Gerhilde e Helmwige si precipitano tra gli abeti. Siegrune e Roßweiße corrono loro dietro)

LE VALCHIRIE

Hojotoho! Hojotoho!
 Heiaha!

WALTRAUTE *(guardando verso gli abeti)*

A terra s'abbatte
 Grane il forte!

GRIMGERDE

Dalla sella solleva ella

hastig das Weib!
DIE ÜBRIGEN WALKÜREN (*alle in den Tann laufend*)
Schwester! Schwester!
Was ist geschehn?

(*Alle Walküren kehren auf die Bühne zurück; mit ihnen kommt Brünnhilde, Sieglinde unterstützend und hereingeleitend*)

BRÜNNHILDE (*atemlos*)
Schützt mich und helft
in höchster Not!

DIE WALKÜREN
Wo rittest du her
in rasender Hast?
So fliegt nur, wer auf der Flucht!

BRÜNNHILDE
Zum erstenmal flieh ich
und bin verfolgt:
Heervater hetzt mir nach!

DIE WALKÜREN (*heftig erschreckend*)
Bist du von Sinnen?
Sprich! Sage uns!
Verfolgt dich Heervater?
Fliehst du vor ihm?

BRÜNNHILDE (*wendet sich ängstlich, um zu spähen, und kehrt wieder zurück*)
O Schwestern, spät
von des Felsens Spitze!
Schaut nach Norden,
ob Walvater naht!

(*Ortlinde und Waltraute springen auf die Felsenspitze zur Warte*)

Schnell! Seht ihr ihn schon?
ORTLINDE
Gewittersturm
naht von Norden.

WALTRAUTE
Starkes Gewölk
staut sich dort auf!

DIE WALKÜREN
Heervater reitet
sein heiliges Roß!

BRÜNNHILDE
Der wilde Jäger,
der wütend mich jagt,

frettolosa la donna!
LE ALTRE VALCHIRIE (*tutte correndo tra gli abeti*)
Sorella! Sorella!
Che è avvenuto?

(*Tutte le valchirie rientrano sulla scena; con loro viene Brünnhilde sorreggendo ed accompagnando Sieglinde*)

BRÜNNHILDE (*senza respiro*)
Protegetemi ed aiutatemi
in supremo travaglio!

LE VALCHIRIE
Di dove giungi a cavallo
in folle fretta?
Così vola soltanto chi fugge!

BRÜNNHILDE
Per la prima volta io fuggo
e sono inseguita:
Heervater mi dà la caccia!

LE VALCHIRIE (*violentemente atterrite*)
Sei fuor di senno?
Parla! Raccontaci!
Heervater t'insegue?
Fuggi davanti a lui?

BRÜNNHILDE (*si volge con ansia a spiare, poi nuovamente ritorna*)
O sorelle, spiate
dalla punta della roccia!
Guardate verso settentrione
se Walvater s'appressa.

(*Ortlinde e Waltraute balzano sulla punta della rupe, verso il posto di vedetta*)

Presto! Già lo vedete?
ORTLINDE
Tempestosa procella
s'appressa da settentrione.

WALTRAUTE
Nuvola fitta
colà s'ammassa!

LE VALCHIRIE
Heervater cavalca
il caval suo sacro!

BRÜNNHILDE
Il cacciatore selvaggio
che selvaggiamente mi caccia,

er naht, er naht von Norden!
Schützt mich, Schwestern!
Wahret dies Weib!

DIE WALKÜREN

Was ist mit dem Weibe?

BRÜNNHILDE

Hört mich in Eile:
Sieglinde ist es,
Sigmunds Schwester und Braut:
gegen die Wälsungen
wütet Wotan in Grimm;
dem Bruder sollte
Brünnhilde heut
entziehen den Sieg;
doch Siegmund schützt' ich
mit meinem Schild,
trotzend dem Gott;
der traf ihn da selbst mit dem Speer:
Siegmund fiel;
doch ich floh
fern mit der Frau;
sie zu retten,
eilt' ich zu euch,
ob mich Bange auch

(Kleinmütig)

ihr berget vor dem strafenden Streich!

DIE WALKÜREN

Betörte Schwester,
was tatest du?

Wehe! Brünnhilde, wehe!

Brach ungehorsam
Brünnhilde
Heervaters heilig Gebot?

WALTRAUTE *(von der Warte)*

Nächtig zieht es
von Norden heran.

ORTLINDE *(ebenso)*

Wütend steuert
hierher der Sturm.

DIE ANDEREN WALKÜREN *(dem Hintergrunde zuge-
wendet)*

Wild wiehert
Walvaters Roß.
Schrecklich schnaubt es daher!

BRÜNNHILDE

Wehe der Armen,

s'appressa, s'appressa da settentrione!

Protegetemi, sorelle!
Custodite questa donna!

LE VALCHIRIE

Chi è mai questa donna?

BRÜNNHILDE

Uditemi in fretta:
ella è Sieglinde,
di Siegmund sposa e sorella:
contro i wälsídi
infuria Wotan in furore;
al fratello doveva
oggi Brünnhilde
toglier la vittoria;
invece io feci a Siegmund schermo
del mio scudo,
il dio sfidando;...

il quale in quel luogo stesso lo colpì di lancia:

cadde Siegmund;
ma io fuggii
lontano con la donna;
per salvarla,
a voi m'affrettai...
se mai me spaurita,

(Timidamente)

poteste proteggere dal puniente colpo!

LE VALCHIRIE

Folle sorella,
che facesti?

Guai! Brünnhilde, guai!

Ruppe disobbediente
Brünnhilde
il comando sacro di Heervater?

WALTRAUTE *(dalla vedetta)*

Nero di notte s'appressa
dal Nord.

ORTLINDE *(c.s.)*

Furente timoneggia
verso noi la tempesta.

LE ALTRE VALCHIRIE *(rivolte verso il fondo)*

Selvaggio nitrisce
di Walvater il cavallo,
spaventevolmente sbuffando s'appressa!

BRÜNNHILDE

Guai alla sventurata

wenn Wotan sie trifft:
den Wälsungen allen
droht er Verderben!
Wer leiht mir von euch
das leichteste Roß,
das flink die Frau ihm entführ'?

SIEGRUNE

Auch uns rätst du rasenden Trotz?

BRÜNNHILDE

Roßweiße, Schwester,
leih mir deinen Renner!

ROßWEIßE

Vor Walvater floh
der fliegende nie.

BRÜNNHILDE

Helmwige, höre!

HELMWIGE

Dem Vater gehorch ich.

BRÜNNHILDE

Grimgerde! Gerhilde!
Gönnt mir eu'r Roß!
Schwertleite! Siegrune!
Seht meine Angst!
Oh, seid mir treu,
wie traut ich euch war:

rettet dies traurige Weib!

SIEGLINDE (*die bisher finster und kalt vor sich hingestarrt, fährt, als Brünnhilde sie lebhaft – wie zum Schutze – umfaßt, mit einer abwehrenden Gebärde auf*)

Nicht sehre dich Sorge um mich:

einzig taugt mir der Tod!

Wer hieß dich Maid,
dem Harst mich entführen?
Im Sturm dort hätt' ich
den Streich empfahn
von derselben Waffe,
der Siegmund fiel:
das Ende fand ich
vereint mit ihm!
Fern von Siegmund –
Siegmund, von dir! –
O deckte mich Tod,
daß ich's denke!
Soll um die Flucht
dir, Maid, ich nicht fluchen,

se Wotan la raggiunge:
a tutti i wälsídi
minaccia sterminio!...
Chi mi presta tra voi
il cavallo piú svelto
che agile gli sottragga la donna?

SIEGRUNE

Anche a noi tu consigli una folle sfida?

BRÜNNHILDE

Roßweiße, sorella,
prestami il tuo destriero!

ROßWEIßE

Davanti a Walvater fuggì
mai quel volante.

BRÜNNHILDE

Helmwige, odi!

HELMWIGE

Al padre io obbedisco.

BRÜNNHILDE

Grimgerde! Gerhilde!
Concedetemi il vostro cavallo!
Schwertleite! Siegrune!
Vedete la mia angoscia!
Oh! siatemi fedeli,
come fida io vi fui:

salvate questa donna sventurata!

SIEGLINDE (*che fino a questo momento cupa e fredda è rimasta irrigidita, fisso lo sguardo avanti a sé, trasalisce in atto di riluttanza, quando Brünnhilde – come per proteggerla – premurosamente la cinge*)

Non ti gravi cura di me:

solo a me giova la morte!

Chi ti comandò, fanciulla
di sottrarmi allo scontro?
Nel tumulto colà io avrei
il colpo ricevuto
dall'arme stessa,
cui Siegmund soggiacque:
la fine avrei trovato
congiunta con lui!...
Lontana da Siegmund...
Siegmund, da te!...
Oh! m'impedisce la morte
ch'io lo pensassi!...
Se non debbo per la fuga
te, fanciulla, maledire,

so erhöere heilig mein Flehen:
stoße dein Schwert mir ins Herz!

BRÜNNHILDE

Lebe, o Weib,
um der Liebe willen!
Rette das Pfand,
das von ihm du empfangst:
(Stark und drängend)
ein Wälsung wächst dir im Schoß!

SIEGLINDE *(erschrickt zunächst heftig; sogleich strahlt aber ihr Gesicht in erhabener Freude auf)*

Rette mich, Kühne!
Rette mein Kind!
Schirmt mich, ihr Mädchen,
mit mächtigstem Schutz!

(Immer finstere Gewitter steigt im Hintergrunde auf: nahender Donner)

WALTRAUTE *(auf der Wart)*

Der Sturm kommt heran.

ORTLINDE *(ebenso)*

Flieh, wer ihn fürchtet!

DIE ANDEREN WALKÜREN

Fort mit dem Weibe,
droht ihm Gefahr:
der Walküren keine
wag ihren Schutz!

SIEGLINDE *(auf den Knien vor Brünnhilde)*

Rette mich, Maid!
Rette die Mutter!

BRÜNNHILDE *(mit lebhaftem Entschluß hebt sie Sieglinde auf)*

So fliehe denn eilig
und fliehe allein!

Ich bleibe zurück,
biete mich Wotans Rache:
an mir zögr' ich
den Zürnenden hier,
während du seinem Rasen entrinnst.

SIEGLINDE

Wohin soll ich mich wenden?

BRÜNNHILDE

Wer von euch Schwestern
schweifete nach Osten?

SIEGRUNE

Nach Osten weithin

piamente esaudisci la mia preghiera:
nel mio cuore la tua spada configgi!

BRÜNNHILDE

Vivi, o donna,
per amor dell'amore!
Il pegno salva,
che da lui ricevesti:
(Forte ed incalzante)
un wälside ti cresce in grembo!

SIEGLINDE *(dapprima violentemente atterrita; ma subito le raggia il viso di gioia sublime)*

Salvami, ardita!
Salva mio figlio!
Fatemi schermo, fanciulle,
col più potente scudo!

(Procella sempre più fosca sale dal fondo; tuono che s'avvicina)

WALTRAUTE *(dalla vedetta)*

La procella s'appressa.

ORTLINDE *(c.s.)*

Fugga chi la teme!

LE ALTRE VALCHIRIE

Via con la donna,
pericolo le incombe:
nessuna delle valchirie
osi il suo schermo!

SIEGLINDE *(in ginocchio davanti a Brünnhilde)*

Salvami, fanciulla!
Salva la madre!

BRÜNNHILDE *(con impetuosa decisione, sollevando Sieglinde)*

Fuggi dunque frettolosa...
e fuggi sola!

Io... indietro rimango,
alla vendetta di Wotan io m'offro:
su di me trattengo
qui l'incollerito,
mentre alla sua furia tu sfuggi.

SIEGLINDE

Dove debbo io volgermi?

BRÜNNHILDE

Chi di voi sorelle,
ha mai vagato verso l'Oriente?

SIEGRUNE

Verso Oriente, lontano, lontano,

dehnt sich ein Wald:
der Niblungen Hort
entführte Fafner dorthin.

SCHWERTLEITE

Wurmes Gestalt
schuf sich der Wilde:
in einer Höhle
hütet er Alberichs Reif!

GRIMGERDE

Nicht geheu'r ist's dort
für ein hilflos Weib.

BRÜNNHILDE

Und doch vor Wotans Wut
schützt sie sicher der Wald:
ihn scheut der Mächt'ge
und meidet den Ort.

WALTRAUTE (*auf der Warte*)

Furchtbar fährt
dort Wotan zum Fels.

DIE ANDEREN WALKÜREN

Brünnhilde, hör
seines Nahens Gebraus!

BRÜNNHILDE (*Sieglinde die Richtung weisend*)

Fort denn eile,
nach Osten gewandt!
Mutigen Trotzes
ertrag alle Müh'n,
Hunger und Durst,
Dorn und Gestein;
lache, ob Not,
ob Leiden dich nagt!
Denn eines wiss'
und wahr' es immer:
den hehrsten Helden der Welt³⁸
hegst du, o Weib,
im schirmenden Schoß!

(*Sie zieht die Stücken von Siegmunds Schwert unter
ihrem Panzer hervor, und überreicht sie Sieglinde*)

una selva si stende:
il tesoro dei Nibelungi
colà involò Fafner.

SCHWERTLEITE

Figura di drago
si foggìò quel selvaggio:
in una caverna
custodisce l'anello di Alberico!

GRIMGERDE

Malsicuro è colà
per una donna inerme.

BRÜNNHILDE

Pure dal furore di Wotan
la schermirà sicura la selva:
la teme il Potente
ed evita il luogo.

WALTRAUTE (*in vedetta*)

Tremendo cavalca
colà Wotan verso la rupe.

LE ALTRE VALCHIRIE

Brünnhilde, odi
il fragore del suo accostarsi!

BRÜNNHILDE (*indicando a Sieglinde la direzione*)

Via, dunque, in fretta,
volgi verso l'oriente!
Con ardita sfida
sopporta ogni pena,...
Fame e sete
spine e sassi;
ridi se distretta,
se dolore ti rode!
Poiché questo solo sappi
e per sempre serba:
il più nobile eroe del mondo
tu nutri, o donna,
nel protettore tuo grembo!...

(*Ella trae dalla sua corazza i frammenti della spada
di Siegmund e li porge a Sieglinde*)

³⁸ Nel bel mezzo della violenza dell'inseguimento riluce un raggio di speranza: Brünnhilde comunica a Sieglinde il frutto del suo amore per Siegmund, intonando il *Leitmotiv* di SIEGFRIED, destinato a lungo corso nelle prossime giornate del *Ring*. La musica sembra voler vagamente connotare il nascituro Siegfried come appartenente alla sua stirpe, generata da Wotan, e votata all'eroismo tragico. La sua identità di velsungo, il suo futuro di eroismo – e insieme di tragedia – sono infatti esplicitati dal timbro degli ottoni (corni) e dal caratteristico gesto melodico di apertura (come l'es. 12-Stirpe dei velsunghi, articolato su un 'secondo rivolto' della triade di tonica di Do minore: ← nota 10). Si noti infine l'allusione all'elemento *Wls* dell'es. 9-Simpatia dei velsunghi.

Verwahr ihm die starken
Schwertesstücken;
seines Vaters Walstatt
entführt' ich sie glücklich:
der neugefügt
das Schwert einst schwingt,
den Namen nehm er von mir –
«Siegfried» erfreu sich des Siegs!

SIEGLINDE (*in größter Rührung*)

O hehrstes Wunder!³⁹

Herrlichste Maid!

Dir Treuen dank ich

heiligen Trost!

Für ihn, den wir liebten,

rett ich das Liebste:

meines Dankes Lohn

lache dir einst!

Lebe wohl!

Dich segnet Sieglindes Weh!

(*Sie eilt rechts im Vordergrund von dammen. Die Felsenhöhe ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm braust aus dem Hintergrunde daher; wachsender Feuerschein rechts da-selbst*)

Sérbagli i forti
frammenti della spada;
al campo di battaglia di suo padre
felicamente li sottrassi:
colui che nuovamente saldata
la spada un giorno brandirà,
il nome prenda da me...

«Siegfried» gioisca della vittoria!

SIEGLINDE (*al colmo della commozione*)

O augusta meraviglia!

O vergine sublime!

A te fedele io debbo

santo sollievo!

Per colui, che noi amammo,

io salvo la cosa più cara:

il compenso della mia riconoscenza

ti sorrida un giorno!

Addio!

Il dolore di Sieglinde ti benedice!

(*Se ne parte in fretta verso destra, sul davanti della scena. L'altura rupestre è avvolta da nere nubi temporalesche; tremenda tempesta s'appressa con fragore dal fondo; ivi, dalla destra, crescente bagliore d'incendio*)

segue nota 38

ESEMPIO 25: SIEGFRIED

³⁹ La benedizione riconoscente della valchiria da parte di Sieglinde introduce un tema in Sol maggiore cui – secondo una testimonianza epistolare di Cosima – Wagner stesso faceva riferimento come alla «GLORIFICAZIONE DI BRÜNNHILDE» (*die Verherrlichung Brünnhildens*).

ESEMPIO 26: GLORIFICAZIONE DI BRÜNNHILDE

Di questa *Verherrlichung* musicale, il Maestro farà un uso parsimoniosissimo, riservandole un trattamento del tutto speciale. Legato al ruolo che Brünnhilde comincia a ritagliarsi qui, e che maturerà nelle prossime giornate del *Ring des Nibelungen*, in quella interminabile contesa tra istanze d'amore e di potere che costituisce la sostanza drammatica del ciclo. Ruolo del quale è del tutto prematuro parlare ora.

WOTANS STIMME

Steh! Brünnhild!

(Brünnhilde, nachdem sie eine Weile Sieglinde nachgesehen, wendet sich in den Hintergrund, blickt in den Tann und kommt angstvoll wieder vor)

ORTLINDE und WALTRAUTE *(von der Warte herabsteigend)*

Den Fels erreichten
Roß und Reiter!

ALLE WALKÜREN

Weh, Brünnhild!
Rache entbrennt!

BRÜNNHILDE

Ach, Schwestern, helft!
Mir schwankt das Herz!
Sein Zorn zerschellt mich,
wenn euer Schutz ihn nicht zähmt.

DIE WALKÜREN (flüchten ängstlich nach der Felsenspitze hinauf; Brünnhilde läßt sich von ihnen nachziehen)

Hieher, Verlorne!
Laß dich nicht sehn!
Schmiege dich an uns
und schweige dem Ruf!

(Sie verbergen Brünnhilde unter sich und blicken ängstlich nach dem Tann, der jetzt von grellem Feuerschein erhellt wird, während der Hintergrund ganz finster geworden ist)

Weh!
Wütend schwingt sich
Wotan vom Roß!
Hieher rast
sein rächender Schritt!

ZWEITE SZENE

(Wotan tritt in höchster zorniger Aufgeregtheit aus dem Tann auf und schreitet vor der Gruppe der Walküren auf der Höhe, nach Brünnhilde spähend, heftig einher)

WOTAN

Wo ist Brünnhild,
wo die Verbrecherin?
Wagt ihr, die Böse
vor mir zu bergen?

VOCE DI WOTAN

Ferma! Brünnhild'!

(Brünnhilde, dopo avere alquanto seguito con lo sguardo Sieglinde, si volge verso il fondo, guarda verso gli abeti, poi nuovamente ricompare piena d'angoscia)

ORTLINDE e WALTRAUTE *(scendendo dalla vedetta)*

La rupe hanno raggiunto
cavallo e cavaliere!

TUTTE LE VALCHIRIE

Guai, Brünnhild'!
Divampa la vendetta!

BRÜNNHILDE

Ahimè, sorelle, aiuto!
Mi vacilla il cuore!
La sua collera mi sfracellerà,
se il vostro schermo non lo ammansirà.

LE VALCHIRIE (cercano angosciosamente rifugio su per la vetta rupestre; Brünnhilde si lascia trascinare da loro)

[Vieni] qui, perduta!
Non ti lasciar vedere!
A noi stringiti,
e taci all'appello!

(Esse nascondono Brünnhilde nel loro gruppo e guardano angosciosamente verso gli abeti, che ora vengono rischiarati da un crudo bagliore d'incendio, mentre lo sfondo è diventato tutto scuro)

Guai!
Furente balza
Wotan dal cavallo!...
Verso noi infuria
il passo suo vendicatore!

SCENA II^a

(Wotan esce di tra gli abeti al colmo dell'aspettazione e della collera, ed avanza impetuosamente, passando avanti al gruppo delle valchirie verso la vetta, in traccia di Brünnhilde)

WOTAN

Brünnhilde ov'è?
Dove, la scellerata?
Osate voi la miserabile
al mio cospetto nascondere?

DIE WALKÜREN

Schrecklich ertost dein Toben!
Was taten, Vater, die Töchter,
daß sie dich reizten
zu rasender Wut?

WOTAN

Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch, Freche!
Ich weiß: Brünnhilde
bergt ihr vor mir.
Weichet von ihr,
der ewig Verworfenen,
wie ihren Wert
von sich sie warf!

DIE WALKÜREN

Zu uns floh die Verfolgte.
Unsern Schutz flehte sie an!
Mit Furcht und Zagen
faßt sie dein Zorn:
für die bange Schwester
bitten wir nun,
daß den ersten Zorn du bezähmst.
Laß dich erweichen für sie,
zähme deinen Zorn!

WOTAN

Weichherziges
Weibergezücht!
So matten Mut
gewannt ihr von mir?
Erzog ich euch, kühn
zum Kampfe zu ziehn,
schuf ich die Herzen
euch hart und scharf,
daß ihr Wilden nun weint und greint,
wenn mein Grimm eine Treulose straft?⁴⁰
So wißt denn, Winselnde,
was sie verbrach,
um die euch Zagen
die Zähre entbrennt:
Keine wie sie
kannte mein innerstes Sinnen;
keine wie sie

LE VALCHIRIE

Terribilmente tuona il tuo tempestare!
Che fecero, padre, le tue figlie,
per provocarti
a furente rabbia?

WOTAN

Schernirmi volete?
State in guardia, temerarie!
Io so: Brünnhilde
al mio cospetto nascondete.
Da lei recedete,
la reietta in eterno,
come la dignità sua
da sé ella respinse!

LE VALCHIRIE

A noi rifuggi l'inseguita,
il nostro schermo ella supplicò!
Con terrore e tremore
accoglie la tua collera:
per la trepida sorella
noi ora ti preghiamo,
che la prima tua collera trattenga.
Per lei lasciati intenerire,
contieni la tua collera!

WOTAN

Pusillanime
schiatta femminea!
Animo così fiacco
da me riceveste?
Vi educai ardite
in campo a scendere,
vi dotai di cuori
duri ed acri,
perché voi selvaggie ora piangeste e grignaste,
se il mio furore un'invida punisce?
Sappiate dunque, o guaiolanti,
quel che colei commise,
per la quale a voi trepide
corre ardente la lacrima:
nessuna come lei
conobbe l'animo mio più intimo;
nessuna come lei

⁴⁰ L'es. 19-Frustrazione di Wotan si ripresenta nella scena II in una veste brutale e aggressiva, che cattura bene i moti dell'animo del dio:

wußte den Quell meines Willens!
 Sie selbst war
 meines Wunsches schaffender Schoß:
 und so nun brach sie
 den seligen Bund,
 daß treulos sie
 meinem Willen getrotzt,
 mein herrschend Gebot
 offen verhöhnt,
 gegen mich die Waffe gewandt,
 die mein Wunsch allein ihr schuf!
 Hörst du's, Brünnhilde?
 Du, der ich Brünne,
 Helm und Wehr,
 Wonne und Huld,
 Namen und Leben verlieh?
 Hörst du mich Klage erheben,
 und birgst dich bang dem Kläger,
 daß feig du der Straf' entflöht?

BRÜNNHILDE (*tritt aus der Schar der Walküren hervor, schreitet demütigen, doch festen Schrittes von der Felsenspitze herab und tritt so in geringer Entfernung vor Wotan*)

Hier bin ich, Vater:
 gebiete die Strafe!

WOTAN

Nicht straf ich dich erst:

la fonte seppe del mio volere!
 Ella stessa fu
 del mio desiderio il grembo creatore:...
 ed ora ella ha spezzato
 il vincolo felice,
 così che infida ella,
 la mia volontà sfidando,
 al mio imperiale comando
 apertamente ha irriso,
 contro me l'arme rivolta,
 che il mio desiderio solo a lei aveva foggiato!...
 L'odi tu, Brünnhilde?
 Tu, cui io corazza,
 ed elmo ed arme,
 e voluttà e favore,
 e nome e vita ho prestato?
 Tu odi ch'io accusa sollevo,
 ed all'accusatore trepida ti sottrai,
 per fuggire vilmente alla pena?

BRÜNNHILDE (*esce dalla schiera delle valchirie, scende con passo umile ma fermo dalla vetta rupestre, e così si presenta a breve distanza davanti a Wotan*)

Eccomi, Padre:
 la pena imponi!

WOTAN

Non sarò io il primo a punirti:

segue nota 40

ESEMPIO 27: FRUSTRAZIONE DI WOTAN/2

Frustrazione di Wotan (trasposto)

559/77:
 Archi
 Tromboni e Tuba contrabbasso
 ff
 p

Si osservi, in particolare, come l'es. 27-Frustrazione di Wotan/2 incorpori un'allusione (Wls) all'es. 25-Siegfried e all'es. 9-Simpatia dei velsunghi.

ESEMPIO 28:

FRUSTRAZIONE / 2

Wls
 Siegfried
 Wls
 p

deine Strafe schufst du dir selbst.
 Durch meinen Willen
 warst du allein:
 gegen ihn doch hast du gewollt;
 meinen Befehl nur
 führtest du aus:
 gegen ihn doch hast du befohlen;
 Wunschmaid
 warst du mir:
 gegen mich doch hast du gewünscht;
 Schildmaid
 warst du mir:
 gegen mich doch hobst du den Schild;
 Loskieserin
 warst du mir:
 gegen mich doch kiestest du Lose;
 Heldenreizerin
 warst du mir:
 gegen mich doch reiztest du Helden.
 Was sonst du warst,
 sagte dir Wotan:
 was jetzt du bist,
 das sage dir selbst!
 Wunschmaid bist du nicht mehr;
 Walküre bist du gewesen:
 nun sei fortan,
 was so du noch bist!
 BRÜNNHILDE (*heftig erschreckend*)
 Du verstößest mich?
 Versteh ich den Sinn?
 WOTAN
 Nicht send ich dich mehr aus Walhall;
 nicht weis ich dir mehr⁴¹
 Helden zur Wal;
 nicht führst du mehr Sieger
 in meinen Saal:
 bei der Götter traurem Mahle
 das Trinkhorn nicht reichst
 du traulich mir mehr;
 nicht kos ich dir mehr
 den kindischen Mund;

la tua punizione tu a te stessa causasti.
 Per la mia volontà
 soltanto, esistevi:
 eppure contro di lei hai voluto;
 il mio comando soltanto
 tu eseguivi,
 eppure contro di lui tu hai comandato;
 figlia del mio desiderio
 tu m'eri:
 eppure contro di me hai desiderato;
 vergine scudiera
 tu m'eri:
 eppure contro di me hai levato lo scudo;
 sceglitrice di sorte
 tu m'eri:
 eppure contro di me la sorte scegliești;
 incitatrice d'eroi
 tu m'eri:
 eppure contro di me l'eroe incitasti.
 Quel che una volta tu eri,
 Wotan ti disse:
 quel che ora tu sei
 dillo a te stessa!
 Figlia del mio desiderio tu non sei più.
 Valchiria tu fosti:
 sii dunque, d'ora in avanti,
 quel che ancora tu resti!
 BRÜNNHILDE (*violentemente atterrita*)
 Tu mi scacci?
 Comprendo il tuo pensiero?
 WOTAN
 Non più t'invierò fuori del Walhalla;
 non più t'indicherò
 eroi alla scelta;
 non più condurrà i vincitori
 nella mia sala:
 nel caro convito degli dei
 non porgerai il corno
 più, a me familiare;
 non più io ti carezzerò
 la bocca infantile;

⁴¹ La scena II^a è, in fondo, una seconda *Todes-Verkündigung* (← nota 32), non meno terribile di quella dell'atto II: Wotan comunica a Brünnhilde la 'morte' della sua identità di valchiria, con tutto ciò che l'estinzione comporta. La musica enfatizza da qui il parallelismo affidando al canto del dio una ripresa dell'es. 24-Annuncio di morte – sia pure con accenti e tinte commosse (legni) che rivelano il turbamento profondo del padre.

von göttlicher Schar
bist du geschieden,
ausgestoßen
aus der Ewigen Stamm;
gebrochen ist unser Bund;
aus meinem Angesicht bist du verbannt.

DIE WALKÜREN (*verlassen, in aufgeregter Bewegung, ihre Stellung, indem sie sich etwas tiefer herabziehen*)

Wehe! Weh!

Schwester, ach Schwester!

BRÜNNHILDE

Nimmst du mir alles,
was einst du gabst?

WOTAN

Der dich zwingt, wird dir's entziehn!

Hierher auf den Berg

banne ich dich;

in wehrlosen Schlaf

schließ ich dich fest:

der Mann dann fange die Maid,

der am Wege sie findet und weckt.

DIE WALKÜREN (*kommen in höchster Aufregung von der Felsenspitze ganz herab und umgeben in ängstlichen Gruppen Brünnhilde, welche halb kniend vor Wotan liegt*)

Halt ein, o Vater!

Halt ein den Fluch!

Soll die Maid verblühen⁴²

und verbleichen dem Mann?

Schrecklicher Gott,

wende von ihr

die schreiende Schmach!

Wie die Schwester träfe uns selber der Schimpf!

WOTAN

Hörtet ihr nicht,

was ich verhängt?

Aus eurer Schar

dalla schiera degli dei
sei tu bandita,
respinta
dalla stirpe degli eterni;
spezzato è il vincolo nostro;
dalla mia vista tu sei bandita.

LE VALCHIRIE (*abbandonano, con movimento concitato, il loro posto, scendendo alquanto più in basso*)

Guai! Guai!

Sorella, ahimè, sorella!

BRÜNNHILDE

Tutto mi togli,

che un giorno mi desti?

WOTAN

Chi ti forzerà, te ne spoglierà!

Qui su questo monte

io ti bandisco;

in sonno inerme

salda ti chiudo:

quell'uomo un giorno possegga la fanciulla,

che la troverà sulla sua strada e la sveglierà.

LE VALCHIRIE (*scendono del tutto, al colmo della commozione, dalla vetta rupestre e circondano in gruppi angosciati Brünnhilde, la quale s'abbatte, mezzo inginocchiata, davanti a Wotan*)

Férmati, o Padre!

La maledizione trattieni!

Dovrà la vergine sfiorire

e soccombere ad un uomo?

Tremendo iddio,

da lei storna

il conclamante obbrobrio!

Come la sorella, la sua onta colpirebbe anche noi

[stesse.

WOTAN

Non avete udito

quel ch'io destinai?

Dalla vostra schiera

⁴² Quella inflitta dal peccato Wotan è l'ennesima, sadica umiliazione dell'amore: Brünnhilde – ribelle per amore – viene abbandonata dal dio alla mercé di una avvilente caricatura dell'amore stesso (sarà sposa del primo uomo che la desterà). Le otto valchirie sono consapevoli della degradazione immensa che si cela in questa condanna – un vero e proprio 'omicidio' spirituale – e danno voce alla loro disperazione in un canto polifonico 'a 8': «Soll die Maid verblühen» è una atterrita melodia costruita sull'es. 24-Annuncio di morte (appena reintrodotta da Wotan), che lo 'liricizza' al cospetto dell'inflessibile dio – come già aveva fatto la voce di Siegmund di fronte alla spietatezza di Brünnhilde nella *Todes-Verkündigung* dell'atto II («So jung und schön»: ← nota 33).

ist die treulose Schwester geschieden;
mit euch zu Roß
durch die Lüfte nicht reitet sie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunst;
dem herrischen Manne
gehört sie fortan;
am Herde sitzt sie und spinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel.

(Brünnhilde sinkt mit einem Schrei zu Boden; die Walküren weichen entsetzt mit heftigem Geräusch von ihrer Seite)

Schreckt euch ihr Los?
So flieht die Verlorne!
Weicht von ihr
und haltet euch fern!
Wer von euch wagte
bei ihr zu weilen,
wer mir zum Trotz
zu der Traurigen hielt'

die Törlin teilte ihr Los:
das künd ich der Kühnen an!
Fort jetzt von hier;
meidet den Felsen!
Hurtig jagt mir von hinnen,
sonst erharrt Jammer euch hier!

(Die Walküren fahren mit wildem Wehschrei auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann.⁴³ Schwarzes Gewölk lagert sich dicht am Felsenrande; man hört wildes Geräusch im Tann. Ein greller Blitzesglanz bricht in dem Gewölk aus; in ihm erblickt man die Walküren mit verbängtem Zügel, in einer Schar zusammengedrängt, wild davonjagen. Bald legt sich der Sturm; die Gewitterwolken verziehen sich allmählich. In der folgenden Szene bricht, bei endlich ruhigem Wetter, Abenddämmerung ein, der am Schlusse Nacht folgt.)⁴⁴

è l'infida sorella bandita;
con voi a cavallo
a traverso l'aria non più cavalcherà;
il virgineo fiore
sfiorirà alla vergine;
uno sposo acquisterà
il suo femminile favore;
all'uomo dominatore
obbedirà quel giorno;
al focolare siederà e filerà,
oggetto e gioco di ogni schernitore.

(Brünnhilde cade a terra con un grido; le valchirie atterrite s'allontanano con forte brusio dal suo fianco)

Vi atterrisce la sua sorte?
Fuggite dunque la perduta!
Da lei staccatevi
e tenetevi lontane!
Chi di voi osasse
presso di lei indugiare,
chi a mia sfida
fedele restasse alla sciagurata...

la folle dividerebbe sua sorte:
questo alla temeraria annunzio!
Ora, via di qua;
la rupe evitate!
Subito via di qui, a galoppo,
o qui sventura v'attenderà!

(Le valchirie si allontanano una dall'altra con selvaggi gridi di dolore, e si gettano in precipitosa fuga tra gli abeti. Nera e densa nube grava sull'orlo delle rocce: si ode tra gli abeti uno strepitare selvaggio. Un vivido splendore di folgore erompe dalla nube; si vedono in esso le valchirie, strette in gruppo, che, a briglia sciolta, s'allontanano in corsa selvaggia. Subito la tempesta si quietava; le nubi temporalesche a poco a poco si dissipano. Nella scena seguente rompe, con un tempo finalmente calmo, il crepuscolo vespertino; a quello segue da ultimo la notte)

⁴³ La fuga precipitosa delle valchirie riporta fuggevolmente in orchestra la tonalità, i timbri e i materiali tematici che le caratterizzano (← nota 35). Una parentesi che ci congela da queste figure e che – in un certo modo – serve anche a chiudere definitivamente la loro scena, che aveva inaugurato l'atto e s'era poi 'dissolta' nella concitazione dell'inseguimento di Wotan.

⁴⁴ «Soll die Maid verblühen» (← nota 42) coincide con la fase della massima prostrazione di Brünnhilde – prima seminginocchiata, poi addirittura distesa ai piedi di Wotan. Ora, la melodia dell'umiliazione torna a farsi udire in *piano espressivo* nel clarinetto basso, poi nel corno inglese e nel fagotto, sul tremolio degli archi, fusa con

DRITTE SZENE

(Wotan und Brünnhilde, die noch zu seinen Füßen hingestreckt liegt, sind allein zurückgeblieben. Langes, feierliches Schweigen: unveränderte Stellung)⁴⁵

BRÜNNHILDE (beginnt das Haupt langsam ein wenig zu erheben. Schüchtern beginnend und steigend)

War es so schmähhlich,
was ich verbrach,
daß mein Verbrechen so schmähhlich du bestrafst?

War es so niedrig,
was ich dir tat,
daß du so tief mir Erniedrigung schaffst?

War es so ehrlos,
was ich beging,
daß mein Vergehn nun die Ehre mir raubt?
(Sie erhebt sich allmählich bis zur knienden Stellung)

O sag, Vater!
Sieh mir ins Auge:
schweige den Zorn,
zähme die Wut,
und deut mir hell
die dunkle Schuld,
die mit starrem Trotze dich zwingt,
zu verstoßen dein trauestes Kind!

WOTAN (in unveränderter Stellung, ernst und düster)
Frag deine Tat,
sie deutet dir deine Schuld!

SCENA III^a

(Wotan e Brünnhilde, che ancora giace distesa ai suoi piedi, sono rimasti soli. Lungo, solenne silenzio: atteggiamento immutato)

BRÜNNHILDE (comincia lentamente ad alzare il capo. Da principio timida, poi animandosi)

Era così vergognoso
quel ch'io commisi,
che il mio misfatto così vergognosamente punisci?

Fu così basso
quel ch'io ti feci,
che così nel profondo tu m'abbassi?

Fu così disonorevole
quel ch'io operai,
che il mio trascorso ora mi toglie l'onore?
(A poco per volta si solleva fino a mettersi in ginocchio)

Oh dimmi, padre,
guardami negli occhi:
fa' silenzio alla tua collera,
frena il tuo furore,
e chiaro dimostrami
l'oscuro delitto,
che con rigido rigore ti stringe,
a scacciare la più fida delle tue figlie!

WOTAN (senza mutare posizione, severo e cupo)
L'azione tua interroga,
il tuo delitto ti dimostrerà!

segue nota 44

un frammento di Lancia – risalendo lenta da quegli abissi nei quale si trova anche la valchiria. Nel corso nella scena III, questa trasformazione dell'es. 24-Annuncio di morte sarà tra gli elementi che accompagneranno Brünnhilde nel corso della sua rinascita spirituale.

⁴⁵ Il confronto tra la figlia e il padre che si dispiega nel corso della scena III^a è il cuore dell'atto – e del dramma. E si traduce in un processo musicale non meno carico di significati. Mentre i due protagonisti tacciono immobili, gli archi gravi gettano subito in campo il 'simbolo' che meglio raffigura la volontà del dio dalla pagina conclusiva della scena I^a dell'atto II: l'es. 19-Frustrazione di Wotan, e la sua variante 'aggressiva' – seppur qui eloquentemente privata d'ogni aggressività (es. 27-Frustrazione di Wotan/2). Ad essi risponde un frammento – sempre nel clarinetto basso – della melodia di «Soll die Maid verblühn» fusa con la Lancia, a simbolizzare lo stato della valchiria. Subito, però, notiamo che nella circostanza il frammento assorbe una parte dell'es. 27-Frustrazione di Wotan/2: di fatto, il motivo di «Soll die Maid verblühn» è in movimento, e ad ogni nuova occorrenza sembra un embrione in pieno sviluppo. In particolare, pare quasi mimare le progressive variazioni di postura di Brünnhilde, che «comincia lentamente ad alzare il capo. Da principio timida, poi animandosi». Con lei, il motivo sale in orchestra di timbro in timbro, si fa più espansivo, confidente; e raggiunge una prima identità nel canto a voce sola della donna («War es so schmähhlich»).

BRÜNNHILDE

Deinen Befehl
führte ich aus.

WOTAN

Befahl ich dir
für den Wälsung zu fechten?

BRÜNNHILDE

So hießest du mich
als Herrscher der Wal!

WOTAN

Doch meine Weisung
nahm ich wieder zurück!

BRÜNNHILDE

Als Fricka den eignen
Sinn dir entfremdet;
da ihrem Sinn du dich fügtest,
warst du selber dir Feind.

WOTAN (*leise und bitter*)

Daß du mich verstanden, wähnt' ich,
und strafte den wissenden Trotz:
doch feig und dumm
dachtest du mich!

So hätt' ich Verrat nicht zu rächen;
zu gering wärest du meinem Grimm?

BRÜNNHILDE

Nicht weise bin ich,
doch wußt' ich das Eine,
daß den Wälsung du liebtest.
Ich wusste den Zwiespalt,
der dich zwang,
dies eine ganz zu vergessen.
Das andre mußtest
einzig du sehn,
was zu schaun so herb
schmerzte dein Herz:
daß Siegmund Schutz du versagtest.

WOTAN

Du wußtest es so,
und wagtest dennoch den Schutz?

BRÜNNHILDE (*leise beginnend*)

Weil für dich im Auge
das Eine ich hielt,
dem, im Zwange des andren
schmerzlich entzweit,
ratlos den Rücken du wandtest!

BRÜNNHILDE

Il tuo comando
io eseguii.

WOTAN

Ti comandai
di combattere per il wälside?

BRÜNNHILDE

Così mi comandasti
come signore del combattimento!

WOTAN

Però il mio ordine
in seguito ritirai!

BRÜNNHILDE

Quando Fricka il tuo proprio
senso ti straniò;
quando al senso di lei ti piegasti,
fosti nemico a te stesso.

WOTAN (*sommesso e amaro*)

Che tu m'avessi compreso, io credetti,
ed ho punito la consapevole sfida:
ma tu vile e sciocco
mi ritenesti!

Non avrei dunque da vendicare il tradimento;
troppo piccola saresti al mio furore?

BRÜNNHILDE

Non saggia io sono,
pure l'una cosa io sapevo,
che tu amavi il wälside.
Io sapevo il dissidio,
che ti costringeva
questa una cosa del tutto a dimenticare.
L'altra dovesti
soltanto vedere;
quel che così duro [era] a riguardare
addolorava il tuo cuore:
che a Siegmund dovessi negare protezione.

WOTAN

Tu, dunque, questo sapevi,
ed osasti tuttavia proteggerlo?

BRÜNNHILDE (*cominciando sommessa*)

Perché, in luogo tuo, ai miei occhi
l'una cosa tenni presente,
quella cui, in potere d'altri,
dolorosamente diviso,
sconsigliatamente volgesti le spalle!

Die im Kampfe Wotan
den Rücken bewacht,
die sah nun das nur,
was du nicht sahst:
Siegmond muß' ich sehn.
Tod kündend
trat ich vor ihn,
gewahrte sein Auge,
hörte sein Wort;
ich vernahm des Helden
heilige Not;
tönend erklang mir
des Tapfersten Klage:
freiester Liebe
furchtbares Leid,
traurigsten Mutes
mächtigster Trotz!
Meinem Ohr erscholl,
mein Aug' erschaute,
was tief im Busen das Herz
zu heil'gem Beben mir traf.
Scheu und staunend
stand ich in Scham.
Ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken:
Sieg oder Tod
mit Siegmund zu teilen:
dies nur erkannt' ich
zu kiesen als Los!
Der diese Liebe⁴⁶
mir ins Herz gehaucht,
dem Willen, der
dem Wälsung mich gesellt,
ihm innig vertraut –
trotzt' ich deinem Gebot.

WOTAN

So tatest du,
was so gern zu tun ich begehrt,
doch was nicht zu tun
die Not zwiefach mich zwang?
So leicht wähtest du
Wonne des Herzens erworben,

Colei che nella pugna a Wotan
guarda le spalle,
costei sola vide dunque quel
che tu non vedesti:...
Siegmond dovette vedere.
Nunzia di morte
venni alla sua presenza,
vidi il suo occhio
udii la sua parola;
appresi dell'eroe
la sacra distretta;
tonante mi risonò
il lamento del valorosissimo:
del più libero amore
la tremenda amarezza
dell'animo più afflitto
la sfida più potente!
Risusonò al mio orecchio,
vide il mio occhio
quel che il cuore profondo nel petto
ad un fremito sacro mi trasse...
Timida, stupita,
vergognosa, io stava.
Di servirgli solo
potei ancora pensare:
vittoria o morte
di spartire con Siegmund:
questo solo riconobbi
di scegliere per sorte!...
Quel [volere], che questo amore
nel cor m'ispirò,
a cotesto volere, che
al wälside m'unisce,
ad esso nel mio intimo fidando,
sfidai il tuo comando.

WOTAN

Dunque tu facesti
quel che così volentieri io desideravo fare...
e che pure a non fare
un doppio fato mi costringeva?
Così facilmente credesti
voluttà d'amore acquistare,

⁴⁶ Siamo giunti al traguardo del processo: l'embrione melodico raggiunge finalmente – nel timbro dei legni – la fisionomia di un largo tema lirico in *Mi maggiore*, quello dell'AMORE COMPASSIONEVOLE DI BRÜNNHILDE.

wo brennend Weh
in das Herz mir brach,
wo gräßliche Not
den Grimm mir schuf,
einer Welt zuliebe
der Liebe Quell
im gequälten Herzen zu hemmen?
Wo gegen mich selber
ich sehrend mich wandte,
aus Ohnmachtschmerzen
schäumend ich aufschuß,
wütender Sehnsucht
sengender Wunsch

mentre un dolore cocente
mi penetrava in cuore,
mentre un tremendo fato
il dolore mi dava,
per amore d'un mondo,
la fonte dell'amore
di arginare nel travagliato cuore?
Mentre contro me stesso
mi volsi struggendomi,
e dal dolore della mia impotenza,
balzai, la bava alla bocca;
e d'impaziente furore
la bruciante brama

segue nota 46

ESEMPIO 29: L'AMORE COMPASSIONEVOLE DI BRÜNNHILDE

L'AMORE COMPASSIONEVOLE DI BRÜNNHILDE

Etwas breit.

617/6:

BRÜNNHILDE

Der die - se Lie - be mir ins Herz ge - haucht,

Etwas breit.

p dolce

Orchestra

p dolce

p dolce

Tromboni

LANCIA (definitivo) trasposto

ecc.

Qui comprendiamo appieno la relazione di questo nuovo *Leitmotiv* con il suo contraltare, che non ha mai smesso di circolare in orchestra, e con il quale ha continuato a mescolarsi – l'es. 19-Frustrazione di Wotan. Nel corso della scena III^a, l'Amore compassionevole ha – in un certo senso – 'raccolto' nel registro grave degli archi la linea contorta, e in minore, della Frustrazione; l'ha poi lentamente rettificata, facendola contemporaneamente migrare verso il registro acuto e verso il modo maggiore. Il risultato è straordinario: il lirismo dell'Amore compassionevole non è che una wagneriana 'redenzione' (*Erlösung*) o 'trasfigurazione' (*Verklärung*) del motivo della Frustrazione. E – più a fondo – del motivo stesso della Lancia, come mostrano l'es. 29 e alcuni passi particolarmente ambigui nei bassi:

ESEMPIO 30:

AMORE COMPASSIONEVOLE o LANCIA?

618/9:

Violoncelli e Contrabbassi

cresc.

Una redenzione timbrica, modale, di registro, insomma: nella quale ad essere redenta è la volontà stessa di Wotan, cui questa Brünnhilde (rinnovata dall'incontro con l'amore di Siegmund e Sieglinde) indica una possibilità diversa di affrontare – e sciogliere – il suo dilemma.

den schrecklichen Willen mir schuf,
 in den Trümmern der eignen Welt
 meine ew'ge Trauer zu enden:
 da labte süß
 dich selige Lust;
 wonniger Rührung
 üppigen Rausch
 enttrankst du lachend
 der Liebe Trank,
 als mir göttlicher Not
 nagende Galle gemischt?
 Deinen leichten Sinn
 laß dich denn leiten:
 von mir sagtest du dich los.
 Dich muß ich meiden,
 gemeinsam mit dir
 nicht darf ich Rat mehr raunen;
 getrennt, nicht dürfen
 traut wir mehr schaffen:
 so weit Leben und Luft
 darf der Gott dir nicht mehr begegnen!

BRÜNNHILDE

Wohl taugte dir nicht
 die tör'ge Maid,
 die staunend im Rate
 nicht dich verstand,
 wie mein eigner Rat
 nur das eine mir riet:
 zu lieben, was du geliebt.
 Muß ich denn scheiden
 und scheu dich meiden,
 mußt du spalten,
 was einst sich umspannt,
 die eigne Hälfte
 fern von dir halten,
 daß sonst sie ganz dir gehörte,
 du Gott, vergiß das nicht!
 Dein ewig Teil
 nicht wirst du entehren,
 Schande nicht wollen,
 die dich beschimpft:
 dich selbst liebest du sinken,
 sähst du dem Spott mich zum Spiel!

WOTAN

Du folgtest selig
 der Liebe Macht:

mi destò il volere tremendo,
 nelle rovine del mio proprio mondo
 il rovello mio eterno di finire...
 allora dolce ti confortò
 gioia beata;
 di commossa voluttà
 il luminoso sussurro
 sorseggiasti sorridendo
 qual bevanda d'amore;
 mentre a me ad una divina distretta
 affannoso fiele si mescolava?
 L'animo tuo leggero
 lasciati dunque dirigere:
 da me ti dicesti franca.
 io debbo evitarti,
 con te congiunto
 non più m'è lecito il mio consiglio sussurrare;
 divisi, non ci è lecito
 più amicamente operare:
 quanto vita ed aria spaziano,
 più non è lecito al dio incontrarsi con te!

BRÜNNHILDE

In verità non ti giovò
 la folle fanciulla,
 che, stupita, nel [tuo] consiglio
 non ti comprese,
 mentre il mio proprio consiglio
 l'una cosa sola mi consigliava:
 di amare, quel che tu avevi amato...
 Debbo io dunque partire
 e timorosa evitarti,
 devi tu scindere,
 quel che s'era un giorno congiunto,
 la tua stessa metà,
 da te lontano tenere;
 che un giorno ella a te tutta appartenne,
 questo non dimenticare, o dio!
 Una parte eterna di te
 non vorrai disonorare,
 né onta volere
 che ti macchi:
 te stesso lasceresti sminuire,
 se mi vedessi gioco allo scherno!

WOTAN

Tu seguisti serena
 la potenza d'amore:

folge nun dem,
den du lieben mußt!

BRÜNNHILDE

Soll ich aus Walhall scheiden,
nicht mehr mit dir schaffen und walten,
dem herrischen Manne
gehörchen fortan:
dem feigen Prahler
gib mich nicht preis!
Nicht wertlos sei er,
der mich gewinnt.

WOTAN

Von Walvater schiedest du,
nicht wählen darf er für dich.

BRÜNNHILDE (*leise mit vertraulicher Heimlichkeit*)

Du zeugtest ein edles Geschlecht;
kein Zager kann je ihm entschlagen:
der wehlichste Held – ich weiß es –
entblüht dem Wälsungenstamm!

WOTAN

Schweig von dem Wälsungenstamm!
Von dir geschieden,
schied ich von ihm:
vernichten mußt' ihn der Neid!

BRÜNNHILDE

Die von dir sich riß,
rettete ihn.
(*Heimlich*)
Sieglinde hegt
die heiligste Frucht;
in Schmerz und Leid,
wie kein Weib sie gelitten,
wird sie gebären,
was bang sie birgt.

WOTAN

Nie suche bei mir
Schutz für die Frau,
noch für ihres Schoßes Frucht!

BRÜNNHILDE (*heimlich*)

Sie wahret das Schwert,
das du Siegmund schufest.

WOTAN (*heftig*)

Und das ich ihm in Stücken schlug!
Nicht streb, o Maid,
den Mut mir zu stören;

segui dunque colui
che tu devi amare!

BRÜNNHILDE

S'io debbo dal Walhalla partire,
non più con te spartire opera e governo,
all'uomo dominatore
d'ora in poi obbedire:
al vile e vano
non mi dare in balía!
Indegno non sia quegli
che mi conquisterà.

WOTAN

Da Walvater ti dividesti...
non gli è lecito scegliere per te.

BRÜNNHILDE (*sommessa, con confidente segretezza*)

Tu creasti una nobile schiatta;
nessun vile potrà mai nascerne:
il più sacro degli eroi – io lo so –
fiorirà dal tronco dei wälsídi.

WOTAN

Taci del tronco dei wälsídi!
Da te diviso,
da lui mi divisi:
l'odio dovrebbe distruggerlo!

BRÜNNHILDE

Colei che da te si è staccata,
l'ha salvato.
(*Misteriosamente*)
Sieglinde nutre
il più sacro dei frutti;
in doglia e dolore,
come nessuna donna mai ha sofferto,
ella partorirà
quel ch'ella trepida porta.

WOTAN

Presso di me non cercare
protezione per la donna,
né per il frutto del suo grembo!

BRÜNNHILDE (*misteriosamente*)

Ella serba la spada,
che tu a Siegmund foggiaisti.

WOTAN (*impetuosamente*)

E che io gli mandai in pezzi!
Non tentare, o fanciulla,
di turbarmi l'animo;

erwarte dein Los,
wie sich's dir wirft;
nicht kiesen kann ich es dir!
Doch fort muß ich jetzt,
fern mich verziehn;
zuviel schon zögert' ich hier;
von der Abwendigen
wend' ich mich ab;
nicht wissen darf ich,
was sie sich wünscht:
die Strafe nur
muß vollstreckt ich sehn!

BRÜNNHILDE

Was hast du erdacht,
daß ich erdulde?

WOTAN

In festen Schlaf⁴⁷
verschließ ich dich:
wer so die Wehrlose weckt,
dem ward, erwacht, sie zum Weib!

BRÜNNHILDE (*stürzt auf ihre Knie*)

Soll fesselnder Schlaf
fest mich binden,
dem feigsten Manne
zur leichten Beute:
dies eine mußt du erhören,⁴⁸
was heil'ge Angst zu dir fleht!
Die Schlafende schütze

attendi la tua sorte,
come ti si trae;
io non te la posso scegliere!
Ma ora io debbo partire,
perdermi lontano;
troppo qui già mi sono indugiato:
dalla disertrice
io diserto;
non m'è lecito sapere,
quel ch'ella s'augura:
la punizione soltanto
compiuta io debbo vedere!

BRÜNNHILDE

Che hai escogitato,
ch'io debba soffrire?

WOTAN

In saldo sonno
io ti conchiudo:
chiunque l'inerte sveglierà,
a lui, sveglia, sposa è stata destinata!

BRÜNNHILDE (*si getta ai suoi ginocchi*)

Se deve nei suoi vincoli il sonno
salda vincolarmi,
all'uomo più vile
facile preda:
questo solo devi tu esaudire,
di che un'ansia sacra ti scongiura!
La dormiente proteggi

⁴⁷ Wotan non sembra essere stato toccato dalla foga di Brünnhilde, e ribadisce la sua volontà punitiva. Che introduce – per la prima volta in *Walküre* – la dimensione del magico: e la magia del sonno si traduce in una linea del canto che sprofonda ipnoticamente semitono dopo semitono, all'interno di una serie di triadi che scivolano cromaticamente in *diminuendo*, dai legni agli archi (una riscrittura lenta dei cromatismi associati alla figura magica di Loge nel *Rheingold*, che domineranno l'epilogo della partitura).

⁴⁸ La disperata richiesta della valchiria si sposa con un gesto inquieto di violini e violoncelli in ottave, che ha un carattere di ostinato e tende ad essere rimodellato continuamente:

ESEMPIO 31

640/5:

Violini I
e Violoncelli

cresc.

Profilo, 'ostinazione' e modo minore del gesto richiamano quelli dell'es. 1-Tempesta – a volte invece direttamente il motivo della Lancia (come si nota nel secondo segmento dell'es. 31), che presto comparirà in prima persona. È chiaro, del resto, che si sta discutendo della volontà del dio. Il gesto si combina con l'es. 25-Siegfried nei corni e nella voce («daß nur ein furchtlos»), ad identificare la figura dell'«intrepido, liberissimo eroe» con il figlio di Siegmund e Sieglinde.

mit scheuchenden Schrecken,
daß nur ein furchtlos
freiester Held
hier auf dem Felsen
einst mich fänd'!

WOTAN

Zuviel begehrt du,
zuviel der Gunst!

BRÜNNHILDE (*seine Knie umfassend*)

Dies Eine
mußt du erhören!
Zerknicke dein Kind,
das dein Knie umfaßt;
zertritt die Traute,
zertrümmre die Maid,
ihres Leibes Spur
zerstöre dein Speer:

doch gib, Grausamer, nicht
der gräßlichsten Schmach sie preis!
(*Mit wilder Begeisterung*)

Auf dein Gebot
entbrenne ein Feuer;
den Felsen umglühe
lodernde Glut;
es leck ihre Zung',
es fresse ihr Zahn

den Zagen, der frech sich wagte,
dem freislichen Felsen zu nahn!

(*Wotan überwältigt und tief ergriffen, wendet sich
lebhhaft gegen Brünnhilde, erhebt sich von den
Knien und blickt ihr gerührt in das Auge*)

WOTAN

Leb wohl, du kühnes,
herrliches Kind!
Du meines Herzens
heiligster Stolz!

Leb wohl! Leb wohl! Leb wohl!
(*Sehr leidenschaftlich*)

Muß ich dich meiden,
und darf nicht minnig
mein Gruß dich mehr grüßen;
sollst du nun nicht mehr
neben mir reiten,
noch Met beim Mahl mir reichen;
muß ich verlieren
dich, die ich liebe,

con respingente terrore
così che solo un intrepido,
liberissimo eroe,
qui sulla rupe
un giorno mi trovi!

WOTAN

Troppo desideri,
troppo favore!

BRÜNNHILDE (*abbracciandogli i ginocchi*)

Questo solo
devi esaudire!
Spezza tua figlia,
che i tuoi ginocchi abbraccia;
calpesta la tua cara,
la fanciulla sfraccella,
la traccia del suo corpo
stermini la tua lancia:

ma non la dare, o barbaro,
in balia all'onta più tremenda!
(*Con esaltazione selvaggia*)

Al tuo comando
un fuoco s'infiammi;
la rupe intorno avvampi
folgorante vampa;
lambisca la sua lingua,
divori il suo dente

il codardo, che osi temerario,
alla paurosa rupe appressarsi!

(*Wotan sopraffatto e profondamente commosso, si
volge vivamente verso Brünnhilde, la solleva dai
suoi ginocchi, e la guarda intenerito negli occhi*)

WOTAN

Addio, o fiera,
superba fanciulla!
Tu del mio cuore
santissimo orgoglio!

Addio! Addio! Addio!
(*Con molta passione*)

S'io ti debbo evitare,
se amorosamente non è lecito
più che ti saluti il mio saluto;
se dunque non più dovrai
accanto a me cavalcare,
né idromele porgermi al convito;
s'io debbo perdere
te, ch'io amavo,

du lachende Lust meines Auges:
 ein bräutliches Feuer
 soll dir nun brennen,
 wie nie einer Braut es gebrannt!
 Flammende Glut
 umglühe den Fels;
 mit zehrenden Schrecken
 scheuch es den Zagen;
 der Feige fliehe
 Brünnhildes Fels!

Denn einer nur freie die Braut,
 der freier als ich, der Gott!

(Brünnhilde sinkt, gerührt und begeistert, an Wotans Brust: er hält sie lang umfangen. Sie schlägt das Haupt wieder zurück und blickt, immer noch ihn umfassend, feierlich ergriffen Wotan in das Auge)

Der Augen leuchtendes Paar,
 das oft ich lächelnd gekost,
 wenn Kampfeslust
 ein Kuß dir lohnte,
 wenn kindisch lallend
 der Helden Lob
 von holden Lippen dir floß:
 dieser Augen strahlendes Paar,
 das oft im Sturm mir gegläntzt,
 wenn Hoffnungssehnen
 das Herz mir sengte,
 nach Weltenwonne
 mein Wunsch verlangte
 aus wild webendem Bangen:
 zum letztenmal
 letz es mich heut'
 mit des Lebewohles
 letztem Kuß!
 Dem glücklichem Manne
 glänze sein Stern:

dem unseligen Ew'gen
 muß es scheidend sich schließen.

(Er faßt ihr Haupt in beide Hände)

Denn so kehrt
 der Gott sich dir ab,
 so küßt er die Gottheit von dir!
(Er küßt sie lange auf die Augen. Sie sinkt mit geschlossenen Augen, sanft ermattend, in seinen Armen zurück. Er geleitet sie zart auf einen niedrigen

o ridente riso dei miei occhi,
 un fuoco nuziale
 dovrà dunque per te ardere,
 come a sposa alcuna mai arse!
 Fiammeggiante vampa
 la rupe avvampi;
 con terrore struggente
 il codardo allontani;
 che il vile fugga
 la rupe di Brünnhilde!...

Poiché un solo sposi la sposa,
 il quale più libero sia di me, dio!

(Brünnhilde cade con esaltazione commossa sul petto di Wotan: egli la tiene lungamente abbracciata. Ella ritrae nuovamente il capo all'indietro, e guarda intenerita, solennemente Wotan negli occhi, tenendolo ancora sempre abbracciato)

Degli occhi la coppia lucente,
 che spesso sorridendo vezzeggiavo,
 quando la gioia del pugnare
 un bacio ti compensava,
 quando un balbettio infantile
 la lode dell'eroe
 dalle dolci labbra ti fluiva:
 di cotesti occhi la coppia raggianti,
 che spesso mi luceva nella tempesta,
 quando brama di speranza
 m'ardeva il cuore,
 e a voluttà mondana
 il mio desiderio aspirava
 per fremente ansia selvaggia:
 per l'ultima volta
 mi rallegrò oggi
 dell'addio con
 l'ultimo bacio!
 All'uomo più felice
 splenda la sua stella:

all'Eterno infelice
 che se ne parte, deve chiudersi.

(Le prende il capo con le mani)

Come, dunque, si volge
 via il dio da te,
 così la divinità via da te bacia!
(La bacia lungamente sugli occhi. Ella ricade all'indietro con gli occhi chiusi, dolcemente esaurendosi, tra le sue braccia. Egli la guida con tenerezza a gi-

Moosbügel zu liegen, über den sich eine breitästige Tanne ausstreckt. Er betrachtet sie und schließt ihr den Helm: sein Auge weilt dann auf der Gestalt der Schlafenden, die er nun mit dem großen Stabschilde der Walküre ganz zudeckt. Langsam kehrt er sich ab, mit einem schmerzlichen Blicke wendet er sich noch einmal um. Dann schreitet er mit feierlichem Entschlusse in die Mitte der Bühne und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsstein)⁴⁹

Loge, hör!
Lausche hieher!
Wie zuerst ich dich fand,
als feurige Glut,
wie dann einst du mir schwandest,
als schweifende Lohe;
wie ich dich band,
bann ich dich heut!

Herauf, wabernde Lohe,
umlodre mir feurig den Fels!
(*Er stößt mit dem Folgenden dreimal mit dem Speer auf den Stein*)

Loge! Loge! Hieher!
(*Dem Stein entfährt ein Feuerstrahl, der zur allmählich immer helleren Flammenglut anschwillt. Lichte Flackerlohe bricht aus. Lichte Brunst umgibt Wotan mit wildem Flackern. Er weist mit dem Speere gebieterisch dem Feuermeere den Umkreis des Felsenran-*

cere su un basso tumulto muscoso, sopra il quale si protende un abete dai grandi rami. Egli la contempla e le chiude l'elmo: il suo occhio indugia quindi sulla figura della dormiente, ch'egli ora ha coperto interamente col grande scudo d'acciaio delle valchirie. Lentamente si ritrae volgendosi ancora una volta con sguardo doloroso. Quindi avanza, risoluto e solenne, nel mezzo della scena, e volge la punta della sua lancia contro un gigantesco macigno)

Odi, Loge!
Verso qui porgi ascolto!
Come un giorno io ti trovai,
fiamma di fuoco,
come un giorno poi mi sparisti
vagolante vampa;
come io ti vincolai,
così t'evoco oggi!

Sorgi, mobile vampa,
di fiammeggiante fuoco la rupe avvolgimi!
(*Durante quel che segue, batte tre volte con la lancia sul macigno*)

Loge! Loge! Qui!
(*Al macigno sfugge un igneo raggio, che cresce a poco per volta in sempre più chiaro fuoco di fiamma. Erompe una lucente vampa inquieta. Un chiaro incendio circonda Wotan con fremito selvaggio. Imperiosamente, egli accenna con la lancia al mare di*

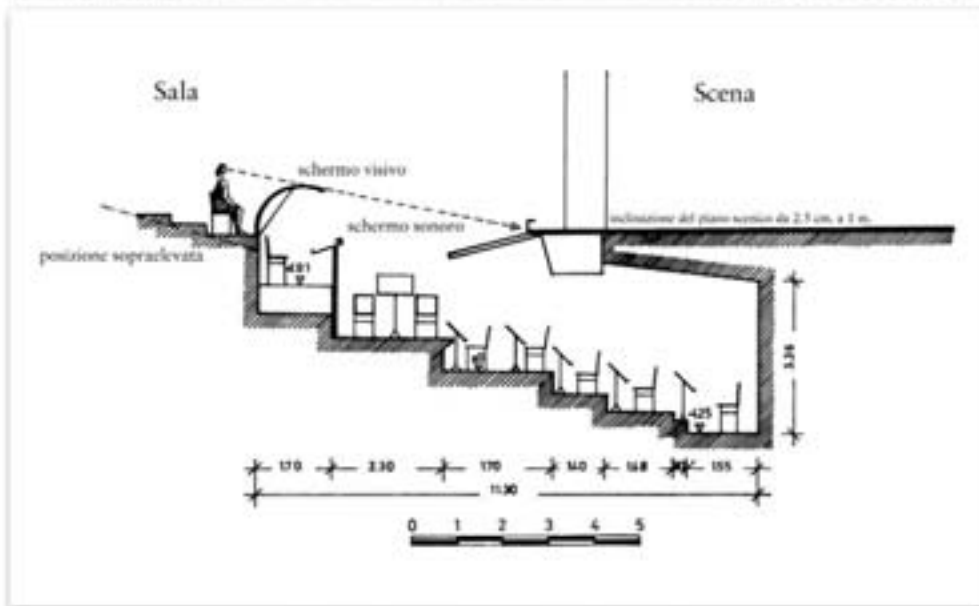
⁴⁹ Brünnhilde ha, a suo modo, piegato la volontà di Wotan all'amore: e i cinque minuti del *Feuerzauber* («incantesimo del fuoco») che portano a sfavillante conclusione la scena III^a (e ultima) della *Walküre* sono appunto un atto d'amore – quello di un padre per la figlia. L'epilogo della partitura fa parte integrante dell'ultimo quarto d'ora di musica, e raduna materiali qui già esposti: l'invocazione a Loge – dio e fuoco – materializza i guizzanti cromatismi associati a quest'ultimo nel *Rheingold*, per indugiare poi sul segmento specificamente legato al fuoco magico; segmento che qui si arricchisce di una scintillante figurazione staccata all'ottavino e arpe, punteggiata dal *glockenspiel*. Tornano anche il sonno magico (← nota 47) e il gesto ostinato dell'es. 31, che – libero dall'inquietudine originaria – assume tendenzialmente una forma pentafonica (cioè priva di intervalli di semitono), tipica – nel *Ring* – delle creature della natura (come le figlie del Reno): Brünnhilde, del resto, è ormai assopita, e in questa condizione è effettivamente regredita a 'natura', in attesa di essere ridestata. Compito riservato al velsungo che è ancora nel grembo di Sieglinde, come ricordano le affermazioni dell'es. 25-Siegfried negli ottoni e nella voce di Wotan (sulle sue ultime parole: «Wer meines Speeres» ecc.). Infine, il timbro caldo e baritonale di viole e violoncelli canta di nuovo la melodia dell'addio di Wotan alla figlia («zum letztenmal»): l'espressione dell'affetto del dio per Brünnhilde, il cedimento di Wotan all'amore (imparentato non a caso con il segmento *b* dell'es. 8-Tema d'amore), fino a quel momento così brutalmente represso dal dio. Le ripetizioni ostinate della forma pentafonica 'di natura' dell'es. 31 evocano un parallelo con la prima pagina della *Walküre*, il preludio all'atto I: quasi che in esse risuonasse definitivamente pacificata (annullata?) la volontà di Wotan – in uno 'scioglimento' lirico, in modo maggiore, del gesto in minore dell'es. 1-Tempesta, che aveva fatto già capolino, purtuttavia senza esito immediato (← nota 14). Nelle ultime battute della *Walküre*, infine, gli ottoni gravi scandiscono l'interrogativo dell'es. 24-Fato: e questa 'domanda' musicale proietta un'aura di mistero sull'accordo finale di Mi maggiore. La vicenda del *Ring*, d'altronde, è lungi dalla sua conclusione.

des zur Strömung an; alsbald zieht es sich nach dem Hintergrunde, wo es nun fortwährend den Bergsaum umlodert)

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!
(Er streckt den Speer wie zum Banne aus. Dann blickt er schmerzlich auf Brünnbilde zurück, wendet sich langsam zum Gehen und blickt noch einmal zurück, ehe er durch das Feuer verschwindet. Der Vorhang fällt).

fuoco il cerchio formato dall'orlo delle rupi, per sua corrente; subito dopo, si ritira verso il fondo, dove ormai la fiamma circonda senza interruzione l'orlo del monte)

Chi della mia lancia
teme la punta,
mai non traversi il fuoco!
(Stende la lancia come per interdizione. Poi si volge indietro a riguardare dolorosamente Brünnbilde, si volge lentamente alla partenza, e riguarda ancora una volta indietro, prima di scomparire attraverso il fuoco. Cala la tela).



Il *Festspielhaus* di Bayreuth. Edificato su progetto di Otto Brückwald (1841-1917) e inaugurato nel 1876 con la prima rappresentazione dell'intera Tetralogia (direttore, Hans Richter), il teatro fu chiuso subito dopo e riaperto nel 1882, con la prima assoluta di *Parsifal*.

Diagramma con lo spaccato della sala del *Festspielhaus*, che mostra la profondità del 'golfo mistico' e i punti di rifrazione del suono e dello sguardo dello spettatore.

L'orchestra

Ottavino	8 Corni (V e VII anche Tube tenori; VI e VIII anche Tube basse)
3 Flauti (il III anche Ottavino)	3 Trombe
3 Oboi	Tromba bassa
Corno inglese (anche Oboe IV)	3 Tromboni tenor-bassi
3 Clarinetti	Trombone contrabbasso (anche Trombone basso)
Clarinetto basso	Tuba contrabbassa
3 Fagotti (il III anche Controfagotto)	
6 Arpe	
Violini I	2 coppie di Timpani
Violini II	Triangolo
Viole	Piatti
Violoncelli	Cassa rullante
Contrabbassi	Glockenspiel

L'orchestra convocata da Wagner nell'«anfiteatro sommerso» sotto la scena del *Festspielhaus* di Bayreuth per l'esecuzione del *Ring* è una delle più opulente mai stipate in un teatro d'opera. Celata nel famoso «golfo mistico» bayreuthiano, del resto, la gigantesca compagine non può minacciare più di tanto le voci cantanti. Onerosa è già la richiesta del numero di archi: Wagner – che ha in mente appunto pagine come la violenta tempesta inaugurale di *Walküre* – chiede 16 violini I, 16 violini II, 12 viole, 12 violoncelli e 8 contrabbassi. Molto, sia in termini di ingombro fisico che di denaro necessario per l'ingaggio. Quanto ai legni, Wagner scrive ormai per «famiglie» di quattro strumenti (eccettuati i fagotti: ma ciò si spiega forse con la diffidenza verso i vecchi modelli di controfagotto, che fu dissipata solo nell'ottobre 1879, quando Wagner udì il suono del *Kontrafagott* di Heckel). Ma l'ampliamento più vistoso delle risorse riguarda il reparto degli ottoni: i corni vengono portati a 8, e il secondo quartetto di cornisti deve sovente impugnare le poderose *Tenortuben* e *Baßtuben*, espressamente concepite da Wagner (forse ispirato dal *saxhorn* di Adolphe Sax) per ispessire il suono del *Ring* nel registro medio. I quattro strumenti – probabilmente commissionati al costruttore berlinese Moriz – suonarono per la prima volta nella *première* del *Ring* a Bayreuth. Ma



Carl Emil Doepler (1824-1905), figurini (Sieglinde, Siegmund, Hunding, Brünnhilde, valchirie, Ortrude) per la prima della Tetralogia a Bayreuth (1876).

le ‘tube wagneriane’ non sono l’unica innovazione del *Ring*: il desiderio di disporre di ‘famiglie’ complete portò nell’orchestra del ciclo anche una tromba bassa e un trombone contrabbasso, mentre una tuba contrabbasso forniva un robusto sostegno ai corni e alle tube wagneriane. Spiccano poi le sei arpe, strumento per il quale – dal punto di vista tecnico – Wagner scrisse sempre in modo trascurato, per la disperazione degli esecutori. Ma con una intuizione infallibile delle loro potenzialità timbriche (si pensi ai bagliori dell’*Incantesimo del fuoco*, che portano a fiammeggiante conclusione *Walküre*). Tra le percussioni, infine, segnaliamo la presenza della cassa rullante – funzionale agli accenti guerreschi della *Cavalcata delle valchirie*.

Le voci

Sieglinde

Brünnhilde

Fricka

Siegmund

Wotan

Hunding

Gerhilde

Ortlinde

Waltraute

Schwertleite

Helmwige

Siegrunc

Grimgerde

Roßweibe

VALCHIRIE

Parsifal, ed ora *Walküre*: nel volgere di due stagioni la Fenice offre al suo pubblico due tappe distinte dell'evoluzione della vocalità wagneriana – sia pure in ordine ribaltato. Stimolando paralleli e confronti. Ne suggeriremo qualcuno.

Tutt'altro che schiacciata sulle voci virili come *Parsifal*, *Walküre* non conosce, ad esempio, una voce femminile 'sdoppiata', ambigua quanto quella di Kundry, effettivamente fluttuante tra tessitura di mezzo- e di soprano: offre invece con Brünnhilde un ruolo esemplare di soprano drammatico wagneriano. Che 'pesca' sì dalle corde mezzosopranili (tocca il La₂), nel solco di quella ambivalenza vocale aperta dalla Venere del *Tannhäuser* e dalla Ortrud del *Lohengrin*; senza perdere però, quanto Kundry, la propria identità. Eppure i due personaggi furono creati dalla stessa cantante: Amalie Materna (1844-1918), l'interprete austriaca dai trascorsi nell'operetta, ma destinata a ritagliarsi un ruolo di pioniera della vocalità wagneriana – anche se, a dire il vero, il compositore ebbe modo di lamentarsi dell'insufficienza del suo registro grave in Kundry.

Né è possibile far combaciare esattamente il profilo vocale di Parsifal con quello di Siegmund. È vero, da un lato, che né l'uno né l'altro incarnano il classico *Heldentenor* dell'immaginario collettivo, il 'tenore eroico' e squillante alla Sigfried, prediligendo entrambi l'ambito medio, a tratti baritonale. Ma si tratta di una caratteristica che la parte 'scura' di Siegmund accentua ulteriormente, aggiungendo peso drammatico e indugiando nella tessitura grave ancora più che non Parsifal (che resta per molti versi un tenore 'lirico spinto').



Una scena (atto I) della prima rappresentazione assoluta (München, 1870). Sieglinde (Therese Vogl; 1845-1921) porge da bere a Siegmund (Heinrich Vogl; 1845-1900; fu Loge nella prima assoluta del *Rheingold*, Monaco, 1869, e quindi nella prima del *Ring* a Bayreuth, 1876).

Neppure Wotan s'incasella con facilità nella tipologia vocale da manuale: il suo non è infatti un vero ruolo di basso, bensì più propriamente di 'baritono eroico' (Wagner prescrive infatti un *hoher Baß*, alla lettera «basso acuto»). Lontanissimo – sia chiaro – dai toni lirici di un Wolfram. Di fatto, il dio ha una parte un poco meno centrale di un baritono-basso come Amfortas: il baricentro è spostato un poco verso il grave.

Die Walküre in breve

a cura di Gianni Ruffin

Die Walküre è la prima delle tre «giornate» che, insieme al prologo *Das Rheingold*, compongono l'immane Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*L'anello del Nibelungo*). Completato, nell'ordine cronologico della vicenda, da *Siegfried* (*Sigfrido*) e *Götterdämmerung* (*Il crepuscolo degli dèi*) il *Ring* venne in verità concepito da Wagner a ritroso: partendo dall'ultima giornata e da essa risalendo fino al prologo. La prima idea ad affacciarsi nella sua mente era stata infatti quella, maturata nel 1848, del dramma *Siegfrieds Tod* (*Morte di Sigfrido*, più tardi divenuto *Die Götterdämmerung*); ad esso seguirono *Der junge Siegfried* (*Il giovane Siegfried*, titolato infine col solo nome dell'eroe), *Die Walküre*, che prima di assumere il titolo definitivo (il 20 novembre 1851) era stata abbozzata come *Sigmund und Sieglinde: Der Walküre Bestrafung* (cioè *Sigmund e Sieglinde: il castigo della Valchiria*) e *Der Raub des Rheingoldes* (*Il furto dell'oro del Reno*, poi semplicemente *Das Rheingold*).

Mosso dal desiderio di rendere maggiormente intelligibili i nessi drammatici che conducono all'epilogo della morte dell'eroe, ma anche dalla consapevolezza dell'«irresistibile potenza del soggetto» (il quale a suo dire «proponeva tesori di materiali artistici da svolgere che sarebbe stato delittuoso lasciare inoperosi»), Wagner fu ben presto consapevole (nel 1851) che, di antecedente in antecedente, il dramma sarebbe dovuto pervenire alla definitiva articolazione quadripartita, muovendo dall'antefatto, decisivo, rappresentato nella prima scena del *Rheingold*: il furto dell'oro perpetrato da Alberich a danno delle Rheintöchter (le tre Figlie del Reno), che innesca la lunga catena dei fatti, conducendo, col rogo conclusivo, all'estinzione delle stirpi divine ed eroiche.

Pur attingendo ad un vastissimo repertorio di fonti della mitologia nordica, Wagner attese alla composizione poetica della Tetralogia in tempi piuttosto ridotti, portandola a termine nel 1853: *Die Walküre*, segnatamente, lo tenne occupato fra il novembre 1851 ed il luglio 1852. Assai più esteso fu invece il tempo necessario a completare la partitura, che, anche a causa della sospensione intercorsa fra il 1857 ed il 1864 (foriera di *Tristan und Isolde* e della definitiva maturazione del progetto dei *Meistersinger von Nürnberg*), si protrasse fino a più d'un ventennio di gestazione: dal novembre 1850 al novembre 1874. Quelli dedicati alla *Walküre* invece, specie a valutarne la mole e la complessità, furono tempi sorprendentemente brevi: dal giugno 1854 al marzo 1856.

Analogamente al *Rheingold*, *Die Walküre* in un certo senso ha avuto due 'prime': contro il desiderio di Wagner, che voleva attendere il completamento dell'intero *Ring* prima di pensare alla sua esecuzione, Ludwig II (il re di Baviera che tanto ruolo ebbe nella parte conclusiva della sua vita) ne ordinò la rappresentazione al Königliches Hof- und Nationaltheater il 26 giugno 1870 (dopo quella appunto del *Rheingold*, nel settembre 1869). La 'prima' dell'intera Tetralogia approvata dall'autore avvenne invece fra il 13 ed il 17 agosto 1876 (quella di *Walküre* il 14), sotto la guida di Hans Richter, al Festspielhaus di Bayreuth: il teatro edificato ad esclusivo appannaggio delle creazioni drammatiche wagneriane.



I figli di Siegfried (1869-1930) e Winifred (1897-1980) Wagner (da sinistra: Wolfgang, Verena, Wieland, Friedelind), con i costumi originali della Tetralogia, adattati per loro dalla zia Daniela Thode (figlia di Cosima e del primo marito H. G. von Bülow).

Die Walküre, che dell'intero *Ring* è con ogni probabilità il dramma musicale più amato dal pubblico – e di certo il più rappresentato – ne rappresenta il cuore, il nucleo drammatico centrale: raffigurando il tempo in cui si consumano i fatti decisivi del dramma cosmico, essa inscena lo snodo cruciale di una vicenda rispetto alla quale *Das Rheingold* venne rubricato da Wagner come semplice «vigilia», mentre il complesso degli accadimenti inscenati nelle due «giornate» successive ne illustra le conseguenze.

In parte Wagner vi attese in un periodo dedicato alla lettura della *Commedia* dantesca, i cui paesaggi infernali influirono sulla concezione della scenografia selvatica e maestosa dell'atto secondo, ma la cui valenza simbolica si può considerare oltrepassi di gran lunga la semplice dimensione visiva: nella *Walküre* il tormento del paesaggio è tutt'uno con quello, interiore, che coinvolge tutti i personaggi del dramma: tormentata è la breve (tanto quanto intensa) felicità di Siegmund e Sieglinde, sulla quale incombe un destino che non tarda a colpire. Tormentato è il dissidio che muove tutte le altre figure del dramma: tutte divinità, ma divinità scese dai rispettivi piedistalli, umanizzate nella gelosia di Fricka, nella tenerezza paterna di Wotan, nella commozione di Brünnhilde, nella solidarietà che le valchirie non negano alla temeraria sorella.

Correlativo sonoro di quest'attenzione all'interiorità è nel saggio, non meno che assoluto, offerto da Wagner con questa partitura: la capacità di penetrare l'animo dei personaggi attraverso lo 'psicogramma' orchestrale evidenzia il consolidamento definitivo dei frutti della rivoluzione formale (abbandono del dualismo tra forme chiuse e recitativo, assunzione della forma libera, intessuta attraverso l'elaborazione del materiale leitmotivico) progettata nel quinquennio di apparente inattività compositiva succeduto all'ultimazione del *Lohengrin* (1848): tecnica che proprio nei due drammi iniziali della Tetralogia conobbe la prima memorabile applicazione.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

L'interno della dimora di Hunding. Uno sconosciuto fuggitivo entra, in cerca di riparo dalla tempesta: fortemente provato, si accascia vicino al focolare. Sieglinde, moglie di Hunding, della stirpe dei Neidinge, lo accoglie e ristora come un ospite. Riacquistate le energie, lo straniero si accinge a uscire, ma Sieglinde lo prega di rimanere. Una volta giunto, il marito onora a malincuore il sacro dovere dell'ospitalità, e nota subito la straordinaria somiglianza fra il giovane e la propria moglie. Lo sconosciuto inizia il suo racconto: visse nella foresta con il padre Wolfe, poi dileguatosi, dal giorno in cui aveva trovato la casa bruciata dalla stirpe nemica, quella dei Neidinge, la madre morta e nessuna traccia della sorella gemella. Nell'ultima disavventura difese una fanciulla costretta a nozze senza amore, ma fu vinto. Hunding capisce che lo sconosciuto è proprio il suo irriducibile nemico, e gli intima di trovarsi un'arma per il duello cui lo sfiderà la mattina seguente. Lasciato solo, il fuggitivo (Sigmund) rievoca infine la promessa del padre, di fargli apparire una spada nel momento del maggior pericolo.

Addormentato il marito con una pozione, Sieglinde torna dall'ospite per confessargli che, durante le sue nozze con Hunding, un vecchio con un occhio bendato aveva conficcato una spada nel frassino che si trova nel centro della stanza, dichiarando che sarebbe appartenuta al solo in grado di estrarla. Ora Sieglinde sa di avere di fronte l'eroe cui è stata destinata. I due si abbracciano, nel dolce soffio primaverile giunto dalla porta, che si spalanca improvvisamente.

Egli rivela che il nome del padre, Wolfe, altro non era se non un soprannome di Velsungo; i due, felici, si riconoscono come i fratelli da lungo tempo separati, figli di Wotan, il re degli dèi. Sieglinde allora lo nomina «Sigmund» («colui che reca protezione con la vittoria»); egli estrae la spada dal frassino, a sua volta battezzandola, «Notung» («figlia della necessità»), quindi la porge a Sieglinde come dono di nozze. Pur consapevoli d'esser fratelli di sangue, i due si uniscono nell'ebbrezza del trasporto amoroso.

ATTO SECONDO

Montagna rocciosa e selvaggia. Wotan incarica Brünnhilde, la sua valchiria prediletta, di difendere Sigmund nel duello con Hunding. Giunge Fricka, consorte del dio e divinità protettrice dei sacri vincoli matrimoniali, che, infuriata per l'adulterio incestuoso di Sieglinde, reclama giustizia. Wotan ritiene sacrilego, invece, quel matrimonio forzato, e benedice l'unione amorosa della nuova coppia. Fricka lo biasima aspramente, inoltre, perché troppo spesso lontano, in battaglia al fianco delle valchirie; Wotan spiega allora che la sola speranza per gli dèi di evitare la propria fine risiede nella comparsa di un eroe che, libero dalla legge divina, divenga il loro difensore per sua

stessa volontà. Ma Fricka non demorde: Siegmund non è libero perché ha conquistato Notung guidato da Wotan. Perciò non merita di essere salvato: dovrà soccombere nel duello. Con la morte nel cuore, il dio cede alla richiesta della consorte, e giura.

Al ritorno di Brünnhilde, Wotan lascia esplodere la propria rabbia nel rievocare quanto è accaduto nel passato (i fatti del *Rheingold*): il furto dell'oro perpetrato ai danni delle ondine da Alberich e, con quello, la forgiatura dell'anello maledetto, che garantisce il dominio sul mondo a chi lo possiede; quindi la costruzione del Walhall, il castello commissionato ai giganti Fasolt e Fafner come dimora degli dèi, e il pagamento del grandioso lavoro con l'oro e l'anello sottratti ad Alberich; infine il triste presagio della fine degli dèi espresso dall'onnisciente Erda. Wotan con lei aveva generato le nove valchirie, insieme alle quali si era procurato un esercito di veri eroi, caduti in combattimento, a difesa del Walhall; ma se Alberich tornasse in possesso dell'anello (ora custodito dal gigante Fafner, trasformatosi in drago dopo aver ucciso il fratello Fasolt), allora per gli dèi non ci sarebbe più scampo. Wotan ammette il fallimento del proprio disegno, riconoscendo l'incoerenza di asservire uomini che si pretendono liberi, nonché l'impotenza di un dio costretto, per primo, a rispettare le leggi stabilite, per garantire l'armonia del mondo. Non resta che attendere la fine, per la quale lo stesso Alberich sta operando: al futuro figlio del nibelungo Wotan manda allora la propria benedizione e minaccia di conseguenze terribili la riluttante Brünnhilde, se Siegmund non cadrà in duello.

Siegmund e Sieglinde stanno fuggendo, braccati da Hunding; non appena lei, esanime, si addormenta, a lui appare Brünnhilde, per annunciargli la morte imminente, aggiungendo che lo condurrà al Walhall, dove ritroverà il padre. Quando l'eroe viene a sapere che Sieglinde non verrà con lui, rifiuta di seguire la valchiria e decide di affrontare Hunding, pur sapendo di non poter contare sull'appoggio del padre. Commossa da tanto amore, Brünnhilde rivela che Sieglinde aspetta un figlio da lui. Davanti al tentativo di Siegmund di uccidere ugualmente l'amata, pur di non separarsene, Brünnhilde, impietosita, cambia disegno e, contro l'ordine di Wotan, gli promette la sua protezione.

Il cielo si oscura: Hunding si avvicina di gran carriera, Sieglinde si rianima e rammenta l'orrore del proprio rapimento e dell'incendio della casa, prima che i due uomini si affrontino. Appare Brünnhilde per difendere Siegmund, ma quando l'eroe sta per assestare sul rivale il colpo mortale, irrompe Wotan, che frantuma la spada di Siegmund con la propria lancia. Allora Hunding trafigge il nemico, uccidendolo, mentre Brünnhilde raccoglie i frammenti della spada e fugge portando con sé Sieglinde. Contemplando addolorato Siegmund, Wotan con un gesto di disprezzo annienta Hunding. Fra tuoni e fulmini il dio, incollerito, si getta all'inseguimento della figlia disobbediente.

ATTO TERZO

Sulla vetta di un monte roccioso. Mentre infuria una tempesta, le valchirie si radunano per condurre al Walhall gli eroi caduti in battaglia. Brünnhilde, esausta, giunge in ritardo, per di più portando sul suo cavallo una donna, e narra la sua infrazione. Le inorridite sorelle acconsentono a proteggerla dalla furia di Wotan solo dopo aver appreso che Sieglinde porta in sé il figlio di Siegmund; le consigliano di rifugiarsi a oriente della foresta dove il drago Fafner custodisce l'anello: un luogo che Wotan evita accuratamente. Brünnhilde saluta Sieglinde, ma non dimentica di consegnarle i frammenti di Notung, di cui si servirà il più grande fra gli eroi: suo figlio, che battezza «Siegfried» (cioè «pace di vittoria»).

La tempesta annuncia l'arrivo del furibondo Wotan. Le sorelle nascondono Brünnhilde alla sua vista, ma è ben presto la stessa colpevole a rivelarsi. Wotan esprime la condanna: poiché ha tra-

sgredito al proprio dovere, non sarà più valchiria, ma comune donna mortale e, addormentata su di una rupe, sarà facile preda per il primo venuto. Allontanatesi le altre valchirie, minacciate dal padre, Brünnhilde prova a discolarsi, quindi supplica Wotan di risparmiarle la terribile sorte, confidandogli inoltre che la stirpe dei Velsunghi, da lui tanto amata, presto potrà contare sul più straordinario e magnifico fra gli eroi. Wotan appare irremovibile, ma dopo ulteriori insistenze della figlia acconsente a proteggerne il sonno con una coltre di fuoco che circonda tutta la rupe, cosicché solo il più coraggioso e libero eroe (più libero dello stesso dio) possa penetrarvi. Quindi addormenta con un bacio la figlia e le rivolge l'ultimo addio rievocando, commosso, la vita trascorsa insieme e, dopo averla protetta col suo scudo chiama all'ordine Loge, il dio del fuoco: dopo un ultimo sguardo alla più amata delle figlie, Wotan si allontana mentre l'incendio divampa.

Argument

PREMIER ACTE

Intérieur de la demeure de Hunding. Un fugitif inconnu entre, en cherchant un abri de la tempête, et s'effondre, épuisé, auprès du foyer. Sieglinde, femme de Hunding de la tribu des Neidinge, le recueille et le reconforte tel un hôte. Requinqué, l'étranger s'apprête à partir, mais Sieglinde le prie de rester. Son mari arrive et l'accueille à son tour, quoiqu'à contrecœur, au nom de lois sacrées de l'hospitalité, tandis qu'il note l'étonnante ressemblance de l'étranger avec sa femme. L'inconnu commence son récit: il avait vécu dans la forêt avec son père Wolfe – qui ensuite a disparu – depuis le jour où il avait trouvé sa hutte brûlée par la race ennemie des Neidinge, sa mère morte et aucune trace de sa sœur jumelle. Dans sa dernière mésaventure, il a pris la défense d'une jeune fille forcée à épouser un homme qu'elle n'aimait pas, mais il a été vaincu. Hunding comprend que l'inconnu est justement son ennemi, et le somme de se procurer une arme, car le lendemain ils se battront en duel. Le fugitif (Siegmond), resté seul, évoque son père, qui autrefois lui avait promis une épée à l'heure de son plus grand danger.

Après avoir endormi son mari avec une potion somnifère, Sieglinde revient et raconte à l'étranger que le jour de ses noces avec Hunding, un vieillard borgne avait planté une épée dans le tronc du frêne qui se trouve au milieu de la chambre, en déclarant qu'elle appartiendrait à celui qui pourrait l'en retirer. Maintenant Sieglinde sait que le héros auquel l'épée est destinée est devant elle. Les deux s'étreignent au moment où la porte s'ouvre soudainement, poussée par le doux souffle du printemps.

L'étranger révèle que le nom de son père, Wolfe, n'était qu'un surnom de Wälse; les deux se reconnaissent finalement, ils sont les jumeaux séparés depuis longtemps, les enfants de Wotan, seigneur des dieux. Sieglinde appelle son frère Siegmund («celui qui protège par la victoire»); il arrache alors l'épée du tronc et la nomme Notung («fille de la nécessité»), puis il l'offre à Sieglinde en cadeau de noces. Bien que sachant qu'ils sont frère et sœur, les deux s'enlacent passionnément dans l'élan de l'amour.

DEUXIÈME ACTE

Un rocher sauvage. Wotan ordonne à Brünnhilde, sa Walkyrie préférée, d'aider Siegmund dans le duel avec Hunding. Fricka, sa femme, déesse protectrice des liens sacrés du mariage, vient réclamer justice: elle est en colère à cause de l'adultère incestueux de Sieglinde, alors que Wotan tient pour impie le mariage forcé de Sieglinde et Hunding, et bénit l'union d'amour du nouveau couple. Fricka blâme âprement son divin mari, en outre, car il part trop souvent à la bataille au côté

des Walkyries. Wotan cherche alors à lui expliquer que les dieux n'ont qu'un espoir pour éviter leur anéantissement: l'arrivée d'un héros libre, affranchi de la loi divine, qui se dresse en leur défenseur par sa propre volonté. Fricka pourtant n'en démord pas; Siegmund n'est pas réellement libre, parce qu'il a conquis Notung sous la conduite de Wotan, donc il ne mérite pas d'être sauvé – il faut qu'il meure au combat. Wotan, avec la mort dans l'âme, doit acquiescer à la demande de sa femme, et prêter serment.

Au retour de Brünnhilde, la colère de Wotan éclate lorsqu'il évoque ce qui s'est passé autrefois (les événements du *Rheingold*), lorsque le Nibelung Alberich a volé l'or du Rhin et en a forgé l'anneau maudit qui confère la domination du monde à son possesseur; ensuite la construction du Walhalla, la forteresse où demeurent les dieux, a été commandée aux géants Fafner et Fasolt, qui ont été payés avec l'or et l'anneau soustraits à Alberich; et finalement le triste présage de la fin des dieux, formulé par l'omnisciente déesse Erda. C'est avec elle que Wotan avait conçu les neuf Walkyries, qui l'ont aidé à se procurer une armée de véritables héros, tous tombés au combat, pour défendre le Walhalla; mais si Alberich parvenait à reconquérir l'anneau (maintenant gardé par le géant Fafner, qui s'est transformé en dragon après avoir tué son frère Fasolt), il n'y aurait pas d'issue pour les dieux. Wotan avoue que son dessein a échoué, car il ne peut pas asservir à son projet des hommes qui se veulent libres, sans les rendre esclaves; d'autre part, il est impuissant, d'autant qu'il est le premier qui est tenu de respecter les lois établies, pour assurer l'harmonie du monde. Il ne lui reste qu'à attendre la fin, qu'Alberich est déjà en train de préparer; Wotan lui envoie donc sa bénédiction et menace Brünnhilde – qui voudrait sauver Siegmund – de terribles conséquences, si celui-ci ne tombera pas au combat.

Siegmund et Sieglinde sont en fuite, implacablement traqués par Hunding. Dès que la femme s'évanouit, accablée de fatigue, Brünnhilde apparaît à Siegmund et lui annonce sa mort prochaine; elle le conduira ensuite au Walhalla, où son père l'attend. Mais lorsque le héros apprend que Sieglinde ne pourra pas le suivre, il refuse de se soumettre et décide d'affronter Hunding, même sans le soutien de son père. Brünnhilde, émue par tant d'amour, lui révèle que Sieglinde attend un enfant de lui; mais lorsqu'il dégaine son épée pour tuer sa bien-aimée, plutôt que de s'en séparer, la Walkirie s'apitoie tellement qu'elle décide de l'aider, malgré les ordres de Wotan.

Le ciel s'assombrit, pendant que Hunding approche à toute allure. Sieglinde reprend connaissance et évoque l'horreur de son enlèvement et de l'incendie de sa maison, avant que les deux hommes s'affrontent. Brünnhilde paraît pour défendre Siegmund, mais au moment où le héros est sur le point de porter le coup mortel, Wotan fait irruption et brise avec sa propre lance l'épée de Siegmund, que Hunding abat aussitôt. Brünnhilde recueille les morceaux de l'épée et s'enfuit, en emportant Sieglinde. Wotan contemple, affligé, le corps de Siegmund, avant de foudroyer Hunding d'un geste de mépris. Puis le dieu en colère se lance à la poursuite de sa fille désobéissante.

TROISIÈME ACTE

Au sommet d'un rocher. Pendant qu'une tempête fait rage, les Walkyries se réunissent avant de conduire au Walhalla les corps des héros tombés au combat. Brünnhilde, épuisée, arrive la dernière, en amenant une femme sur son cheval, et raconte ce qu'elle a fait. Ses sœurs, horrifiées, accordent à Sieglinde leur protection seulement après avoir appris que Sieglinde porte dans son sein l'enfant de Siegmund, et lui conseillent de se réfugier dans la forêt qui s'étend à l'Est, où le dragon Fafner garde l'anneau, car c'est un lieu que Wotan évite soigneusement. Brünnhilde prend congé de Sieglinde et lui confie les fragments de Notung, que son fils Siegfried («paix de victoire»), le héros le plus noble du monde, rassemblera un jour.



Christian Jank (1833-1888), Modellino (capanna di Hunding; atto I) per la prima rappresentazione assoluta (München, 1870). München, Ludwig II-Museum.

L'orage annonce l'arrivée de Wotan furieux. Les sœurs cachent Brünnhilde à ses yeux, mais finalement c'est la coupable même qui s'avance. Wotan annonce son châtement: puisqu'elle a manqué à sa consigne, elle perdra sa qualité de déesse et deviendra une simple mortelle; elle reposera endormie sur le rocher et appartiendra au premier homme qui la trouvera. Les Walkiries se dispersent, menacées par leur père. Brünnhilde cherche à se justifier, puis elle supplie Wotan de lui épargner un sort si terrible, et lui confie que le héros le plus vaillant et extraordinaire va perpétuer la race des Wälse, qu'il a tant aimée. Au premier abord Wotan paraît inflexible, puis sa colère s'apaise et il exauce la prière de sa fille: il accepte donc de l'entourer d'un cercle de feu, afin que seul un héros courageux et libre (plus libre que le dieu lui-même) puisse le franchir. Ensuite il endort sa fille d'un baiser et lui dit adieu, profondément ému, en évoquant leur vie ensemble; il la couvre de son bouclier et appelle Loge, le dieu du feu. Après avoir adressé un dernier regard à sa fille adorée, Wotan disparaît, pendant que le feu flambe.

Synopsis

ACT ONE

Inside Hunding's home. An unknown fugitive enters, seeking shelter from the storm: exhausted, he lies down by the fireplace. Sieglinde, Hunding's wife, and of Neidinge descent, welcomes him and treats him as a guest. Once his strength has been restored, the foe wants to leave, but Sieglinde begs him to stay. When he arrives, the husband unwillingly honours the sacred laws of hospitality while immediately noticing the extreme similarity between the young man and his wife. The stranger begins to tell his tale: he was living in the forest with his father Wolfe, who then vanished on the day he found his house had been burnt down by the enemy, the Neidinge lineage, leaving his mother dead and no trace of his twin sister. In his last misadventure he defended a young girl who had been forced into a loveless marriage, but he had been beaten. Hunding realises that this stranger is no other than his implacable enemy, and he tells him to find a weapon for the duel that is to take place between them the following morning. Once he is left alone, the fugitive (Siegmund) then remembers his father's promise that a sword will appear in his moment of greatest danger.

Once Sieglinde has put her husband to sleep with a potion, she returns to the guest and confesses that during her wedding to Hunding, an old man with an eye patch had put a sword in the ash tree in the centre of the room, declaring that it would belong to the only man capable of drawing it. Sieglinde now knows that the very hero it was destined for is the man before her. The couple embrace in the soft spring breeze that enters through the door that suddenly opens.

He reveals the name of his father, Wolfe, is none other than a nickname for Wälse; with great happiness the couple realise they are brother and sister who have been separated for years, the children of Wotan, the king of the gods. Sieglinde then calls him «Siegmund» («he who brings protection with victory»); he draws the sword from the ash, christening it «Notung» («daughter of need»), and then gives it to Sieglinde as a wedding gift. Although they know they are blood relations, the couple embrace in the elation of amorous rapture.

ACT TWO

Wild, rocky mountains. Wotan sends Brünnhilde, his favourite of all the Valkyries, to help Siegmund in the duel with Hunding. Fricka, the god's wife and protector of the sacred bonds of marriage, arrives enraged by Sieglinde's incestuous adultery and calls for justice. However, Wotan considers that forced marriage to be a sacrilege and blesses the union of the new couple. Fricka reprimands him sharply because he is all too often away fighting side by side with the Valkyries. Once again Wotan explains that the only hope the gods have of avoiding their destruction lies in the arrival of a hero who is free from divine laws and is prepared to defend them of his own free will. But Fricka will not relent: Siegmund is not free because he conquered Notung led by Wotan. He therefore does not deserve to be saved: he should perish in the duel. With death in his heart, the god yields to his wife's request and promises.

When Brünnhilde returns, Wotan gives free reign to his anger by remembering everything that happened in the past (the events of the *Rheingold*): the theft of the gold perpetrated against the Rhine maidens by Alberich, and with it, the forging of the cursed ring which guarantees its owner will be invested with power over the whole world; then the construction of Walhall, the castle the Giants Fasolt and Fafner had built for the gods, and the payment of this great work with gold and the ring taken from Alberich; finally, the sad prediction by the omniscient Erda that the gods are to be overcome. Together with Erda, Wotan created the nine Valkyries, and together they amassed an army of real heroes, who fell in combat defending Walhall; but if Alberich were to re-



Franz Betz, il primo Wotan di Bayreuth (costume di Carl Emil Doepler). Betz (1835-1900) fu anche il primo Sachs e interprete eminente dei maggiori ruoli wagneriani (Heinrich der Vogler, Telramund, Holländer, Marke, Kurwenal, Wolfram); tra gli altri suoi grandi ruoli: Pizarro, Falstaff, Don Giovanni.

Amalie Materna, prima Brünnhilde a Bayreuth. Dopo aver cominciato la carriera come *soubrette* al Taliatheater di Graz (1865), la Materna (1844-1918) esordì alla Hofoper di Vienna (1869) nell'*Africaine* (Selika). Fu ammiratissima da Wagner, che la volle per la prima della Tetralogia a Bayreuth e la prima assoluta di *Parsifal* (Kundry). Partecipò alla prima viennese di *Aida* (Amneris) e alla prima assoluta di *Die Königin von Saba* di Golmark.

gain possession of the ring (now in the hands of the Giant Fafner, who was turned into a dragon after killing his brother Fasolt), there would be no escape for the gods. Wotan admits his plan has failed, recognising the incoherence of using men who think they are free, as well as the impotence of a god who is forced to respect the laws if harmony in the world is to be guaranteed. He has no choice but to await the end, which Alberich himself is also busily working on: Wotan then sends his blessing to the Nibelung and threatens Brünnhilde with dire consequences if Siegmund does not die in the duel.

Siegmund and Sieglinde are fleeing, chased by Hunding; as soon as she falls asleep in exhaustion, Brünnhilde appears before him, announcing his imminent death, adding that he will be taken to Walhall where he will find his father. When the hero is told that Sieglinde is not to accompany him, he refuses to follow the Valkyrie and decides to face Hunding, knowing he cannot count on his father's support. Moved by such love, Brünnhilde reveals that Sieglinde is expecting his child. When she sees Siegmund would rather kill his beloved than be separated from her, Brünnhilde is so moved she changes her plan and, going against Wotan's orders, promises them her protection.

The sky grows dark: Hunding advances at great speed, and before the two men face one another, Sieglinde awakens and remembers the horror of when she was kidnapped and the house burnt down. Brünnhilde appears to defend Siegmund, but just as the hero is about to deal the fatal blow, Wotan appears and shatters Siegmund's sword with his own spear. Hunding then kills the enemy while Brünnhilde picks up the pieces of the sword and flees, taking Sieglinde with her. Gazing at Siegmund in anguish, with a gesture of contempt Wotan annihilates Hunding. Amidst claps of thunder and lightening, in great rage the god sets out in search of his disobedient daughter.

ACT THREE

On a rocky mountain peak. While the storm rages outside, the Valkyries gather to take the heroes who died on the battlefield to Walhall. Exhausted, Brünnhilde arrives late with another woman on her horse. She tells them of the offence. The sisters are appalled and once they have been told that Sieglinde is carrying Siegmund's child they agree to protect her from Wotan's wrath in a place that Wotan is careful to avoid. Brünnhilde says farewell to Sieglinde but not without remembering to give her the fragments of Notung that she will need for the greatest of all heroes: her son, who will be christened «Siegfried» (that is «peace of victory»).

The storm heralds the arrival of an enraged Wotan. The sisters hide Brünnhilde but she soon presents herself. Wotan pronounces his sentence: since she has infringed her duties, she will no longer be a Valkyrie but a common mortal woman and, left to sleep on a rock, she will be easy prey to whoever arrives first. Once the other Valkyries have left, in the face of her father's threats, Brünnhilde tries to exonerate herself and then begs him to save her from such a terrible fate, telling him that very soon the Wälse lineage he loves so dearly will soon be able to count on the most extraordinary and magnificent heroes of all times. Wotan appears to irremovable but when she continues to insist, he agrees to protect her by erecting a fire around the rock while she sleeps so that only the most courageous and free (even freer than the god himself) may reach her. He then puts the daughter to sleep with a kiss and takes his final farewell, revoking the life they spent together with great emotion; once he has protected her with his shield, he summons Loge, the god of fire: after looking at his favourite daughter one more time, Wotan leaves while the fire blazes.

Handlung

ERSTER AKT

In Hundings Wohnstatt. Ein unbekannter Flüchtling tritt ein und bittet um Obdach vor dem Sturm: völlig erschöpft sinkt er vor der Feuerstelle nieder. Hundings Gemahlin Sieglinde aus dem Geschlecht der Neidinge nimmt den Fremden wie einen Gast auf und gibt ihm zu essen. Als er wieder zu Kräften gekommen ist, macht er sich zum Aufbruch bereit, doch Sieglinde bittet ihn zu bleiben. Bald darauf kehrt ihr Gatte heim und gesteht dem Fremden nur schweren Herzens das Gastrecht zu. Dabei bemerkt er auf den ersten Blick die verblüffende Ähnlichkeit zwischen dem jungen Mann und Sieglinde. Der Fremde beginnt mit seiner Erzählung: er habe mit seinem inzwischen verstorbenen Vater Wolfe im Wald gelebt, bis eines Tages die mit ihnen verfehdete Sippe der Neidinge ihre Hütte in Brand gesetzt hätte. Dabei sei seine Mutter ums Leben gekommen und seine Zwillingschwester spurlos verschwunden. Sein jüngstes unglückliches Abenteuer hingegen sei der Versuch gewesen, ein zur Heirat gezwungenes Mädchen vor der ungewollten Ehe zu verteidigen; er sei jedoch im Kampf unterlegen. Da erkennt Hunding im Fremden seinen Erzfeind und fordert ihn für den folgenden Morgen zum Duell heraus. Dafür soll sich der Fremde eine geeignete

Waffe suchen. Als dieser allein ist, erinnert er sich ans Versprechen seines Vaters, ihm im Augenblick höchster Not ein Schwert zu schicken.

Sieglinde betäubt ihren Mann mit einem Zaubertrank und kehrt zu ihrem Gast zurück. Sie berichtet ihm, während ihrer Hochzeit mit Hunding sei ein alter Mann mit einer Augenbinde erschienen, habe ein Schwert in die mitten im Saal wachsende Esche gestoßen und dabei ausgerufen, es werde einst demjenigen gehören, der es wieder herausziehen vermöge. Sieglinde ahnt, daß der fremde Jüngling der Helden ist, für den das Schwert gedacht ist. Die beiden fallen sich in die Arme. In diesem Augenblick öffnet sich die Tür und milde Frühlingsluft strömt herein.

Als der Fremde Sieglinde offenbart, daß der Name seines Vaters, Wolfe, in Wahrheit nur ein Kosename für Wälse gewesen sei, erkennen beide, daß sie die vor langer Zeit getrennten Geschwister sind, die Kinder des Götterkönigs Wotan. Sieglinde gibt ihrem Bruder den Namen «Sigmund»; Sigmund zieht das Schwert aus der Esche und tauft es «Notung», ehe er es Sieglinde als Brautgabe überreicht. Obwohl beide wissen, daß sie Blutsverwandte sind, vereinigen sie sich im Liebesrausch.

ZWEITER AKT

Wildes Felsengebirge. Wotan beauftragt seine Lieblingswalküre Brünnhilde, Sigmund im Duell mit Hunding beizustehen. Wotans Gemahlin Fricka, die Schutzpatronin des heiligen Eheversprechens, tritt hinzu. Erzürnt über Sieglindes inzestuösen Ehebruch fordert sie Gerechtigkeit. Wotan hingegen brandmarkt die erzwungene Ehe Sieglindes mit Hunding als Frevel und erteilt dem neu vermählten Liebespaar seinen Segen. Fricka tadelt ihn scharf, auch weil er sie zu oft alleine läßt, wenn er an der Seite der Walküren in die Schlacht zieht; Wotan erklärt ihr daher, daß für die Götter nur eine einzige Hoffnung besteht, ihrem sicheren Ende zu entgehen: ein den göttlichen Gesetzen nicht unterworfenen Held müßte erscheinen und sie aus freien Stücken verteidigen. Aber Fricka ist unnachgiebig: Sigmund sei nicht frei, da er das von Wotan geführte Schwert Notung trage. Folglich verdiene er keine Schonung und müsse im Duell fallen. Gebrochenen Herzens gibt Wotan dem Drängen Frickas nach und leistet ihr einen Schwur.

Bei Brünnhildes Rückkehr entlädt sich Wotans Zorn in seinem Bericht des bisher Geschehenen (der Handlung aus dem *Rheingold*): er erzählt von Alberichs Raub des Undinen-Goldes, aus dem der verwunschene Ring geschmiedet wurde, der seinem Träger die Weltherrschaft verleiht; vom Bau der Götterburg Walhalla durch die Riesen Fasolt und Fafner, die für ihr grandioses Werk mit Alberichs Gold und dem Ring entlohnt wurden; schließlich von der tristen Vorahnung der allwissenden Erda, die den Untergang der Götter prophezeit hat. Mit Hilfe der neun Walküren, die er mit Erda gezeugt hat, hat Wotan ein Heer der Helden aufgestellt, die in der Schlacht um die Walhalla gefallen sind. Sollte Alberich jedoch erneut in den Besitz des Ringes gelangen (den nun der in einen Drachen verwandelte Brudermörder Fafner hütet), gäbe es für die Götter keine Hoffnung mehr. Wotan gibt zu, daß sein Plan gescheitert ist: es sei inkonsequent gewesen, sich auf Menschen zu verlassen, die sich selbst für frei hielten; zudem sei ein Gott, der sich an vorgegebene Gesetze zur Garantie der Weltordnung halten muß, letztendlich machtlos. Es bleibt also nichts weiter zu tun, als das Ende abzuwarten, auf welches Alberich hinarbeitet: daher schickt Wotan dem Nibelungen seinen Segen und droht der aufsässigen Brünnhilde mit schrecklichen Strafen, falls Sigmund nicht im Duell sterben sollte.

Sigmund und Sieglinde sind auf der Flucht vor Hunding; kaum ist Sieglinde erschöpft eingeschlafen, erscheint ihrem Geliebten und Bruder Brünnhilde, um ihm den unmittelbar bevorstehenden Tod zu verkünden. Sie werde ihn zur Walhalla führen, wo er den Vater wiedersehen werde. Als der Held erfährt, daß Sieglinde ihn nicht begleiten darf, weigert er sich jedoch, mit der Wal-

küre zu ziehen und beschließt, sich Hunding auch ohne Wotans Hilfe zum Kampf zu stellen. Gerührt von seinen Liebesbezeugungen eröffnet ihm Brünnhilde, daß Sieglinde einen Sohn von ihm erwartet. Als Sigmund sich anschickt, die Geliebte zu töten, um sie nicht verlassen zu müssen, läßt sich Brünnhilde erweichen und verspricht ihm, gegen Wotans ausdrücklichen Befehl, ihren Beistand im Kampf.

Der Himmel verdunkelt sich: Hunding nähert sich eilig. Bevor es zum Duell der beiden Recken kommt, erwacht Sieglinde und beklagt das Elend ihrer Entführung und der Brandschatzung ihres früheren Heimes. Brünnhilde erscheint, um Sigmund beizustehen, doch in dem Moment, als der Held zum tödlichen Streich gegen den bösen Rivalen ansetzt, bricht Wotan herein und zertrümmert Sigmunds Schwert mit seiner Lanze. Hunding nutzt die Gelegenheit aus und durchbohrt Sigmund mit seinem Schwert, während Brünnhilde die Trümmer des geborstenen Schwertes sammelt und mit Sieglinde flüchtet. Von Schmerz ergriffen betrachtet Wotan den tödlich verwundenen Sigmund und erschlägt Hunding mit verächtlicher Miene. Unter Donnern und Blitzen nimmt der wütende Gott die Verfolgung seiner ungehorsamen Tochter auf.

DRITTER AKT

Auf dem Gipfel eines Felsberges. Bei tosendem Sturm versammeln sich die Walküren, um die gefallenen Helden zur Walhalla zu führen. Die erschöpfte Brünnhilde trifft verspätet ein; zudem hat sie eine Frau auf ihrem Pferd mitgebracht. Als sie von ihrem Treubruch berichtet, erschrecken ihre Schwestern. Erst als sie erfahren, daß Sieglinde Sigmunds Sohn trägt, versprechen sie, Brünnhilde vor Wotans Zorn zu beschützen; sie raten Sieglinde, sich im Osten des Waldes zu verbergen, wo der Drache Fafner den Ring hütet: jenen Ort wird Wotan zweifellos meiden. Brünnhilde nimmt Abschied von ihr und übergibt ihr die Bruchstücke des Schwertes Notung. Damit soll einst der größte aller Helden kämpfen, Sigmunds Sohn, der den Namen «Siegfried» tragen wird.

Der Sturm kündigt das Herannahen des erzürnten Wotan an. Die Schwestern verstecken Brünnhilde vor ihm, doch bald gibt sich die Schuldige selbst zu erkennen. Wotan fällt sein Urteil über sie: da sie ihre Pflicht verletzt hat, darf sie nicht länger Walküre sein, sondern muß ihr Dasein als sterbliche Frau fristen. Zudem verurteilt er sie dazu, auf einem Felsen in Ohnmacht zu fallen, bis sich der erstbeste Mann an ihr vergehen wird. Als sich die anderen Walküren unter Wotans Drohgebärden zurückgezogen haben, ringt Brünnhilde nach Entschuldigungen und fleht ihren Vater an, ihr das furchtbare Ende zu ersparen. Sie offenbart ihm, daß das von ihm geliebte Wälsengeschlecht bald auf den größten und tapfersten Helden wird zählen können. Obwohl Wotan sich zunächst unerbittlich zeigt, gibt er dem Flehen der Tochter bald nach: er wird den Felsen, auf dem sie schlafen muß, mit einem Feuerring umgeben, den nur der mutigste und freieste Held (welcher also freier sein muß, als der Gott selbst) durchdringen kann. Darauf gibt er der Tochter einen Kuß, bei dem sie in Schlaf fällt. Er nimmt zum letzten Male Abschied von ihr, wobei er sich gerührt an ihre gemeinsamen Zeiten erinnert. Sobald er sie mit seinem Schild bedeckt hat, ruft er den Feuergott Loge herbei. Im ersten Feuerschein wirft er einen letzten Blick auf seine Lieblingstochter und geht ab.

Riccardo Pecci

Bibliografia

Secondo la tradizione monastica altomedievale, la Sacra Scrittura possiede almeno quattro distinti ‘strati’ di significato: quello letterale, quello allegorico, quello morale e quello anagogico. Ebbene, noi non indossiamo certamente abiti monacali, né frequentiamo l’alto Medioevo, né ci occupiamo professionalmente di Sacra Scrittura; ma compilare una bibliografia su *Walküre* e il *Ring* sprona ad abbracciare conclusioni molto simili. Almeno, stando alla ‘stratificazione’ di letture accumulate dagli studiosi che – da oltre un secolo – si lambiccano e s’affaccendano industriosamente intorno al problema del ‘significato’ del *Ring des Nibelungen*. Pochi oggetti culturali dell’Occidente, in effetti, esibiscono un analogo grado di complessità – il che vuol dire *anche* di ambiguità, di scorci prospettici potenziali dai quali contemplare l’opera. Ben oltre, possiamo ben dire, le intenzioni dello stesso Wagner. Nelle righe che seguono allineeremo soltanto alcune proposte che possono ‘mettere in viaggio’ il lettore. Quanto – e dove – viaggiare intorno all’*Anello*, spetterà poi a lui decidere: a volerlo, potrebbe essere la traversata di una vita.

Una bibliografia piuttosto aggiornata su Wagner, tanto per cominciare, si trova nell’edizione 2001 del *New Grove*.¹ Il contesto biografico, storico e culturale nel quale presero forma *Walküre* e il *Ring* è ricostruito nelle molte monografie basate sullo schema ‘vita e opere di Wagner’, delle quali si può leggere una buona scelta in lingua italiana: Mayer, Gutman, Westernhagen, Gregor-Dellin –² da integrare, ora con il recente volume di Köhler.³ Chi ami le spudorate agiografie, potrà deliziarsi anche con il ‘vangelo’ di Curt von Westernhagen.⁴ Per i cultori del dettaglio biografico, l’opera di riferimento è invece ancora quella di Ernest Newman.⁵ Né ci dobbiamo accontentare di questa tipologia libraria: una grande messe di informazioni è offerta anche da iniziative editoriali di altro genere.⁶ In particolare, si segnalano almeno un paio di volumi di consultazione di ottimo

¹ Cfr. la bibliografia alla voce «Wagner, Richard», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, MacMillan, 2001².

² HANS MAYER, *Richard Wagner*, Milano, Mondadori, 1967 (trad. di *Anmerkungen zu Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966); ROBERT W. GUTMAN, *Wagner, l’uomo, il pensiero, la musica*, Milano, Rusconi, 1983 (trad. di *Richard Wagner. The Man, his Mind, and his Music*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968); CURT VON WESTERNHAGEN, *Wagner. L’uomo, il creatore*, Milano, Mondadori, 1983 (trad. di *Wagner*, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1979); MARTIN GREGOR-DELLIN, *Wagner*, Milano, Rizzoli, 1983 (trad. di *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München-Zürich, Piper, 1980).

³ JOACHIM KÖHLER, *Der Letzte der Titanen: Richard Wagners Leben und Werk*, Berlin, Claassen, 2001 (trad. inglese: *Richard Wagner: the Last of the Titans*, New Haven and London, Yale University Press, 2004).

⁴ Ossia CURT VON WESTERNHAGEN, *Wagner*, Milano, Accademia, 1977² (trad. di *Wagner*, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1968).

⁵ ERNEST NEWMAN, *The Life of Richard Wagner*, 4 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1976².

⁶ BARRY MILLINGTON, *Wagner*, London, Dent and Sons, 1984; JOHN DEATHRIDGE e CARL DAHLHAUS, *The New Grove Wagner*, New York, Norton, 1984, ora seguito da *The New Grove Wagner*, a cura di Barry Millington, London, St Martins Press, 2001.



Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico (atto II) per *Die Walküre*, Bayreuth, 1876. Foto coeva.

livello, firmati da squadre di specialisti, in grado di rispondere a molte delle curiosità che s'annidano invariabilmente nella testa dello spettatore del *Ring*.⁷ Utile al lettore italiano per un inquadramento del *Ring* nella storia ottocentesca del teatro d'opera tedesco è anche una fatica recente di Principe.⁸ A completare l'offerta, si può contare anche su una discreta raccolta di materiale iconografico e documentario, relativo a Wagner e ai suoi contemporanei.⁹

Impossibile dare conto qui di tutte le ruminazioni di Wagner intorno al *Ring*, che furono fissate dal Maestro – in forma più o meno organica, più o meno frammentaria – sulla carta (ora di un saggio, ora di una pagina di diario, ora di un foglio di lettera). Ai moltissimi che possiedono

⁷ ULRICH MÜLLER e PETER WAPNEWSKI, *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1986 (trad. inglese *Wagner Handbook*, Harvard, Harvard University Press, 1992); *The Wagner Compendium*, a cura di Barry Millington, London, Thames & Hudson, 2001². Cfr. anche PETER BURBIDGE e RICHARD SUTTON, *The Wagner Companion*, London, Faber & Faber, 1979.

⁸ QUIRINO PRINCIPE, *Il teatro d'opera tedesco 1830/1918*, Palermo, L'Epos, 2004.

⁹ HERBERT BARTH, DIETRICH MACK, EGON VOSS, *Richard Wagner. Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten*, a cura di Egon Voss, Zürich, Atlantis, 1998³ (ed. inglese: *Richard Wagner. A Documentary Study*, New York, Thames and Hudson, 1984).



Josef Hoffmann (1831-1904), bozzetto scenico (atto III) per *Die Walküre*, Bayreuth, 1876. Foto coeva.

un computer segnaliamo un utilissimo strumento, che finalmente raduna in pochi grammi di plastica una parte cospicua di questo materiale, di provenienza tanto eterogenea: il ricchissimo CD-ROM curato da Sven Friedrich.¹⁰ Il CD-ROM accoglie tra l'altro buona parte dei 16 voll. delle *Sämtliche Schriften und Dichtungen* di Wagner (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911-1916: a tal proposito, ricordiamo ai tradizionalisti che possono comunque accedere a diverse edizioni – e ristampe – cartacee del *corpus* degli scritti e poemi di Wagner).¹¹ Un vasta raccolta di documenti relativi a *Walküre* e al *Ring* è, in ogni caso, già pronta per essere consultata.¹² In lingua italiana, meritano una lettura mirata molti passi dell'autobiografia (di cui si contano due traduzioni),¹³ e

¹⁰ RICHARD WAGNER, *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Direct Media, 2004.

¹¹ Ricordiamo almeno la rist. anastatica (Hildsheim, Olms, 1976) di ID., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Leipzig, Fritsch, 1887-1888², e la successiva *Jubiläumausgabe* (uscita appunto nel centenario della morte di Wagner): ID., *Dichtungen und Schriften*, a cura di Dieter Borchmeyer, 10 voll., Frankfurt am Main, Insel, 1983.

¹² ID., *Sämtliche Werke*, 29.1: *Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»*, a cura di Werner Breig und Hartmut Fladt, Mainz, Schott, 1976.

¹³ ID., *Autobiografia*, Milano, Dall'Oglio, 1983 e *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, Torino, UTET, 1953 (poi anche Torino, EDT, 1982).

soprattutto gli abbozzi preparatori in prosa stesi da Wagner durante la concezione del *Ring*: il disegno complessivo tracciato ne *Il mito dei Nibelunghi, abbozzo per un dramma* (*Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama*, 1848) e poi i quattro singoli *Abbozzi in prosa* (*Prosaentwürfe*) del *Ring* (1848-52), tra i quali appunto *Die Walküre* (redatto nel maggio 1852).¹⁴ Non meno importanti ed istruttivi sono gli schizzi per la musica del *Ring*, cui Westernhagen ha dedicato un lavoro famoso.¹⁵

È tempo di mettere il naso nel mare delle interpretazioni (musicali e/o puramente drammatiche) della nostra opera – cercando beninteso di non naufragarvi. Un ottimo sguardo d'insieme è offerto dalla già citata monografia di Millington del 1984, e dalle classiche riflessioni di Dahlhaus.¹⁶ Ma se esiste un volume che possa aspirare alla qualifica di 'libro sulla *Walküre*', questo è probabilmente ancora *I Saw the World End. A study of Wagner's «Ring»*, pubblicato alla fine degli anni Settanta e firmato da Deryck Cooke.¹⁷ Il titolo potrebbe trarre in inganno: nato come progetto ambizioso (un'analisi capillare ed esauriente di musica e dramma dell'intero *Ring*), la morte dell'autore (nel 1976) lo ha lasciato allo stato di torso. Del disegno originale, Cooke ebbe il tempo di realizzare probabilmente meno di un quarto – ma è appunto il quarto che ci interessa: uno studio accurato dei libretti di *Rheingold* e *Walküre*, integrato da un sostanzioso capitolo introduttivo che esamina – tra l'altro – almeno alcuni degli snodi fondamentali della musica della prima giornata del *Bühnenfestspiel*. A colmare in parte la lacuna musicale, provvede inoltre un'altra raccomandabilissima fatica dello stesso Cooke: una introduzione alla struttura tematica del *Ring* (ossia al sistema dei suoi *Leitmotive*) incisa alla fine degli anni Sessanta su due CD audio, con l'ausilio di circa duecento esempi musicali tratti dal celebre *Ring* discografico di Georg Solti con i Wiener Philharmoniker, ovvero preparati per l'occasione.¹⁸ La guida sonora di Cooke rappresenta uno dei frutti più insoliti, complessi ed articolati della tradizione della cosiddetta *Leitfadentliteratur*: la tradizione, cioè, delle guide tematiche alle opere di Wagner, che cercano di dipanare l'imbrigliata 'matassa' leitmotivica – raccontandoci, passo dopo passo, la trama dell'opera. In principio fu quella celeberrima del barone Hans von Wolzogen (1848-1938) (*Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel «Der Ring des Nibelungen»*, 1876), che le biblioteche italiane – e qualche libreria antiquaria – mettono a disposizione nella nostra lingua, in svariate riedizioni.¹⁹ Nonostante l'età, vale una lettura: la mappa dell'*Anello* tracciata da Wolzogen è una pagina di storia, e ha pur sempre gettato le fondamenta sulle quali è stata edificata gran parte della *Leitfadentliteratur* posteriore – che non sempre, va detto, ha superato Wolzogen per cura del dettaglio. Alla prima, storica ondata di guide al *Ring* appartiene anche quella di Max Chop, che ha ugualmente beneficiato di una traduzione italiana.²⁰ All'interno di questo filone s'inscrive

¹⁴ FRANCESCO GALLIA, *Wagner nell'officina dei Nibelunghi. «Il mito dei Nibelunghi» e abbozzi in prosa per «L'anello del Nibelungo»*, Torino, Fògola, 1996.

¹⁵ Ne citiamo la traduzione inglese: CURT VON WESTERNHAGEN, *The forging of the «Ring»: Richard Wagner's composition sketches for «Der Ring des Nibelungen»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

¹⁶ CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1984 (trad. de *Die Musikdramen Richard Wagners*, Hannover, Friedrich, 1971).

¹⁷ DERYCK COOKE, *I Saw the World End. A study of Wagner's «Ring»*, London, Oxford University Press, 1979.

¹⁸ ID., *An Introduction to «Der Ring des Nibelungen»*, DECCA 443 581-2 (2 CD), 19952.

¹⁹ Ad esempio: RICCARDO WAGNER, «L'anello del Nibelungo»: «L'oro del Reno», «La Walkiria», «Siegfried», «Il crepuscolo degli dei», guida musicale a cura di Hans von Wolzogen, Torino, Bocca, 1897, 1908², 1920³.

²⁰ MAX CHOP [M. CHARLES], *Vademecum für Wagnerfreunde. Führer durch Richard Wagner's Tondramen*, Leipzig, Rossberg, 1893 (trad. it. parziale come «L'anello del Nibelungo» di Riccardo Wagner, commento storico-scenico-musicale di Max Chop, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1950).

anche il popolarissimo volume del grande biografo di Wagner, Newman – un classico intramontabile, che manca ormai da troppi anni dagli scaffali delle librerie italiane.²¹ *The Wagner Nights* è un volume impreziosito da un'accurata ricostruzione della genesi delle opere, che – nonostante qualche ruga – è tuttora candidato a ideale viatico dell'aspirante wagneriano. Nel mondo anglosassone, in ogni caso, la vocazione alla guida wagneriana è tutt'altro che spenta: la tradizione non mostra segni di cedimento, come dimostra ad esempio l'ambizioso (pretenzioso?) *Wagner's «Ring»* di Holman – manuale che vorrebbe coprire virtualmente ogni area del suo soggetto, sia pure senza particolari scandagli.²² Holman ha inoltre contribuito al prototipo dell'evoluzione tecnologica della *Leitfadenliteratur*: la dettagliatissima guida al *Ring* in CD-ROM compilata da Monte Stone, che – permettendo di costruire itinerari personalizzati tra spartito, libretto, commento, ascolto, immagini, schede informative – schiude interessanti prospettive di fruizione dei quattro capolavori wagneriani.²³ Fresco di stampa è invece l'ultimo numero (il terzo, in trent'anni) dedicato a *Walküre* dal periodico francese «L'Avant-Scène Opéra».²⁴

Non resta che indicare una piccola scelta di libri ed articoli che toccano temi particolari, o sperimentano angolature specifiche – ad integrazione dei suggerimenti bibliografici già forniti in questo volume in appendice al saggio di Zoppelli. Al lettore interessato alle fonti che Wagner rifulse nel *Ring*, potremmo segnalare almeno un volume di Elizabeth Magee.²⁵ Resta intrigante la lettura de *The Perfect Wagnerite* di George Bernard Shaw, famoso volumetto volto ad esplorare il *Ring* in chiave di allegoria politica – il mondo di *Walküre* e del *Ring*, insomma, visto come specchio critico della società borghese capitalistica ottocentesca (e, nell'epilogo di *Walküre*, le fiamme di Loge come... allegoria del potere della superstizione!).²⁶ Chiave che – riesaminata e ridimensionata – si è confermata cruciale per una retta comprensione del ciclo nibelungico. Un autentico compendio di approcci ermeneutici al *Ring* è poi il *Wagner androgyne* di Jean-Jacques Nattiez: nell'ambito di una discussione imperniata sul rapporto tra Wagner e il mito dell'androgyne nutrita da riferimenti alla psicanalisi, all'antropologia, alla sociologia, alla linguistica, il lettore si imbatte ad esempio ne *Il «Ring» come narrazione mitica della storia della musica*.²⁷ Qualche cenno a *Walküre* spunta anche in alcuni saggi che esplorano aspetti del *Ring*, firmati dall'autorevole Dieter Borchmeyer.²⁸

Concludiamo con qualche appunto sulla musica. La catalogazione dei *Leitmotive* dovrebbe essere solo una parte del lavoro di comprensione delle strutture musicali di Wagner. Cruciale è ad esempio lo studio della tecnica wagneriana della strumentazione, oggetto di uno studio classico di Egon Voss, con i suoi copiosi riferimenti al *Ring* e a *Walküre*.²⁹ Al contrario, sul terreno dell'analisi formale non esiste per *Walküre* nulla di paragonabile al volume di Warren Darcy sul

²¹ ERNEST NEWMAN, *Le opere di Wagner*, Milano, Mondadori, 1981 (trad. di *The Wagner Nights*, London, Putnam, 1949; pubblicato anche come *The Wagner Operas*, New York, Knopf, 1949).

²² J. K. HOLMAN, *Wagner's «Ring»*. *A Listener's Companion & Concordance*, Portland, Amadeus, 1996.

²³ *The Ring Disc*, New York, The Media Cafe, 1997.

²⁴ «L'Avant-Scène Opéra», 228, 2005.

²⁵ ELIZABETH MAGEE, *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

²⁶ GEORGE BERNARD SHAW, *Il wagneriano perfetto*, Torino, EDT, 1981.

²⁷ JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgyne: saggio sull'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1997.

²⁸ DIETER BORCHMEYER, *Richard Wagner: Theory and Theatre*, Oxford, Clarendon Press, 1991 (trad. riveduta di *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*, Stuttgart, 1982); Id., *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton, Princeton University Press, 2003 (trad. di *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/Leipzig, Insel, 2002).

²⁹ EGON VOSS, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg, Bosse, 1970.

Rheingold.³⁰ Resta tuttavia la ciclopica impresa di Alfred Lorenz, tesa a ‘smascherare’ il presunto ‘segreto’ della forma del *Ring* e degli altri capolavori della maturità wagneriana:³¹ impresa controversa – come notavamo l’anno scorso scrivendo di *Parsifal* –³² invero più citata che non effettivamente letta, soprattutto in Italia, e al centro tuttora di un dibattito che ne testimonia, piaccia o meno, tutta la vitalità.³³ Abbiamo tenuto costantemente sul tavolo *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»* redigendo la nostra guida all’ascolto, e ad esso siamo debitori di infiniti suggerimenti preziosi.

Torniamo infine ai nostri giorni, segnalando uno dei luoghi di *Walküre* che continuano ad essere più battuti dagli analisti: la scena dell’‘annuncio di morte’ dell’atto secondo. Se ne sono infatti occupati, tra gli altri, Robert Bailey, Thomas S. Grey, e Carolyn Abbate – che si è soffermata lungamente anche sul monologo di Wotan.³⁴ E su questa evocazione ‘fatale’ della *Todes-Verkündigung*, caliamo il sipario sul nostro *excursus* bibliografico. Invitando il lettore – se vorrà – a proseguire il viaggio.

³⁰ WARREN DARCY, *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

³¹ ALFRED LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, I: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»*, Berlin, Max Hesse, 1924, rist.: Tutzing, Hans Schneider, 1966.

³² RICCARDO PECCI, «*Parsifal*»: libretto e guida all’opera, «La Fenice prima dell’Opera», 2004-2005/6, pp. 47-134: 50.

³³ Crediamo cioè che gli ultimi lustri abbiano ulteriormente confortato quanto scriveva David Lewin nei primi anni Ottanta a proposito di Lorenz: «deve aver pur combinato qualcosa di giusto, un critico il cui lavoro suscitò ancora un vivace dibattito a cinquant’anni della sua pubblicazione!» (DAVID LEWIN, *Amfortas's Prayer to Titurel and the Role of D in «Parsifal»: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C♭/B*, «19th Century Music», VII/3, 1984, pp. 336-49: 337 nota).

³⁴ ROBERT BAILEY, *The Structure of the «Ring» and Its Evolution*, «Nineteenth Century Music», I/1, 1977, pp. 48-61; CAROLYN ABBATE, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991; THOMAS S. GREY, *Wagner's musical prose. Texts and contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Online

a cura di Roberto Campanella

Autoanalisi, ovvero le scappatelle di Wotan

Prima giornata della Tetralogia – preceduta dal prologo ultraterreno, con la cosmogonia e la storia del ‘frutto proibito’, quel *Rheingold*, dove una sordida brama contamina tutti (nibelunghi, giganti, dei) – *Die Walküre* ci immerge nel primordiale congresso degli umani, dominato da violente passioni: il cieco odio ‘razziale’ per chi non appartiene al proprio *clan* e, per contrasto, l’amore più intenso, che germoglia come irrefrenabile istinto anche fra stretti consanguinei, in un mondo selvaggio dove vive un’eletta stirpe d’eroi, i Velsunghi.

Le vicende precedenti l’azione che si svolge sulla scena costituiscono un avvincente racconto fiabesco, ricco ovviamente di significati simbolici, che Wagner ha costruito adattando con perizia miti e saghe del Nord. Ma ci preme sottolineare il modo in cui le vicende del *Rheingold* vengono riepilogate: la narrazione, infatti, avviene ad opera di Fricka e dello stesso Wotan durante le prime due scene dell’atto secondo di *Walküre*, in una dimensione che potremmo definire ‘psicanalitica’ *ante litteram*. Fricka giunge furiosa sul monte, ove il divino consorte si cela, poiché – tuona la dea – Siegmund si è unito carnalmente con la gemella Sieglinde, riabbracciata fortuitamente nella casa del legittimo sposo Hunding (letteralmente, il «figlio di cane»), che l’aveva rapita ancora giovinetta: la protettrice del sacro vincolo del matrimonio non può tollerare il rapporto incestuoso che lega i due velsunghi, verso i quali, invece, Wotan, che li ha generati in lusesche sembianze, mostra simpatia e comprensione. Egli pretenderebbe di riconoscere in Siegmund l’‘Altro’, cioè l’eroe che liberamente porti a compimento i suoi disegni, mentre per Fricka questi, soggetto alla volontà del padre, dovrà soccombere. Alla fine dell’invettiva Wotan freme di rabbia e di vergogna, ma il custode dei patti non può sottrarsi ai suoi doveri: Siegmund – in fuga con la sorella-amante, già incinta –, sarà immolato per assecondare il volere dell’augusta consorte. Il nume è corrucciato e nel colmo dell’angoscia: ma chi è Fricka se non una parte della sua psiche invano soffocata, che ora riaffiora alla coscienza? il suo stesso super-io, che lo riporta alla realtà e al rispetto delle convenzioni sociali, strappandolo al suo vitalismo nietzschianamente incurante della morale?

Wotan cede, dunque, ma, in preda ad un lacerante rovello interiore, sente il bisogno di rendere la figlia prediletta partecipe di segreti ch’egli finora non ha mai rivelato. Anche in questo caso, l’interlocutrice non rappresenta che una sorta di personificazione dei suoi pensieri e desideri più profondi, sicché quando le parla egli parla a se stesso o meglio alla parte istintuale di sé, che plaude, contro i divieti di Fricka, al libero amore che ha congiunto i due velsunghi. Ormai il suo progetto non potrà più compiersi: l’eroe assolutamente libero, cui tanto aspira, non verrà mai, perché Wotan sa generare solo schiavi. S’incarnerà, invece, la sua perfetta antitesi, quell’ibrido frutto dell’odio, a cui il padre Alberico affiderà il coronamento della sua opera annientatrice. È Hagen l’‘Altro’ invano cercato dal nume, colui che – concepito in un rapporto senza amore – con la sua malvagità affretterà la fine degli Eterni, che ormai il nume supremo desidera sopra ogni cosa. La-

cerato da un terribile conflitto interiore, ordina poi alla figlia di far soccombere Siegmund nel duello con Hunding, ma l'ardita vergine, provando pietà per lo sventurato, deciderà di dargli la vittoria. Ebbene, chi è Brünnhilde se non l'inconscio di Wotan, che nel momento culminante promette immemore dei doveri e della promessa fatta al padre? Ed il successivo intervento del dio, che spezza con la runica lancia la spada di Siegmund, che cos'è se non la rivincita dell'io, che riesce ad imporre un repentino ritorno all'ordine?

Dunque, le prime due scene dell'atto secondo della *Walküre* sono veramente frutto di un'intuizione degna di tutta la genialità wagneriana, che in qualche modo anticipa la visione freudiana, in base alla quale l'io (nella fattispecie Wotan) è una difficile oltre che instabile formazione di compromesso tra le rigide istanze del super-io (Fricka) e le pulsioni provenienti dall'inconscio (Brünnhilde). Altro che scene prolisse e ripetitive, come alcuni ritengono con non poca superficialità!

Ma lasciamo il corrucciato signore degli Eterni, impegnato a dirimere la rete dei suoi autoinganni, e dedichiamoci, come di consueto, ad un'altra rete, quella telematica, e iniziamo dalle monografie sull'autore. Tra quelle in italiano la più pregevole (peraltro, disponibile anche in inglese) è quella curata da un appassionato, che dedica molto spazio alle opere (e stranamente nessuno alla vita), offrendo per ognuna ragguagli sulla prima rappresentazione («Introduzione»), i *file* MIDI dei *Leitmotive* (annotati sinteticamente anche sul pentagramma), nonché il libretto con testo a fronte in italiano e vari collegamenti ipertestuali ai singoli 'motivi conduttori', nel punto in cui compaiono per la prima volta o subiscono variazioni degne di nota. Seguono: una ricca galleria di immagini, un'esauriente bibliografia, un *Forum* di discussione e il libro degli ospiti, oltre a interessanti *Note a L'anello del Nibelungo* di Larry Brown (Limpscomb University, Nashville, Tennessee, USA).¹

Piuttosto rigorosa la breve biografia presente sul sito del Teatro dell'Opera di Roma, che accenna anche a composizioni 'minori', come la sinfonia in Do maggiore, *l'Agape degli Apostoli*, i *Wesendonck Lieder* ecc., nonché ai principali scritti.² Stringati profili biografici sono reperibili anche sul dizionario multilingue *Karadar* (che, oltre a un cenno sulla vita e qualche *file* MIDI, fornisce l'elenco delle opere teatrali con i dati essenziali relativi alla prima e i libretti),³ sul sito della RAI⁴ e sull'enciclopedia *Wikipedia*, ricca di rimandi ipertestuali in corrispondenza di nomi e date.⁵

In francese è notevole la monografia presente sul runico *Walhalla*, dall'aria vagamente nostalgica, che si divide in: «La galerie», «La vie», «L'œuvre», «Les lieux». La biografia è davvero ampia ed articolata, divisa in quindici periodi e ricca di immagini. L'ultima parte riguarda l'eredità del Maestro, e in particolare la gestione del Festival di Bayreuth da parte degli eredi, i quali – ci sia consentita qualche parola in proposito – contribuirono non poco a divulgare un'immagine distorta dell'arte wagneriana, facendone un baluardo della conservazione e del nazionalismo. Una decisiva sterzata dell'*entourage* bayreuthiano verso l'estrema destra nazista avvenne, poi, grazie al sodalizio tra l'intraprendente Winifred, moglie di Siegfried, e il *Führer*, il 'buon' amico di famiglia, che i bambini Wolfgang e Wieland chiamavano affettuosamente «zio Wolf». Quanto alle re-

¹ <http://www.rwagner.net/frame.html>.

² <http://www.operaroma.it/BIOGRAF/wgrrcr01.htm>.

³ <http://www.karadar.com/Dizionario/wagner.html>.

⁴ http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2002/eventi/2002_04_27_maestri_cantori/wagner_bio.cfm.

⁵ http://it.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner.

stanti sezioni, quella dedicata alle opere contiene chiare sintesi, corredate da alcuni estratti musicali di buona qualità, mentre i luoghi sono rappresentati da Villa Wahnfried e dal *Festspielhaus*. Altre pagine del sito delineano un articolato ritratto di Ludwig II di Baviera, il re-mecenate che rese possibile, tra l'altro, la costruzione del teatro di Bayreuth.⁶

Singolare un altro sito monografico (ancora in costruzione), che invece, in riferimento a «L'ère Winifred», tende a minimizzare i rapporti col nazismo, sottolineando l'indipendenza di Winifred dal regime e l'alta qualità artistica del festival sotto la sua 'reggenza'. Va consultata, comunque, tutta la sezione dedicata a Bayreuth, che comprende: la storia del festival e delle sue varie direzioni artistiche, la genealogia della famiglia Wagner, Villa Wahnfried. Da non perdere inoltre, anche se in fase di completamento, le pagine alquanto polemiche dedicate al *Ring* del centenario (lo storico allestimento di Boulez/Chéreau) e quelle dedicate alle regie bayreuthiane di Peter Hall e alle scenografie di Emil Preetorius); il tutto con dovizia di foto, riguardanti anche alcune edizioni celebri del *Ring*.⁷

Piuttosto ampie le biografie offerte da *L'Encyclopédie de l'Agora*, che si avvale di numerosi e interessanti rimandi a pagine interne,⁸ dall'ipertestuale *Wikipédia*, che dedica un paragrafo all'appropriazione della musica di Wagner da parte dei nazisti,⁹ da *Musicologie.org*, che propone anche un catalogo completo delle composizioni,¹⁰ e dal sito del maestro Maurice Abravanel (consultabile anche in inglese, tedesco e olandese).¹¹ Più stringate, ma anche trionfalistiche, le pagine medievalescanti di *Angelfire*, che tra aquile e draghi, cavalli alati e valchirie traccia un apologetico profilo del musicista, accompagnato dalla sintesi delle opere teatrali e da alcuni ritratti fotografici.¹² Essenziale anche la biografia presente in due versioni sul portale *Lycos*, arricchita da puntuali sintesi delle opere (scena per scena)¹³ e quella reperibile sul portale *Wanadoo*, che sviluppa anche vari argomenti correlati.¹⁴

A queste pagine vanno aggiunte quelle di *Gallica*, la sezione digitale della Bibliothèque nationale de France, su cui si può trovare una ricchissima serie di ritratti relativi al Maestro¹⁵ e alla sua famiglia,¹⁶ nonché quelli di alcuni famosi cantanti wagneriani.¹⁷ È disponibile, altresì, una traduzione francese della Tetralogia.¹⁸

In tedesco, stranamente, non si trovano siti particolarmente ricchi. *Richard Wagner.com* (di cui è in preparazione anche la versione italiana) è, comunque, piuttosto vario, proponendo informazioni riguardanti la vita («Leben von Richard Wagner»), le opere («Werk»), le donne nella vita e nelle opere («Wagners Frauen in Leben und Werk»), oltre a una ricca pagina (con foto) sui rap-

⁶ <http://www.imperia-europa.org/Portraits/Wagner/> e <http://www.imperia-europa.org/Portraits/Ludwig/>.

⁷ <http://richardwagner.free.fr/index.htm>.

⁸ http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Richard_Wagner.

⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Wagner#L.27antis.C3.A9mitisme_de_Wagner_et_l.27appropriation_de_sa_musique_par_les_nazis.

¹⁰ <http://www.musicologie.org/Biographies/w/wagner.html>.

¹¹ http://www.maurice-abravanel.com/wagner_francais.html.

¹² <http://www.angelfire.com/mn/wagner1/>.

¹³ <http://membres.lycos.fr/andros/b/wagn.htm> e <http://membres.lycos.fr/magnier/composit/wagner.html>.

¹⁴ <http://perso.wanadoo.fr/garry.holding/music/romantic/wagner/wagner.htm#opera>.

¹⁵ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722511>.

¹⁶ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722510>.

¹⁷ Féliá Vasil'evna Litvin (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721465>), Alice Guszalewicz (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721044>), Lotte Lehmann (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721410>), Paul Franz (<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720840>).

¹⁸ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-55028>.

porti tra Hitler, Wagner e Bayreuth; troviamo poi articoli e saggi sul *Parsifal*, il *Ring*, i *Lieder*, nonché alcune curiosità e una sezione sul Festival di Bayreuth.¹⁹ Altri siti da consultare sono *Richard Wagner Werkstatt* e *Wagner Web*. Il primo, oltre ad una cronologia della vita (di cui è possibile visualizzare nei particolari i vari periodi, selezionando i relativi riquadri), offre il calendario delle attuali rappresentazioni wagneriane in Europa, una discografia essenziale (con la possibilità di confrontare esempi musicali tratti da diverse edizioni d'una stessa opera, tra cui *Die Walküre*), i libretti, i *Leitmotive* (MIDI) del *Ring*, disegni raffiguranti scene dalla Tetralogia ecc.²⁰ *Wagner Web* contiene, a sua volta, una ricca sezione dedicata alle opere teatrali, comprendente: notizie varie (sulla prima, i ruoli vocali, la composizione orchestrale, la genesi ecc.), la discografia, un'ampia sintesi della vicenda, il libretto; seguono altre sezioni riguardanti, tra l'altro: le composizioni vocali e strumentali, la letteratura di e su Wagner (con il catalogo completo, documenti e testi integrali, tra cui *Der Fall Wagner* di Nietzsche), la biografia, il festival di Bayreuth e alcune immagini caricaturali.²¹ Abbastanza interessante anche la biografia offerta dalla versione tedesca di Wikipedia, sempre ricca di collegamenti ipertestuali come quella, molto più contenuta, presente su *Welt Chronik*,²² mentre *Projekt Gutenberg-DE*, dopo una rapidissima sintesi della vita, propone i libretti di alcune opere teatrali e il testo integrale del saggio *Oper und Drama*.²³

In inglese, un sito da consultare è senz'altro *Wagner Operas.com*, che si avvale di una gradevole veste grafica e di un buon numero di immagini d'epoca: particolarmente interessanti le sezioni su Bayreuth, con ricche pagine dedicate, tra l'altro, a due storiche produzioni del *Ring* (la prima assoluta del 1876 e quella del centenario), nonché al periodo del Terzo Reich, di cui si fornisce un'illustrazione attendibile. Altrettanto interessante la sezione *Wagnerians*, che contiene notizie biografiche su grandi cantanti e direttori wagneriani, accompagnate da qualche breve esempio musicale non sempre, però, di buona qualità. Esauriente la sezione sulle opere con rispettivo riassunto e libretto in varie lingue.²⁴

D'un certo rilievo è anche *Richard Wagner: Master of the Music Drama*, che offre informazioni, immagini e ascolti – tra cui qualche frammento dalla *Walküre* – riguardanti il *Ring* al Met (edizione del 1997) e all'Opera di San Francisco (1999), oltre a un'aggiornata discografia.²⁵ Una particolareggiata cronologia della vita, che confronta gli eventi biografici con la produzione musicale, librettistica e saggistica, è disponibile su *Monsalvat*, ad opera di Derrick Everett.²⁶ Più discorsiva, invece, la biografia, ugualmente articolata, di David C. F. Wright su *Music Web*.²⁷ Intrigante *German Culture*, che, dopo aver presentato il musicista come l'incarnazione dello spirito tedesco, dedica una pagina alle sue donne;²⁸ d'opposto tenore il cimiteriale *The Androom Archives*, che mostra la tomba di Richard e Cosima nel giardino di Villa Wahnfried, oltre al monumento di Monaco.²⁹

¹⁹ <http://www.richard-wagner.com/>.

²⁰ <http://www.richard-wagner-werkstatt.com/>.

²¹ <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menu/gesamt.htm>.

http://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner.

²² <http://www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/wagner.html>.

²³ <http://gutenberg.spiegel.de/autoren/wagner.htm>.

²⁴ <http://www.wagneroperas.com/>.

²⁵ <http://www.ffaire.com/wagner/>.

²⁶ <http://home.c2i.net/monsalvat/wagnerlife.htm>.

²⁷ <http://www.musicweb.uk.net/Wagner/wright.htm>.

²⁸ <http://www.germanculture.com.ua/library/weekly/aa090900a.htm>.

²⁹ <http://www.xs4all.nl/~androom/index.htm?biography/p060031.htm>.



Ludwig Sievert (1887-1966), bozzetto scenico (atto II) per *Die Walküre* a Francoforte, 1925.

Die Walküre (atto I) all'Opera di San Francisco, 1935. In scena: Elisabeth Rethberg (1894-1976; Sieglinde; la prima Imperatrice in *Die Frau ohne Schatten* di Strauss), Chase Baromeo (1892-1973; Hunding), Lauritz Melchior (Siegmond). Dopo aver cantato da baritono (esordio all'Opera di Copenhagen, 1913, come Silvio nei *Pagliacci*), Melchior (1890-1973) si presentò nella sua tessitura autentica (stesso teatro, 1918) nel ruolo di Tannhäuser. Dedicatosi pressoché esclusivamente al repertorio wagneriano, esordì al Covent Garden nel 1924 (Siegmond), a Bayreuth nello stesso anno (Siegmond e Parsifal), al Metropolitan nel 1926 (Tannhäuser). Considerato il maggiore *Heldentenor* del secolo.

A parte va segnalato *Richard Wagner Archive* (in parte anche in tedesco) a cura di Hannu Salmi, consultabile presso il *server* dell'Università di Turku (Finlandia), consistente in un'imponente raccolta di materiali, tra cui: notizie biografiche, gli scritti di Wagner (con alcuni testi integrali, il catalogo della produzione completa e varie citazioni), altre citazioni su Wagner, ragguagli sulle opere del figlio Siegfried, alcuni studi di Hannu Salmi, una serie di cartoline, notizie e testi relativi alle opere teatrali (comprese ampie sintesi) e ad altre composizioni, qualche citazione dalle lettere, la storia della Fondazione del Festival di Bayreuth, l'albero genealogico, la bibliografia, nonché le immagini di alcune scene operistiche illustrate dal pittore Ferdinand Leeke.³⁰

Un sito monografico davvero imperdibile è l'ispanico *Archivo Richard Wagner – Hemeroteca wagneriana*, che offre l'elenco delle opere con indicazione del numero di catalogo, la vita articolata in nove periodi, una monumentale discografia delle composizioni non concepite per la scena, sia nella versione originale sia trascritte da altri autori, il testo integrale (in spagnolo) di scritti del Maestro e dei suoi familiari, altri testi (sempre in traduzione) di e su Wagner, la bibliografia fondamentale (relativa ad edizioni tradotte in spagnolo), istruzioni per i 'pellegrini' alla volta di Bayreuth, i testi degli ultimi documenti pubblicati e, per finire, una ricca serie di *link*.³¹

Anche *Wagnermania*, una sorta di rivista *online*, pubblicata a Saragozza, rappresenta una fonte inesauribile di notizie sempre aggiornate sulle rappresentazioni wagneriane in Spagna e nel resto del mondo; inoltre offre la possibilità di *chattare* con altri utenti e di partecipare a un *Forum*, nonché di conoscere giorno per giorno i fatti più importanti nella vita del Maestro («Efemérides»). Pregevoli le sezioni concernenti la biografia, il Festival di Bayreuth (con il supporto di un potente *database* relativo agli interpreti e alle opere), la bibliografia, la discografia, le opere e i drammi (con personaggi e ruoli vocali, la sintesi, il libretto, la discografia, i *Film* ecc.), le recensioni teatrali e discografiche («Postoperatorios» e «Discos»), la materia epica e mitologia («In Fernem Land»), gli interpreti più famosi, nonché l'analisi di alcuni fondamentali motivi conduttori («Leitmotivaciones»). Esiste anche un aggiornato necrologio di artisti recentemente scomparsi.³²

Meritano una citazione anche due siti in portoghese: *Telepolis*, che in *Richard Wagner Biografía Obras* consente una sorta di *karaoké* sulla musica dei *Wesendonk Lieder*³³ e il brasiliano *Terra*, che all'interno di un breve profilo propone un rapido, ma chiaro cenno sulla funzione dei *Leitmotive*.³⁴

Diverse sono le pagine che offrono saggi e articoli di e su Wagner. *Belgacom* mette a disposizione una ricca *Wagner Library*, composta da vari testi prevalentemente in inglese, divisa in: «Opere in prosa» (comprendenti i maggiori saggi d'argomento estetico-musicale), «Corrispondenza», «Libretti» (in realtà gli spartiti per canto e pianoforte mutuati dall'Indiana University), «Articoli su Wagner», «Fonti di Wagner», «Opere di altri autori» su Wagner (tra cui spicca sinistramente il nome del genero Houston Stewart Chamberlain³⁵) e, infine, «Wagner esoterico». ³⁶ Analoghi articoli e saggi sono offerti (in inglese) da *Blackmask online*,³⁷ da *Trell.org*, che contie-

³⁰ <http://users.utu.fi/hansalmi/wagner.spml>.

³¹ <http://archivowagner.info/index.shtml>.

³² <http://www.wagnermania.com/>.

³³ <http://club.telepolis.com/solerten/>.

³⁴ <http://planeta.terra.com.br/arte/compositores/wagner.html>.

³⁵ L'autore – per chi non lo sapesse – de *I Fondamenti del XX secolo*, un interminabile delirio razzista e antisemita, che sarà alla base di *Mein Kampf*.

³⁶ <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/>.

³⁷ http://www.blackmask.com/Liberal_Arts/Richard_Wagner/index.html.

ne il testo originale di *Die Revolution* e relativo commento,³⁸ e da *Carolina Classical*, su cui è reperibile il saggio di Charles K. Moss *Wagner: Zenith of German Romanticism*.³⁹

Sui rapporti tra Nietzsche e Wagner segnaliamo *Virtusens* (tedesco-inglese)⁴⁰ e, in italiano, *Insieme*,⁴¹ *Filosofico.net*⁴² e *Swif* (Sito web italiano per la filosofia),⁴³ mentre il sito di Laureto Rodoni riporta alcuni interessanti testi di Adriano Lualdi relativi al soggiorno zurighese di Wagner e ai suoi rapporti con Liszt, nonché alle difficoltà materiali che angustiarono la sua vita.⁴⁴ Da consultare anche il saggio di Francesco Spera *La tradizione nordica legata alla tetralogia di Wagner*, disponibile sul sito dell'associazione culturale *Gilda Anacronismi*, in cui l'autore analizza i rapporti tra la mitologia nordica e la monumentale opera quadripartita (si veda, in particolare, la parte dedicata alla *Walküre*).⁴⁵

Quanto al problema dell'antisemitismo, il tedesco *Online Musik Magazin* presenta *Richard Wagner und die Juden*, a cura di Dieter Borchmeyer, Ami Maayani e Susanne Vill, uscito in Germania nel 2000;⁴⁶ *Jewry in Music* riporta il resoconto di un seminario intitolato significativamente *The Jewishness of Richard Wagner* («L'ebraicità di Richard Wagner»);⁴⁷ *Jewish Virtual Library*, invece, propone un intervento polemico di Lilli Eylon, *The Controversy over Richard Wagner*, in cui si giustifica la messa al bando delle opere del Maestro da parte dello Stato d'Israele⁴⁸ (disposizione, comunque, ormai solo teorica, visto che il tabù antiwagneriano è stato di fatto infranto da Daniel Barenboim nel luglio del 2001, come riferiscono sia *Le Monde diplomatique*, in un interessante articolo apparso quello stesso anno,⁴⁹ che l'italofono *Rodoni.ch*⁵⁰). Detrattore del Maestro di Lipsia era, per motivi squisitamente musicali, anche Ferruccio Busoni, di cui ancora *Rodoni.ch* riporta stralci da varie lettere, che costituiscono una sorta di 'Manuale del perfetto antiwagneriano'.⁵¹

Polemiche a parte, non possiamo dimenticare l'edizione degli *Opera omnia*, presentata sul sito dell'Akademie der Wissenschaften und Literatur (Mainz), che offre anche il catalogo numerato delle composizioni.⁵²

Del resto – Busoni permettendo – il culto di Wagner continua ad essere praticato in tutto il mondo, stando almeno al gran numero di associazioni wagneriane presenti sulla Rete. Tra questi siti il più prestigioso è quello della *Deutsche Richard Wagner Gesellschaft*, che contiene, tra l'altro, varie informazioni sull'associazione, i *link* di altre analoghe associazioni nel mondo, un archi-

³⁸ <http://www.trell.org/wagner/revode.html>.

³⁹ <http://www.carolinaclassical.com/articles/wagner.html>.

⁴⁰ <http://www.virtusens.de/walther/wagner.htm#triumph>.

⁴¹ <http://www.in-sieme.it/grandi/Wagner.htm>.

⁴² Contiene un breve commento a *Il caso Wagner*: <http://www.filosofico.net/nie32.htm>.

⁴³ Propone due articoli: *Al di là di Richard Wagner* di Franco Ferrarotti e *Nietzsche & Wagner* di Alessandra Iadiccio: <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/020106.htm> e <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/001123a.htm>.

⁴⁴ <http://www.rodoni.ch/wagner/meistersinger/aggiunte2/lualdiwagner.html>, <http://www.rodoni.ch/wagner/meistersinger/aggiunte2/lualdiwagner2.html> e <http://www.rodoni.ch/wagner/meistersinger/aggiunte2/lualdiwagner3.html>.

⁴⁵ http://gilda.it/gandalf/italiano/lab_storico/tradizione/tetralogia_wagner.htm.

⁴⁶ <http://www.omm.de/feuilleton/metzler-wagner-juden.html>.

⁴⁷ http://www.smerus.pwp.blueyonder.co.uk/vulture_.htm.

⁴⁸ <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/anti-semitism/Wagner.html>.

⁴⁹ <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/10/SAID/15667>.

⁵⁰ <http://www.rodoni.ch/busoni/dibattiti/barenboim.html>.

⁵¹ <http://www.rodoni.ch/busoni/pensieri/wagner.html>.

⁵² <http://www.adwmainz.de/AkademieHomePage/mwagner.htm> e <http://www.adwmainz.de/AkademieHomePage/wagnerweb.htm>.

vio delle manifestazioni promosse, il libro degli ospiti, l'elenco delle pubblicazioni, comunicazioni e testi interessanti.⁵³ Più essenziale, il sito dell'Associazione Richard Wagner di Venezia mette a disposizione l'archivio delle manifestazioni svoltesi dal 1999 al 2004.⁵⁴ Analogamente contenuto, il sito bilingue (finnico-inglese) della Suomen Wagner-Seura (Finnish Wagner Society) offre, in particolare, il rapporto annuale della sua attività (dal 2000 al 2004), oltre a un «Wagneriani-magazine» con articoli e saggi.⁵⁵ Piuttosto stringati anche tutti gli altri, di cui si fornisce l'indirizzo in nota.⁵⁶

Numerosi sono anche i siti che si riferiscono a musei, esposizioni e manifestazioni in nome del Maestro di Lipsia. Iniziamo ovviamente con *Bayreuther Festspiele*, che riguardo al più celebrato festival wagneriano offre informazioni generali, due testi di Lars von Trier, il programma per il 2006, notizie sugli interpreti, piantine e foto d'epoca.⁵⁷ Analoghe informazioni si possono ottenere su *Festspiele.de*, che presenta, tra l'altro, una galleria fotografica sull'edizione del 2005, pagine su Wagner, le sue opere e la storia del festival, oltre a una *webcam* con immagini dalla celebre cittadina bavarese.⁵⁸ Su Bayreuth si consiglia anche la consultazione della corrispondente sezione del sito *Parsifal*, ricca, tra l'altro, di notizie e immagini sulla costruzione del «Tempio della musica wagneriana».⁵⁹ Altrove nella rete troviamo sintetiche illustrazioni del museo wagneriano che si trova nei pressi di Dresda⁶⁰ e di quello di Tribschen,⁶¹ mentre il sito *Luigi Verdi* presenta, con dovizia di testi e pregevoli immagini, la mostra, *Richard Wagner e il wagnerismo a Bologna (1871-1914)*, svoltasi presso il Teatro Comunale del capoluogo emiliano nel 2002.⁶²

Sui luoghi cari al Maestro a Venezia sono d'un certo interesse la presentazione su *HF Distribuzione* del libro del fotografo Mario Vidor, *Itinerari veneziani di Richard Wagner*,⁶³ e la bella pagina di *Venetia* dedicata al Caffè Lavena, di cui era – com'è noto – un affezionato cliente.⁶⁴

Passando alla musica, un sito davvero imperdibile è quello dedicato a Lauriz Melchior, gestito da un appassionato collezionista di incisioni storiche (Helmut Weber) che, oltre a proporre varie foto e notizie sulla vita, sui ruoli, la discografia, i principali cantanti e direttori del suo tempo, offre all'ascolto pregevoli registrazioni di brani (non solo wagneriani), interpretati dal grande tenore. È presente anche la *Walküre* con «Winterstürme wichen / dem Wonnemond» (*Canto della primavera*, 1.3), insieme a due curiosità assolute: un frammento da «Ein Schwert verhiess mir der Vater» (in apertura della medesima scena), in cui l'invocazione «Wälse! Wälse!» risuona in modo

⁵³ <http://www.wagner-gesellschaft.de/>.

⁵⁴ <http://www.cini.it/fondazione/04.centri/wagner.html>.

⁵⁵ <http://www.suomenwagnerseura.org/sws.html>.

⁵⁶ <http://perso.wanadoo.fr/cercle.national.richard.wagner/>, <http://www.cercle-romand-rwagner.ch/>, <http://www.wagner-nsw.org.au/>, <http://www.wagnersocietyny.org/>, <http://www.wagnersf.org/>, <http://www.wagner-dc.org/>, <http://users.senet.com.au/~wagner/>, <http://www.richard-wagner-verband-bremen.de/>, <http://www.richard-wagner-verband.de/frankfurt.html>, <http://www.richard-wagner-verband-hannover.de/>, <http://www.richard-wagner-verband.de/france/index.html>, <http://www.richard-wagner-verband.de/muenster.html>, <http://www.wagnerverband.de/>, <http://www.desmeisterswerk.ch/srwg.htm>, <http://www.wagnersallskapet.com/>, <http://free.art.pl/tw/>.

⁵⁷ <http://www.bayreuther-festspiele.de/>.

⁵⁸ <http://www.festspiele.de/>.

⁵⁹ <http://parsifal.de/bayreuth0.php>.

⁶⁰ http://www.dresden-online.de/index.php3/2193_1_1.html?g=12, <http://www.pirna.de/cgi-bin/page.pl?idx=251> e <http://museen.smwk.sachsen.de/00000075.html>.

⁶¹ <http://www.kulturluzern.ch/wagner-museum/index.html>.

⁶² http://www.luigiverdi.it/wagner_a_bologna-mostra.htm.

⁶³ <http://www.hfdistribuzione.it/portfolio/vidor/>.

⁶⁴ http://www.venetia.it/lavena/lavena_w_ita.htm.



Die Walküre al Bolšoj di Mosca, 1940. Scene di Sergej Michailovič Ejzenštejn (1898-1948).

Die Walküre (atto III) a Bayreuth, 1951; allestimento di Wieland Wagner. A partire dal *Parsifal*, con cui il *Festspielhaus* ricostruito fu inaugurato nel 1951, le messinscène di Wieland (1917-1966) segnarono una rottura radicale con la tradizione di Bayreuth.

davvero enfatico grazie ad una lunghissima corona, e ancora «Winterstürme wichen / dem Wonnemond», ma in una versione risultante da un collage di sette diverse interpretazioni, la prima delle quali in danese.⁶⁵

Quanto all'opera oggetto del presente volume, altri esempi musicali, generalmente di buona qualità, si possono ascoltare sui già segnalati *Wahlalla*,⁶⁶ *Richard Wagner Werksatt*⁶⁷ e *Wagner operas.com*,⁶⁸ mentre il libretto si può reperire, oltre che sulle numerose pagine di cui sopra,⁶⁹ anche su *Kareol*, che lo offre con traduzione spagnola a fronte.⁷⁰ Per quanto riguarda la sintesi della vicenda segnaliamo – in aggiunta ai siti a suo tempo indicati⁷¹ – *Giraitalia.it*⁷² e il sito del soprano Rena Granieri (contenenti testi piuttosto brevi in italiano);⁷³ nonché *Opera Manager* (che offre un riassunto abbastanza ampio ed articolato in lingua italiana e inglese, dopo aver digitato «walkure» sul motore di ricerca).⁷⁴

Per gli appassionati, dotati di adeguate competenze, l'Indiana University mette generosamente a disposizione *online* lo spartito per canto e pianoforte,⁷⁵ mentre i siti di riferimento per la discografia sono *Wagner web*⁷⁶ e *Wagnermania*.⁷⁷

Altre pagine della rete si occupano (in italiano) di rappresentazioni più o meno recenti e di un concerto comprendente brani dall'opera. Tra le più interessanti, quelle sul sito di Laureto Rodoni riportano un articolo di Carmelo Di Gennaro, apparso sul «Sole 24 Ore» del 30 luglio 2000, concernente il *Ring* rappresentato in quel periodo a Bayreuth sotto la direzione musicale dell'indimenticabile Giuseppe Sinopoli e la regia di Jürgen Flimm. Il titolo, *L'«Anello» allegoria del capitalismo*, è molto esplicito sulla concezione di Flimm: ad esempio nella *Walküre* Wotan vestiva i panni di un magnate dei nostri tempi, nel cui ufficio domina la più moderna tecnologia informatica, mentre le valchirie sono donne-soldato addette ad accudire gli «eroi» rimasti vittime delle guerre 'capitaliste'.⁷⁸

⁶⁵ <http://wwwsys.informatik.fh-wiesbaden.de/weber1/melchior/melchior.html>.

⁶⁶ <http://www.imperia-europa.org/Portraits/Wagner/>.

⁶⁷ <http://www.richard-wagner-werkstatt.com/>.

⁶⁸ <http://www.wagneroperas.com/>.

⁶⁹ <http://www.rwagner.net/libretti/walkure/i-t-walk.html>, <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-55028> (versione francese), http://www.karadar.com/Librettos/wagner_walkure.html, <http://www.richard-wagner-werkstatt.com/texte/>, <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menue/gesamt.htm> (gradevole, come il precedente, dal punto di vista grafico e di facile consultazione), <http://www.wagnermania.com/dramas/Walkure/aleman.asp> e <http://www.wagnermania.com/dramas/Walkure/espanol.asp> (versione spagnola), <http://gutenberg.spiegel.de/wagner/walkuere/walkuere.htm>, <http://wagneroperas.com/indexwalkurelibretto.html>.

⁷⁰ <http://www.supercable.es/~ealmagro/kareol/obras/walkyria/acto1.htm>.

⁷¹ *Wahlalla* (in francese: <http://www.imperia-europa.org/Portraits/Wagner/>), *Angelfire* (in francese: <http://www.angelfire.com/mn/wagner1/>), *Lycos* (in francese: <http://membres.lycos.fr/andros/b/wagn.htm>), *Wagner web* (in tedesco: <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menue/gesamt.htm>), *Wagner operas.com* (in inglese: <http://www.wagneroperas.com/indexwalkure.html>), *Richard Wagner Archive* (in inglese: <http://users.utu.fi/hansalmi/wagner/walkure1.html>) e *Wagnermania* (in spagnolo: <http://www.wagnermania.com/dramas/Walkure/sinopsis.asp>).

⁷² http://www.giraitalia.it/cultura_spettacolo/2320_rappr_teatrale_die_walkure_di_richard_wagner.html.

⁷³ http://www.granieri.us/db/trame/60_valchiria.htm.

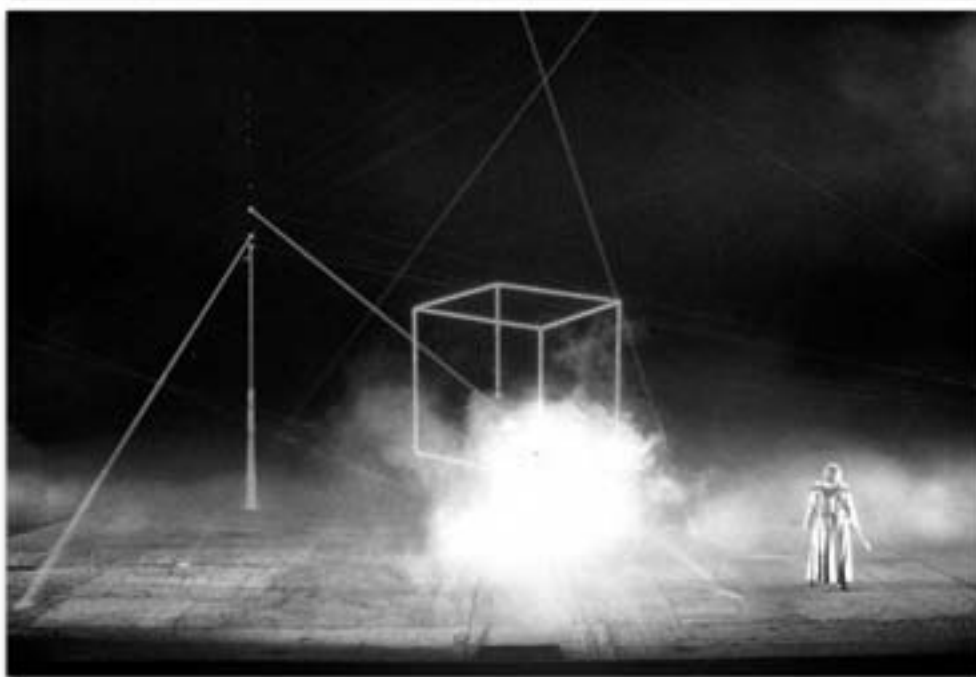
⁷⁴ <http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi>.

⁷⁵ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr9607/index.html>.

⁷⁶ <http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/menue/gesamt.htm>.

⁷⁷ <http://www.operaclass.com/catalogo/opera.asp?idOpera=10&idCat=oc&idioma=>.

⁷⁸ <http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/gotterdammerung/gotter3.html>.



Die Walküre (atto III) a Bayreuth, 1972; allestimento di Wieland Wagner.

Die Walküre (atto III) a Bayreuth, 1988; direzione di Daniel Barenboim, regia di Harry Kupfer, scene di Hans Schavernoch, costumi di Reinhard Heinrich.

Sul sito *Del Teatro* si può leggere, invece, il resoconto relativo alla prima rappresentazione del capolavoro wagneriano avvenuta al Teatro San Carlo di Napoli il 24 marzo 2005, sotto la valida direzione di Jeffrey Tate, che sostituiva il compianto Gary Bertini, scomparso pochi giorni prima.⁷⁹

Il sito multilingue del CAI (non il Club alpino italiano, bensì il non meno ardimentoso Club degli abbadiani itineranti) offre, nella rubrica *Le cronache del Wanderer*, la recensione ad un concerto (Lucerna, 14 agosto 2003), diretto dal beniamino di questa associazione in occasione del 'battesimo' della Lucerne Festival Orchestra, l'ultima nata dalla sua instancabile passione di animatore della vita musicale. L'attesa manifestazione prevedeva, tra l'altro, l'esecuzione di una delle pagine più famose della *Walküre*, vale a dire l'*Addio di Wotan* e l'*Invocazione al Fuoco*, che, in base al giudizio espresso dal cronista, deve aver rappresentato un eccezionale saggio di quello che potrebbe regalarci l'interpretazione dell'intero *Ring* da parte del sommo Abbado.⁸⁰

Ragguagli sulle prime rappresentazioni in Germania e nel mondo, oltre ad informazioni relative ai ruoli vocali e alla genesi dell'opera, si trovano (in inglese) su *Opera Resource*,⁸¹ mentre l'Archivio storico del Teatro La Fenice, ora consultabile *online*, mostra le locandine delle precedenti edizioni realizzate a Venezia: da quella del 1949 in italiano con Maria Callas (a cui si accede digitando «walkiria» sul motore di ricerca delle «Opere») a quelle successive in versione originale (per le quali occorre, invece, digitare «walkure»). Vi si leggeranno i nomi di straordinari interpreti.⁸²

A questo proposito, non possiamo non accennare ad un sito dedicato agli appassionati frequentatori dei teatri a livello internazionale: il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Ad esempio selezionando sulla pagina dell'indice la voce «Rappresentazioni» e poi digitando «Wagner» e «Walkure» nei campi corrispondenti del motore di ricerca si ha in un attimo l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo preventivamente determinato. Ne risulta, com'era prevedibile, una lunga sequela di spettacoli programmati in ogni parte del mondo.⁸³

Con ciò anche questa lunga rassegna si è conclusa: possiamo, dunque, scherzosamente unirci all'invocazione di Wotan nell'atto secondo della *Walküre*: «nur Eines will ich noch: / das Ende, / das Ende!» («una cosa sola ancora voglio: / la fine, / la fine!»).

⁷⁹ http://www.delteatro.it/hdoc/area_rec.asp?recensioneID=11103.

⁸⁰ <http://www.abbadiani.it/italiano/dossiers/Wanderer/Cronaca53.html>.

⁸¹ <http://www.r-ds.com/opera/resource/walkure.htm>.

⁸² <http://81.75.233.46:8080/fenice/GladReq/opere.jsp>.

⁸³ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Quando il *Ring* sbarcò a Venezia ...

Wagner comparve alla Fenice come personaggio del ballo *Il sotterraneo, ossia Caterina di Coluga* (1799) e del *Faust* di Gounod (1867), prima che come compositore nel concerto del 27 marzo 1869, dove l'*ouverture* del *Tannhäuser* fu data come preludio allo *Stabat Mater* di Rossini e all'*Inno a Rossini* di Saverio Mercadante, eseguiti per celebrare la morte del Cigno di Pesaro. L'*ouverture* wagneriana viene peraltro rimessa in programma la sera successiva in altre combinazioni significative, questa volta insieme ad alcune arie donizettiane tratte dal *Don Sebastiano* e dalla *Favorita* e come apertura della seconda parte, l'atto secondo dell'*Ebrezza* di Halévy.

Richard Wagner debuttò alla Fenice con *Rienzi* (carnevale-quaresima 1873-74), nella traduzione italiana di Arrigo Boito e ben interpretato, tra gli altri, da Felice Pozzo e Rita Sonnieri. L'accoglienza del pubblico fu particolarmente sincera e il lavoro (inserito in una stagione dedicata al *grand-opéra*, insieme a *L'africana*, *La favorita* e *Guglielmo Tell*) tenne la scena per ben tredici serate pressoché consecutive, tra il 15 marzo e il 1° aprile successivo. Nel 1878 un ulteriore concerto abituò i veneziani alle elaborate strutture orchestrali del compositore tedesco: nella serata del 14 marzo venne eseguita la marcia nuziale dal *Tannhäuser*, alla quale fu aggiunto il preludio all'atto terzo del *Lohengrin*, disegnando un programma nel quale la musica italiana (Rossini e Boccherini) venne miscelata a brani dalle provenienze più diverse, da Liszt a Meyerbeer, da Mozart a Gounod.

L'onore d'inaugurare una stagione viene concesso alla più 'italiana' delle opere di Wagner, quel *Lohengrin* che tra il 31 dicembre 1881 (apertura ritardata, quindi) e il 5 marzo 1882 fu dato ben diciannove volte. L'opera fu allestita a ridosso dell'arrivo a Venezia del compositore, che si sarebbe trasferito sul Canal Grande con la moglie Cosima di lì a pochi mesi. L'attenzione di Wagner nei confronti della città e delle sue inesauribili risorse fu grande: la sensibilità nei confronti del nuovo conservatorio di musica, allora ospite della Società apollinea presso la stessa Fenice, l'indusse a chiedere l'uso di una sala per organizzarvi un concerto in onore di Cosima, un evento di forte portata simbolica, che unì indissolubilmente il grande operista al teatro e alla scuola di musica cittadina, alla quale resterà in ricordo la bacchetta con la quale il musicista diresse proprio la sua sinfonia alla vigilia di Natale del 1882.

Il 13 febbraio dell'anno successivo, nemmeno due mesi più tardi, il grande compositore morì improvvisamente a Ca' Vendramin Calergi, e questo lutto contribuì alla scelta della compagnia di Angelo Neumann, impegnata nell'esecuzione integrale del *Ring des Nibelungen*, d'includere Venezia nel *tour* che toccherà poi anche altre tre città italiane, Bologna, Firenze e Roma. L'attesa del pubblico lagunare per la compagnia tedesca è giustificata dalla eccezionalità dell'evento che incuriosì gli appassionati: lo spostamento di un organismo di così ampie dimensioni, reduce da una catena di successi colti a Berlino, dove il primo ciclo del *Ring* si era concluso il 21 ottobre 1882, e dove si prevedeva l'allestimento di un ciclo ulteriore nel dicembre dello stesso 1883, al ritorno dalla *tournee* italiana. La presenza di «34 artisti, 60/70 professori d'orchestra con due direttori», un coro formato da trenta voci (numeri che, con l'aggiunta di macchinisti e personale di scena su-

però le centoquaranta persone), stupì e lusingò i vertici del teatro, come sottolinea anche l'articolista de «La Gazzetta di Venezia», che si chiese se un'organizzazione simile, applicata alla musica italiana, non potesse dar esiti economici altrettanto incoraggianti. L'elemento chiave della compagnia tedesca era dato naturalmente dall'organicità della proposta: i quattro lavori teatrali che compongono il *Ring des Nibelungen* sono infatti una composizione unitaria, ma offrono allo stesso tempo la possibilità di dare vita ad uno spettacolo diluito in sei giorni (due di recita, due di pausa, due di recita) giustificando così lo sforzo economico e organizzativo sopportato per uno spostamento simile, mentre ben più difficile appare subito giustificare la scelta di tre o quattro lavori italiani che possano vantare un qualche grado di coesione e di parentela anche minimamente paragonabili a quelli offerti dal ciclo wagneriano.

L'imminenza dell'arrivo della compagnia tedesca indusse il principale giornale locale, «La Gazzetta di Venezia», a proporre sulle sue colonne, già a partire dal 10 aprile 1883, un'introduzione all'immane lavoro. Una qualche cautela da parte del recensore nella valutazione del *Ring* è comprensibile e la scelta, per certi aspetti più facile, fu di dare la parola al compositore stesso, riproponendo quanto da lui detto in occasione del primo ciclo berlinese conclusosi l'anno precedente:

Se volessi lasciar passare sotto silenzio questo momento sarei il più ingrato degli uomini [...]. Allorquando lo concepì e lo ebbi condotto a termine, certo non pensai al pubblico d'una grande città che nell'arte percorre vie proprie, cioè segue il proprio gusto e che vuol esser divertito [...]. In principio questo lavoro non era destinato che a un ristretto circolo d'amici e seguaci, e perciò ho iniziato l'impresa di Bayreuth. Ora mi accorgo d'essermi sbagliato.¹

Pare inizialmente che l'impostazione dell'articolo fosse favorevole al compositore: nonostante alcune frasi che oggi possono essere viste con un certo sospetto, va sottolineato che l'impegno richiesto al pubblico dell'epoca era effettivamente maiuscolo. Oltre quindi al suggerimento (pressante) di leggere accuratamente i libretti, si cominciò a offrire qualche indizio:

Non imprendiamo neanche a discorrere degli intendimenti filosofici e dei concetti di varia indole sempre però imperniati sulla eterna lotta delle passioni, che suggerirono a Wagner tale soggetto, perché non saremmo d'accordo con molti scrittori. L'idea che più persuade è questa: che Wagner abbia passato a questo che chiamiamo poema e ch'è invece una fiaba perché l'indole del suo ingegno nebuloso, trascendentale, stravagante, la chiamava più che altri a trattare così fatti argomenti fantastici, straordinari, dove avrebbe potuto a suo agio spaziare nel campo delle astruserie. Subordinatamente a questa idea del lavoro vi sarà pure, anzi vi è, un concetto filosofico sano, ma questo è il mezzo, poiché il fine sta nel voler affermare un'arte nuova [...].

Bisogna però che il pubblico si armi di pazienza e di perseveranza. I più grandi fautori di Wagner nel 1876, escivano dal teatro affaticati, impensieriti, sgomenti. Il gran frastuono, l'oscurità a lungo durata, la tensione continua della mente li aveva ridotti all'estremo.²

La sera del 14 il pubblico della Fenice («se non affollato, scelto ed intelligente») accoglie per la prima volta le note del *Rheingold*:

Il preludio [...] basato su un accordo pertinacemente tenuto, sul quale, ora questi ora quelli strumenti, i corni specialmente, vi ricamano su trapunti armonici magnifici [...]. L'orchestra diretta dal maestro Anton Seidl, è stupenda, quantunque non abbastanza numerosa per il lavoro chiamato ad eseguire.³

Il lavoro wagneriano viene preceduto, in segno di omaggio e di alleanza tra il paese ospitante e la Germania, dalla marcia reale italiana e dall'inno «cosiddetto *Omibus*»; i commenti alla ese-

¹ «La Gazzetta di Venezia», 10 aprile 1883.

² *Ivi*, 13 aprile 1883.

³ *Ivi*, 15 aprile 1883.

VENEZIA
TEATRO LA FENICE
 Rappresentazioni Straordinarie per la prima volta in Italia
 del Teatro Riccardo Wagner
con la direzione di ANGELO NEUMANN
 Nelle sere 14, 15, 17, 18 Aprile 1883 si rappresenterà
DER RING
EXCERPT
NIBELUNGEN
UNREHE DER NIBELUNGEN
TETRALOGIA DEL MAESTRO RICCARDO WAGNER
Opera in quattro atti

<p>Prima serata: Giovedì 14 Aprile ore 8 e mezza DAS RHEINGOLD <small>in 3 atti</small></p>	<p>Seconda serata: Venerdì 15 Aprile ore 8 DIE WALKÜRE <small>in 3 atti</small></p>
<p>Terza serata: Sabato 17 Aprile ore 8 SIEGFRIED <small>in 3 atti</small></p>	<p>Quarta serata: Domenica 18 Aprile ore 8 GÖTTERDÄMMERUNG <small>in 3 atti</small></p>

ANTON SEIDL
 Il principio di ogni atto verrà avvertito mediante un doppio segnale di fiaccola, ed prima invitati il pubblico a prender posto, ed secondo avvertito il principio dell'atto.

PREZZI D'ABBONAMENTO PER IL MESE APRILE 1883
 Ingresso alla Piazza e Piazza Loro 15
 (Incluso il teatro) lire 15 - Totali lire 15

PREZZI SEPARATI
 Teatr alla Piazza L. S. - al Loggione L. 150
 (Incluso il teatro) lire 15 - Totali lire 165

Locandina per la rappresentazione (la prima italiana) dell'intera Tetralogia al Teatro La Fenice di Venezia, 1883. Archivio storico del Teatro La Fenice. Il *Ring* fu eseguito dalla compagnia dell'impresario Angelo Neumann (1838-1910). Nel cast Anton Schott (Siegmond; 1846-1913; il primo Siegmund, Tannhäuser e Siegfried al Metropolitan di New York); Hedwig Reicher Kindermann (Brünnhilde; 1853-1883; una delle valchirie e Erda a Bayreuth, 1876, e poi famosa Brünnhilde); Katharina Klafski (Sieglinde; 1855-1896; wagneriana illustre e grande Valentine e Leonore). Il direttore Anton Seidl (1850-1998) diresse le prime americane dei *Meistersinger*, di *Tristan*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Rheingold*.

cuzione rivelano alcuni punti di notevole interesse: l'ammirazione per l'orchestra e per il modo nel quale viene condotta fu veramente convinta, e se si nutrì qualche perplessità sulla morbidezza del suono dei violini, venne tuttavia magnificata la presenza dei 'nuovi' contrabbassi a quattro corde in opposizione a quelli a tre corde d'uso corrente nell'Italia d'allora, anche se il loro numero, insolitamente basso (solo quattro, laddove l'uso italiano ne prevedeva da sei a otto), può lasciare un poco perplessi. Ovviamente furono i fiati e le percussioni a sorprendere il recensore: ben sette corni⁴ al posto dei quattro usati in Italia (quando va bene) risultano «magnifici» insieme ai timpani, mentre la concertazione fu impareggiabile. I dubbi sull'abilità di qualche esecutore si manifestarono piuttosto nella serata successiva, quando la *Valchiria* attraversò le scene della Fenice: qui il pubblico assai numeroso ed eccezionalmente attento (tanto da essere persino paragonato a un giuri)⁵ ravvisò pesanti incertezze nell'esecuzione dell'atto secondo («ma la canzone veramente bella e così nota [...] venne stuonata in modo da urtare il sistema nervoso dei più insensibili alle leggi della intonazione»). Fu imbarazzo però d'un solo momento: a risollevarne le sorti della serata intervenne la Cavalcata delle valchirie, che riscosse autentico entusiasmo, tanto da portare alla ripresa dell'intero brano. Il giudizio sul valore della musica è alterno, perché da una parte si comprende perfettamente la bellezza e anche la distanza della strumentazione e dell'impianto armonico da quella di tante altre opere italiane coeve, dall'altra spuntarono alcuni dubbi, anche se spesso volti in positivo; i continui riferimenti alla profondità filosofica del lavoro, ad esempio, sembrano quasi voler giustificare un'evidente difficoltà nell'assimilare questa musica o, meglio, nel goderne direttamente:

L'atto I ha peregrine bellezze, tra le quali il monologo di Siegmund e il duetto d'amore tra Siegmund e Sieglinde [...] In tutto quell'atto e come in tutta la *Valchiria* vi è tanto splendore e tanta potenza filosofica nell'istumentale da sbalordire ma in quest'atto, essendo ben superiore che negli altri l'ispirazione, la parte armonica brilla di luce migliore. [...] Il pubblico apprezzò altamente quelle stupende pagine musicali, abbellite da ogni lenocinio di forma, e accarrate da un magistero di strumentazione insuperabile.⁶

Alla descrizione e alla valutazione più favorevole seguono però anche i primi rilievi; il sentimento che più spesso emerge è la noia:

Ma, pur troppo, in tutto il resto di questo secondo atto, sempre tolta la parte istrumentale, sapiente, splendida, efficacissima, nel senso di rendere coi suoni l'espressione della parola, il carattere del sentimento, l'importanza della passione, non vi è che noia, talché il pubblico, al calar della tela, resta di malumore e si conforta nella speranza di essere compensato nell'atto terzo. [...] Ma questo non ha bastato né poteva bastare a compensare la noia prodotta dall'eterna nenia cantata, anzi declamata, su poche note da Wotan, il quale per una buona mezz'ora abbraccia e respinge la sua figliuola. Il Wotan è un grande seccatore, tanto grande da superare, nella sua qualità di seccatore, lui, il Giove dell'Olimpo settentrionale, tutti gli Dei dell'Olimpo meridionale! [...] Si scriverà fuor di Venezia tutt'altro, cioè che piacquero tutto; che furono portate al settimo cielo le pagine tutte quante dello spartito. Niente di meno vero. Il pubblico fu giusto, dignitoso, ammirabile. Ha udito tutto e, diciamolo, si è molto annoiato, senza emettere un lamento.

È un preoccupante crescendo che dimostra una vera e propria insofferenza per la visione wagneriana del dramma, e se da una parte si loda ancora l'ottima orchestra, quasi si venerano il primo

⁴ Giudicati «splendidi» dal recensore (la partitura, in realtà, ne prevede otto).

⁵ «Straordinariamente attento, coscienziosamente equanime, straordinariamente paziente, anzi quasi longanimi addirittura, come se facesse parte di un giuri alla Corte d'assise» («La Gazzetta di Venezia», 16 aprile 1883).

⁶ *Ibid.*



Manifesto della stagione di carnevale 1898-99 al Teatro La Fenice di Venezia. L'opera era cantata nella versione italiana di A. Zanardini. Archivio storico del Teatro La Fenice.

violoncello e il corno inglese, e il direttore viene portato sugli altari, dall'altra la preoccupazione per un genere che si ritiene vessillifero di una diversa forma d'arte portò a una preoccupante affermazione:

Se non porremo un argine, cadremo nel bastardume. Continuando a vedere, ad udire, a gustare cose che non si confanno all'occhio, all'udito, al palato si abitua i sensi e si giunge anche inavvertitamente ad assimilarle all'organismo proprio. Ammiriamo ed imitiamo anche Wagner nella scienza dell'armonia, ma basta.⁷

Questa è l'impostazione che sembra prevalere anche nei giorni successivi: l'esecuzione di *Siegfried* apparve immediatamente migliore, e la sua scrittura sicuramente più convincente, mentre non si manca di notare con un certo compiacimento l'omissione della parte prima dell'atto terzo, giustificata peraltro dal rischio di un allestimento che prevedeva l'uso del fuoco in scena.⁸ Anche la *Götterdämmerung* fu accolta con esiti alterni: entusiasmo per la marcia funebre «della quale fu chiesta la ripetizione ad alte grida», successo crescente dal primo al terzo atto, uniti però all'amara considerazione conclusiva circa l'intero *Ring*, del quale vengono salvati cinque o sei «pezzi buoni, mezz'ora su diciotto ore»; la musica di Wagner viene accusata di puntare tutto sulla comprensione e poco sulla compartecipazione (forse sulla *compassione*, per restare ad un termine wagneriano) e il corsivo chiude con una frase che vuole essere accusatoria: tanto cervello, poco cuore. Anche la recensione conclusiva, che concede ampio spazio alla citazione di alcuni interventi sul compositore tedesco da parte di studiosi italiani,⁹ tentò di essere equanime: da una parte si vantaron i meriti di Wagner per lo sviluppo delle società del quartetto e si sottolineò giustamente il significato dell'intera sua opera per la costituzione di una musica 'nazionale' tedesca, dall'altra s'indicò nuovamente nella prevalenza del declamato il principale difetto di questi lavori.¹⁰

Sedici anni separano la prima esperienza del *Ring* dalla ripresa di una delle giornate che lo compongono:¹¹ *La valchiria*, questa volta in lingua italiana e interpretata da *cast* e orchestra italiana, fu uno dei punti forti della stagione 1898-1899, insieme a un inedito *Sansone e Dalila* e alla ripresa dei più popolari *Aida* e *Sieba o La spada di Wodan*, pasticciatissimo ballo di area germanica (ma del tutto estraneo alle vicende wagneriane) assai amato dal pubblico e portato a compimento dall'estensore dell'altrimenti celeberrimo *Ballo Excelsior*. Fu ovviamente una stagione dai tratti grandiosi, che ottenne anche un successo altrettanto sincero, puntualmente stigmatizzato da G. di Mugrensano, articolista questa volta ben più aperto nei confronti di Wagner, anzi forse in quota agli estimatori sempre più numerosi e convinti del compositore.

La cura con la quale si volle preparare quello che venne vissuto come un vero e proprio evento, è evidente: nella «Gazzetta» del primo febbraio si ricorda come si stesse provando la *Valchi-*

⁷ *Ibid.*

⁸ «Non c'è a ridire: come potenza descrittiva nulla supera questa parte della Tetralogia. La descrizione della fucina nell'atto primo e quella del bosco nell'atto secondo sono vere meraviglie [...]; solito sistema di dialogato, di declamato, con un periodare costante, uniforme, su tessitura spesso troppo acuta» (*ivi*, 18 aprile 1883).

⁹ Sono quasi esclusivamente pareri negativi variamente espressi da Florimo, Antonio Sartini, dal marchese Achille De Lauzières e da Henry Cahen, che tentò per la verità un interessante bilancio sulle attività e passività di questo ciclo (*ivi*, 19 aprile 1883).

¹⁰ «Il risultato è molto sconcertante per l'arte, come la intendiamo, grazie a Dio, in Italia» (*ibid.*).

¹¹ Ma nel 1887 la Fenice allestì per la prima volta il *Tannhäuser* con un discreto successo: undici recite complessive nella stagione di carnevale-quaresima, mentre fu *Lohengrin* ad imporsi come l'opera wagneriana prediletta dagli italiani, ripresa nel massimo teatro veneziano sia all'apertura della stagione 1889-1890 (con ben diciassette recite), sia con una cinquina di recite nel febbraio del 1898, quasi come preludio alla ripresa di *Valchiria*.

ria dalla sera del 27 dicembre, ma senza sentirsi ancora pronti al debutto, tanto da sollevare qualche malcontento nel pubblico. Il 4 febbraio si tentò palesemente di orientare gli ascoltatori pubblicando un ampio articolo sui meriti di Wagner e del *Ring* in particolare, e due sere più tardi lo spettacolo debuttò, venendo poi replicato altre cinque volte. Lo spettacolo finì all'una di notte e ottenne un caldo successo:

L'impresa può andar lieta dell'esito anche del terzo spettacolo, che ha elementi per aver diritto di veder folla di pubblico alla Fenice, dove anche dalla provincia accorreranno numerosissimi gli amatori della sana e vera arte.¹²

L'esecuzione fu certamente di buon livello, anche se non mancano alcune ingenuità, ravvisabili soprattutto nell'intervento registico; una vera e propria colpa pare agli occhi del recensore l'assenza di cavalli (veri o falsi) in scena, tanto da trasformare la Cavalcata delle valchirie in quella che viene ironicamente definita una loro semplice «passeggiata». Al proposito si notò che «Wagner è un colosso, per esso le parodie o semiparodie non possono essere tollerate». Comunque l'intero brano venne anche questa volta bissato. Fu ottima l'interpretazione di Guido Vaccari (un Siegmund italianizzato in Sigmondo, che «fa risovvenire il Gayarre dei *Puritani* e della *Favorita*»), meno felice quella della Siglinda di Lina Pasini-Vitale, mentre vengono giudicate sufficienti, nonostante l'indisposizione fisica, le prove di Gianna Francescatti Paganini nel ruolo di Brunilde e di Amalia Belloni nel doppio ruolo di Fricka e di Schwertleite. Acute appaiono le osservazioni dedicate all'orchestra e al suo rapporto con i cantanti; da una parte l'esecuzione andava elogiata per l'impegno, dall'altra mancavano ancora quelle caratteristiche relative alla finezza di interpretazione oramai indispensabili alla musica di Wagner.¹³

devesi raccomandargli [a Vitale] di sovrabbondare di sottovoce, poiché bisogna tenere presente che le asprezze apparenti dello strumentale scompaiono quando si abbia, come intendeva Wagner, l'abbassamento del piano dell'orchestra, in parte coperta. All'effetto [...] bisogna avvicinarsi con lo smorzare le sonorità, specie quando si adottino istrumenti di ripieno.¹⁴

Il riferimento alla posizione dell'orchestra, in particolare alla sua parziale copertura, fa capire come Mungresano ben conosca la situazione del teatro-tempio di Bayreuth, che forse visitò, e l'ormai totale rispetto e partecipazione alle vicende del *Ring* rivela la sua piena adesione alle idee wagneriane. Il favore dimostrato nei confronti di Wagner, anche a livello giornalistico, rappresenta ancora un inizio, che però si rivelerà ben presto fervido di iniziative: la costante presenza dei lavori del compositore alla Fenice si estende ininterrottamente fino ad oggi, giungendo alla messa in scena di composizioni i cui allestimenti hanno sottolineato l'intima vocazione del teatro veneziano alla musica di Wagner. I tre cicli completi del *Ring*, rappresentati nel 1883, nel 1957 e nel 1968 sempre in lingua originale rappresentano un chiaro indirizzo, confortato anche dalla presenza costante dei singoli lavori: la stessa *Valchiria* appare ben nove volte nei cartelloni della Fenice, segnando a proprio vantaggio anche la preziosa edizione del 1949 nella quale il ruolo della protagonista venne interpretato da Maria Callas, reduce dai successi ottenuti sempre in campo wagneriano e sempre alla Fenice nel ruolo di Isotta nella stagione precedente.

¹² «La gazzetta di Venezia», 7 febbraio 1899.

¹³ «Nel complesso l'orchestra mostrò impegno e resistenza, così da assicurare la possibilità della riproduzione degli altri monumenti wagneriani. [...] L'orchestra rappresenta l'elemento principale, ma purtroppo essa mancò qualche volta di slancio, di appropriata passione, di varietà nei coloriti, di delicatezza e di finezza nelle sfumature, talché molte, troppe bellezze di queste pagine sovrumane non ebbero il dovuto risalto» (*ibid.*).

¹⁴ *Ibid.*



La valchiria (atto III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1939. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La valchiria (atto III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1949. In scena: Raimundo Torres (Wotan), Maria Callas (Brunilde). Archivio storico del Teatro La Fenice. Altri ruoli wagneriani della grande Callas (Kalogeropoulou; 1923-1977) furono Isotta e Kundry.

Le riprese di *Die Walküre / La valchiria* al Teatro la Fenice

1883 – *Recite straordinarie*

Die Walküre, Erster Tag des Bühnenfestspiels *Der Ring des Nibelungen*, opera in tre atti di Richard Wagner – prima rappresentazione a Venezia, 15 aprile 1883 (1 recita, in lingua originale).

1. Siegmund: Anton Schott 2. Hunding: Robert Biberti 3. Wotan: Hans Thomaszek 4. Sieglinde: Auguste Kraus 5. Brünnhilde: Reicher Kindermann 6. Fricka: Elisabeth Lindemann 7. Gerhilde: Elise Freitag 8. Ortlinda: Anna Stürmer 9. Waltraute: Georgine Hellwig 10. Schwertleite: Rosa Bleiter 11. Helmwige: Therese Milàr 12. Siegrune: Berta Hinrichsen 13. Grimgerde: Elisa Telle 14. Roßweiße: Orlanda Riegler – M° conc. e dir.: Anton Seidl; scen.: M. F. Lütkemayer.

1898-1899 – *Stagione di carnevale*

La valchiria, prima giornata de *L'anello del Nibelungo*, opera in tre atti di Richard Wagner (trad.: Angelo Zanardini) – 6 febbraio 1899 (6 recite).

1. Sigmondo: Guido Vaccari 2. Hunding: Mario Spoto 3. Wotan: Arturo Pessina 4. Siglinda: Lina Pasini-Vitale 5. Brunilde: Gianna Francescatti Paganini 6. Fricka: Amalia Belloni 7. Gerhilde: Maria Leonardi 8. Ortlinda: Irma Baseggio 9. Waltraute: Eulalia Pelosi 10. Schwertleite: Amalia Belloni 11. Elmwige: Elisa D'Elisi 12. Siegruna: Anna De Annini 13. Grimgerda: Elvira Zarra 14. Roßweiße: Flora Mirco – M° conc.: Edoardo Vitale.

1909-1910 – *Stagione di carnevale*

La valchiria – 22 dicembre 1909 (8 recite).

1. Sigmondo: Bindo Gasparini 2. Hunding: Oreste Carrozzi 3. Wotan: Arturo Pessina (Giuseppe Bellantoni) 4. Siglinda: Carolin White 5. Brunilde: Maria Grisi 6. Fricka: Ida Bergamasco 7. Gerhilde: Maria Leonardi 8. Ortlinda: Amelia Sannipoli 9. Waltraute: Ada Paggi 10. Schwertleite: Amelia Verbich 11. Elmwige: Letizia Izzi 12. Siegruna: Amelia Marcon 13. Grimgerda: Maria Baccarin 14. Roßweiße: Dina Tanfani – M° conc.: Antonio Guarnieri.

1920-1921 – *Stagione d'autunno e carnevale*

La valchiria – 6 novembre 1920 (7 recite).

1. Sigmondo: Icilio Calleia 2. Hunding: Federico Tolledo 3. Wotan: Angelo Masini-Pieralli 4. Siglinda: Tagida Tavares 5. Brunilde: Berta Zulian Venturini 6. Fricka: Vida Ferluga 7-13. Valchirie: Vera De Cristoff, Maria Fiori, Cesira Ferrari, Bice Marini, Bianca Moreno, Giuseppina Perosio, Ester Velaggi – M° conc.: Antonio Guarnieri.

1939 – *Stagione lirica dell'anno XVII [dell'«era fascista»]*

La valchiria – 16 febbraio 1939 (4 recite).

1. Sigmondo: Giovanni Voyer (Alfredo Lattaro) 2. Hunding: Giulio Neri 3. Wotan: Tancredi Pasero 4. Siglinda: Giuseppina Cobelli 5. Brunilde: Ella de Nemethy 6. Fricka: Pina Ulisse 7. Gerhilde: Maria Concetta Zama 8. Ortlinda: Carmen Veroli 9. Waltraute: Ida Farè 10. Schwertleite: Clara Bucci 11. Elmwige: Elvira Balderi 12. Siegruna: Rita Monticone 13. Grimgerda: Maria Mariani 14. Roßweiße: Gilda Germano – M° conc.: Antonio Guarnieri; reg.: Carlo Piccinato; scen.: Antonio Rovescalli; all. del Teatro alla Scala di Milano.

1948-1949 – *Stagione lirica di carnevale*

La valchiria – 8 gennaio 1949 (4 recite).

1. Sigmondo: Giovanni Voyer 2. Hunding: Ernesto Dominici 3. Wotan: Raimundo Torres 4. Siglinda: Jolanda Magnoni 5. Brunilde: Maria Callas 6. Fricka: Amalia Pini 7. Gerhilde: Ada Bertelle 8. Ortlinda: Miti Truccato Pace 9. Waltraute: Mafalda Masini 10. Schwertleite: Maria Astolfi Seveso 11. Elmwige: Natalia

Cavallaro Giorgi 12. Siegruna: Giacinta Berengo-Gardin 13. Grimgerda: Maria Amadini 14. Roßweiße: Luciana De Nardo-Fainelli – M° conc.: Tullio Serafin; reg.: Augusto Cardì.

1956-1957 – *Stagione lirica invernale*

Die Walküre – 2 marzo 1957 (3 recite, nel contesto dell'intero *Ring*).

1. Siegmund: Hasso Eschert 2. Hunding: Alois Pernerstorfer 3. Wotan: Edmond Hurshell 4. Sieglinde: Carla Martinis 5. Brünnhilde: Helene Werth 6. Fricka: Kerstin Meyer 7. Gerhilde: Judith Hellwig 8. Ortlinde: Henny Herze 9. Waltraute: Dorothea Frass 10. Schwertleite: Ruth Siewert 11. Helmwig: Emmy Funk 12. Siegrune: Barbara With 13. Grimgerde: Kerstin Meyer 14. Roßweiße: Sonja Draxler – M° conc.: Franz Konwitschny; reg.: Wolfgang Wagner; bozz.: Wolfgang Wagner; m° sost.: Heinrich Bender; m° ramm.: Kunigunde Böhner; real. luci: Paul Eberhardt; cost.: Fred Thiel; trucc.: Willi Klose.

1967-1968 – *Stagione lirica*

Die Walküre – 29 febbraio 1968 (4 recite, nel contesto dell'intero *Ring*).

1. Siegmund: Wolfgang Windgassen (Hans Hopfl, Sebastian Feiersinger) 2. Hunding: Manfred Schenk 3. Wotan: Hubert Hofmann 4. Sieglinde: Eva Zikmundova 5. Brünnhilde: Liane Synek 6. Fricka: Maria Graf 7. Gerhilde: Valborg Steffensen 8. Ortlinde: Gisela Neuner 9. Waltraute: Heidrun Ankersen 10. Schwertleite: Eva Tamassy 11. Helmwig: Gabriella Oxenstierna 12. Siegrune: Christa Bermann 13. Grimgerde: Maria Graf 14. Roßweiße: Yvonne Helvey – M° conc.: Otmar Suitner; reg.: Heinz Arnold; scen. e cost.: Johannes Dreher; aiuto reg.: Giancarlo Del Monaco; m° coll.: Walter Hornsteiner, Piero Ferraris.

1975-1976 – *Stagione lirica*

Die Walküre – 28 marzo 1976 (6 recite), lingua originale.

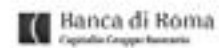
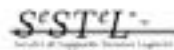
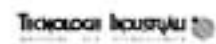
1. Siegmund: Jon Andrew 2. Hunding: Thomas Thomaschke 3. Wotan: Jef Vermeersch 4. Sieglinde: Siv Wennberg 5. Brünnhilde: Ingrid Bjoner 6. Fricka: Gwendolyn Killebrew 7. Gerhilde: Vittorina Magnaghi 8. Ortlinde: Gisella Neuner Chionsini 9. Waltraute: Gwendolyn Killebrew 10. Schwertleite: Lidia Gastaldi 11. Helmwig: Fulvia Ciano 12. Siegrune: Marisa Zotti 13. Grimgerde: Mirella Fiorentini 14. Roßweiße: Jolanda Michieli – M° conc.: Wolfgang Rennert; reg.: Alfred Wopmann; scen. e cost.: Peter Bissegger; m° ramm.: Ella Nikolaus.



Die Walküre (atto 1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1968. In scena: Manfred Schenk (Hunding), Wolfgang Windgassen (Siegmund). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Die Walküre (elementi di attrezzatura) al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth (allestimento dell'Opera di Köln).

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Walter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi
direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
responsabile allestimenti scenici

Francesca Pivotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

*nnp**

Lorenza Vianello



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
 Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*
 Stefano Gibellato *maestro di sala*
 Joyce Fieldsend *aiuto maestro di sala*

Raffaele Centurioni, Ilaria Maccacaro *maestri di palcoscenico*
 Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
 Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
 Gisella Curtolo •
 Nicholas Myall •
 Pierluigi Pulese
 Mauro Chirico
 Pierluigi Crisafulli
 Loris Cristofoli
 Andrea Crosara
 Roberto Dall'Igna
 Marcello Fiori
 Elisabetta Merlo
 Sara Michieletto
 Annamaria Pellegrino
 Daniela Santi
 Mariana Stefan
 Anna Tositti
 Anna Trentin
 Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
 Gianaldo Tatone •
 Enrico Enrichi
 Mania Ninova
 Luciano Crispilli
 Alessio Dei Rossi
 Maurizio Fagotto
 Emanuele Fraschini
 Maddalena Main
 Luca Minardi
 Marco Paladin
 Rossella Savelli
 Aldo Telesca
 Johanna Verheijen
*nnp**
 Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
 Alfredo Zamarra • ¹
 Antonio Bernardi
 Paolo Pasoli
 Elena Battistella
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabó
 Maurizio Trevisin
 Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
 Alessandro Zanardi •
 Nicola Boscaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Paolo Mencarelli
 Antonino Puliafito
 Mauro Roveri
 Renato Scapin
 Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
 Stefano Pratissoli •
*nnp**
 Marco Petruzzi
 Ennio Dalla Ricca
 Walter Garosi
 Giulio Parenzan
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
 Andrea Romani •
 Luca Clementi
 Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
 Marco Gironi •
 Angela Cavallo
 Valter De Franceschi
 Marco Bardi ¹

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
 Vincenzo Paci •
 Federico Ranzato
 Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
 Roberto Giaccaglia •
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
 Andrea Corsini •
 Loris Antiga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Guido Fuga
 Oreste Campedelli ¹
 Alessandro Denabian ¹
 Gianluca Mugnai ¹

Trombe

Fabiano Maniero •
 Mirko Bellucco
 Gianfranco Busetto
 Eleonora Zanella

Tromboni

Giovanni Caratti •
 Massimo La Rosa •
 Maurizio Meneguz • ¹
 Athos Castellan
 Federico Garato
 Claudio Magnanini
 Fabio Rovere ¹
 Domenico Zicari ¹

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
 Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
 Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin
 Claudio Scolari ¹

Arpe

Brunilde Bonelli • ¹
 Antonella Ferrigato ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ¹ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Luigina Monaldini Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin			
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo			
Roberto Cordella	Andrea Benetello			
Antonio Covatta	Michele Benetello			
<i>nnp*</i>	Marco Covelli			
Dario De Bernardin	Cristiano Faè			
Luciano Del Zotto	Stefano Faggian			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Adamo Padovan	Giancarlo Vianello			
Pasquale Paulon	Massimo Vianello			
<i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2005-2006

LIRICA E BALLETTTO

Teatro La Fenice

11 / 13 / 15 / 17 / 19 / 20 / 23
novembre 2005

La juive (L'ebrea)

musica di **Fromental Halévy**

prima rappresentazione a Venezia
in lingua originale

personaggi ed interpreti principali

Éléazar Neil Shicoff / John Uhlenhopp

Jean-François de Brogni Roberto
Scandiuzzi / Riccardo Zanellato

Léopold Bruce Sledge / Giovanni
Botta

Eudoxie Annick Massis / Daniela
Bruera

Rachel Iano Tamar / Francesca Scaini

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

scene **Gottfried Pilz**

costumi **Isabel Ines Glathar**

Orchestra e Coro

del **Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Wiener Staatsoper

Teatro La Fenice

25 / 28 / 31 gennaio
2 / 5 / 7 febbraio 2006

Die Walküre (La Valchiria)

musica di **Richard Wagner**

prima giornata dell'«Anello del Nibelungo» in
tre atti

personaggi ed interpreti principali

Siegmund Christopher Ventris

Hunding Kristinn Sigmundsson

Wotan Greer Grimsley

Sieglinde Petra Lang

Brünnhilde Janice Baird

Fricka Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Darko Petrovic**

Patrick Kinmonth

drammaturgia **Ian Burton**

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con *Oder der Stadt Köln*

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 25 / 26
febbraio 2006

I quattro rusteghi*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi ed interpreti principali

Lunardo Roberto Scandiuzzi /
Giovanni Tarasconi

Margarita Gloria Scalchi / Marta
Moretto

Lucietta Roberta Canzian / Sabrina
Vianello

Filipeto Emanuele D'Aguanno / Enrico
Paro

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con il *Teatro Massimo*

Vincenzo Bellini di Catania

* in occasione del centenario della prima

rappresentazione, Monaco 1906

Manifestazione per il *Carnevale di Venezia*
2006

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile 2006

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Pamina Isabel Rey / Eva Kirchner

Sarastro Matthias Hölle / Ethan
Herschenfeld

Tamino Herbert Lippert

Königin der Nacht Clara Polito /

Penelope Randall Davis

Papageno Alex Esposito / Vito Priante

Papageno Sofia Soloviy

maestro concertatore e direttore

Günter Neuhold

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

Orchestra e Coro

del **Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Opernhaus Zürich

una produzione realizzata con il contributo di

Consorzio Venezia Nuova

* in occasione del 250° anniversario della
nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice
19 / 21 / 23 / 25 / 27 maggio 2006

Luisa Miller

musica di **Giuseppe Verdi**
personaggi ed interpreti principali
Il conte di **Walter Alexander Vinogradov**
Rodolfo **Giuseppe Sabbatini / Vittorio Grigolo**

Luisa **Darina Takova**

Federica **Ursula Ferri**

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
allestimento Nazionale Reisopera

Teatro La Fenice
23 / 25 / 27 / 29 giugno
1 luglio 2006

Lucio Silla

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Lucio Silla **Roberto Saccà**

Giunia **Annick Massis**

Cecilio **Monica Bacelli**

Lucio Cinna **Veronica Cangemi**

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia **Jürgen Flimm**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento in coproduzione con il
Salzburger Festspiele

** in occasione del 250° anniversario della
nascita*

Teatro Malibrán
13 / 15 / 17 / 19 settembre 2006

Didone

musica di **Francesco Cavalli**
maestro concertatore e direttore
Fabio Biondi

regia, scene e costumi **Facoltà di**

**Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice
23 / 24 / 26 / 27 / 28 settembre 2006

Romeo e Giulietta

musica di **Sergej Prokof'ev**

coreografia **John Cranko**

scene e costumi **Jürgen Rose**

Bayerische Staatsballet

interpreti principali

Lucia Lacarra

Alen Bottaini

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
13 / 15 / 18 / 20 / 22 ottobre 2006

L'Olimpiade

prima rappresentazione in tempi moderni

musica di **Baldassare Galuppi ***

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia **Dominique Poulange**

scene e costumi **Francesco Zito**

Venice Baroque Orchestra

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

** in occasione del 3° centenario della nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice

giovedì 13 ottobre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 60
Leningrado

direttore

Dmitrij Kitajenko

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

martedì 29 novembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Der Schauspieldirektor: Ouverture
Sinfonia n. 34 in do maggiore KV 338

Ernst von Dohnányi

Sinfonia n. 1 in re minore op. 9

direttore

György G. Ráth

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Carl Maria von Weber

Der Freischütz: Ouverture
Concerto per clarinetto e orchestra n. 1
in fa minore op. 73

Robert Schumann

Requiem op. 148 per soli, coro e
orchestra

direttore

Stefan Anton Reck

clarinetto Alessandro Fantini

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 10 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 32 in sol maggiore KV 318

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore

op. 20 *Il 1° maggio*

per coro e orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op.
38 *Primavera*

direttore

Friedemann Layer

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 16 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Richard Strauss

Don Juan

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenata notturna in re maggiore KV
239

Luigi Dallapiccola

Variazioni

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

direttore

Bernhard Klee

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 21 dicembre 2005 ore
20.00, Turno S

*Apertura delle celebrazioni dedicate
a Baldassare Galuppi (1706-1785)
nel terzo centenario della nascita*

Baldassare Galuppi

«Nunc dimittis», cantico R I.2.5

Kyrie R I.1.3

Gloria R I.2.18

Credo R I.3.3

prima esecuzione in tempi moderni

direttore

Claudio Scimone

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibrán

domenica 8 gennaio 2006 ore 17.00,
Turni S-T

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Alexander von Zemlinsky

Die Seejungfrau

direttore

Gerd Albrecht

Orchestra del Teatro La Fenice

STILI & INTERPRETI

Teatro Malibran

sabato 11 febbraio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Ave verum corpus
mottetto per coro e orchestra in re
maggiore KV 618
Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Robert Schumann

Nachtlied op. 108

Edward Elgar

Variations on an Original Theme
(*Enigma*) op. 36

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran

venerdì 10 marzo 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore
KV 319

Robert Schumann

Requiem für Mignon
per soli, coro e orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 10 in mi minore op. 93

direttore

Gabor Ötvös

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 aprile 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ein Sommernachtstraum: Ouverture
Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90
Italiana

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

direttore

Kurt Masur

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 maggio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Edward Elgar

Serenade per archi op. 20

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

direttore

Sir Andrew Davis

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

domenica 4 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro: Ouverture
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

direttore

Gennadi Rozhdestvensky

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 9 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 31 in re maggiore KV 297
Parigi

Luca Mosca

Down by the delta - cantata per coro e
orchestra su testo di Gianluigi Melega
commissione Fondazione Teatro La
Fenice di Venezia
prima esecuzione assoluta

Karlheinz Stockhausen

Formel per orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

direttore

Michel Tabachnik

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Ralph Vaughan Williams

Toward the Unknown Region
per coro e orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 15 in sol maggiore KV 124
Concerto per clarinetto e orchestra in la
maggiore KV 622

direttore

Sir Neville Marriner

clarinetto Andrew Marriner

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 14 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201

Johannes Brahms

Schicksalslied op. 54 per coro e
orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 1 in fa minore op. 10

direttore

Michail Jurowski

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA