

5 19479 2

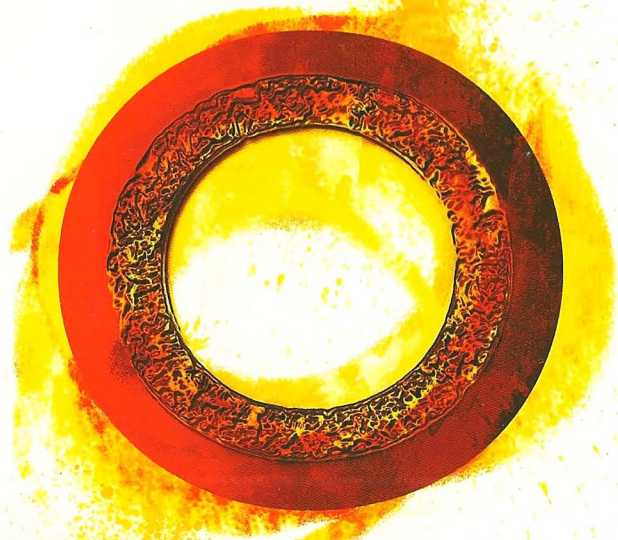
EMI

WAGNER DER RING DES NIBELUNGEN BERNARD HAITINK

50999 5 19479 2 7

WAGNER DER RING DES NIBELUNGEN

EMI
CLASSICS



14CD

BERNARD HAITINK
SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



Photo: Mek Harrison

Bernard Haitink and the orchestra of Bavarian Radio, recording *Götterdämmerung* in Munich

Richard Wagner 1813–1883

Der Ring des Nibelungen

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Bernard Haitink

Das Rheingold

Libretto by the composer for the Prologue of his Stage Festival Play, Der Ring des Nibelungen

James Morris
 Marjana Lipovšek
 Heinz Zednik
 Theo Adam
 Peter Haage
 Andreas Schmidt
 Peter Seiffert
 Eva Johansson
 Jadwiga Rappé
 Hans Tschammer
 Kurt Rydl
 Julie Kaufman
 Silvia Herman
 Susan Quittmeyer

Wotan
 Fricka
 Loge
 Alberich
 Mime
 Donner
 Froh
 Freia
 Erda
 Fasolt
 Fafner
 Woglinde
 Wellgunde
 Flosshilde

Compact Disc 1**75.43****Scene 1**

1	Prelude	4.34
2	Weia, waga (<i>Woglinde/Wellgunde/Flosshilde</i>)	1.16
3	Hehe! ihr Nicker!	1.12
4	Garstig glatter glitschriger Glimmer!	7.36
5	Lugt, Schwestern!	7.08
6	Bangt euch noch nicht? (<i>Alberich/Woglinde/Wellgunde/Flosshilde</i>)	3.54

Scene 2

7	Interlude	1.12
8	Wotan, Gemah! erwache!	0.56
9	Vollendet das ewige Werk! (<i>Fricka/Wotan</i>)	6.02
10	So schirme sie jetzt (<i>Fricka/Freia/Wotan</i>)	1.43
11	Sanft schloß Schlaf dein Aug' (<i>Fasolt/Wotan/Fafner</i>)	6.16
12	Schweig dein faules Schwatzen (<i>Fafner/Wotan/Fasolt/Freia</i>)	1.18
13	Zu mir, Freia! (<i>Froh/Donner/Fafner/Fasolt</i>)	0.47
14	Halt, du Wilder! (<i>Wotan/Freia/Fricka</i>)	1.05
15	Wie? welchen Handel hätt' ich geschlossen? (<i>Loge/Wotan/Fricka/Froh/Donner/Fafner/Fasolt</i>)	3.27
16	Immer ist Undank Loges Lohn! (<i>Fafner/Wotan/Fasolt/Freia/Froh/Donner/Loge</i>)	8.36
17	Was ein Dieb stahl (<i>Loge/Wotan/Fricka/Fafner</i>)	1.57
18	Hör, Wotan, der Harrenden Wort! (<i>Fafner/Wotan/Fasolt/Freia/Froh/Donner/Loge</i>)	2.51
19	Was sinnt nun Wotan so wild? (<i>Loge/Fricka/Donner/Froh</i>)	5.36
20	Auf, Loge! hinab mit mir! (<i>Wotan/Loge/Donner/Froh/Fricka</i>)	4.00

Scene 3

21	Hehe! hehe! (<i>Alberich/Mime</i>)	3.26
22	Nibelheim hier (<i>Loge/Mime/Wotan</i>)	0.41

Compact Disc 2**73.06**

1	Wer helfe mir? (<i>Mime/Loge/Wotan</i>)	4.08
2	Hierher! Dorthin! (<i>Alberich</i>)	2.01
3	Was wollt ihr hier?	4.37
4	Habt acht! Habt acht!	4.41
5	Riesenwurm winde sich ringelnd! (<i>Alberich/Wotan/Loge</i>)	2.54
6	Luge du her! (<i>Alberich/Loge</i>)	2.11
7	Interlude	2.19

Scene 4

8	Da, Vetter, sitze du fest! (<i>Loge/Alberich/Wotan</i>)	2.53
9	Wohlan, die Niblungen rief ich mir nah (<i>Alberich/Wotan</i>)	2.03
10	Gezahlt hab' ich (<i>Alberich/Loge/Wotan</i>)	5.30
11	Bin ich nun frei? (<i>Alberich</i>)	3.38
12	Lauschtest du seinem Liebesgruß? (<i>Loge/Wotan/Froh/Donner</i>)	1.41
13	Bringst du gute Kunde? (<i>Fricka/Loge/Donner/Froh/Fasolt</i>)	1.42
14	Auf Riesenheims ragender Mark (<i>Fasolt/Wotan/Fafner/Loge/Froh/Fricka/Donner</i>)	5.40
15	Freia, die schöne (<i>Fasolt/Fafner/Loge/Wotan/Freia/Froh/Donner</i>)	2.58
16	Weiche, Wotan! (<i>Erda/Wotan/Fricka</i>)	5.01
17	Hört, ihr Riesen! (<i>Donner/Freia</i>)	0.44
18	Zu mir, Freia! (<i>Wotan</i>)	1.15
19	Halt, du Gieriger! (<i>Fasolt/Fafner/Loge/Wotan</i>)	2.03
20	Was gleicht, Wotan (<i>Loge/Wotan/Fricka</i>)	2.34
21	Schwüles Gedünst schwebt in der Luft (<i>Donner</i>)	3.02
22	Zur Burg führt die Brücke (<i>Froh</i>)	1.39
23	Abendlich strahlt der Sonne Auge (<i>Wotan/Fricka</i>)	3.24
24	Ihrem Ende eilen sie zu (<i>Loge</i>)	0.48
25	Rheingold! Rheingold! (<i>Woglinde/Wellgunde/Flosshilde/Wotan/Loge</i>)	3.33

Die Walküre

Libretto by the composer for the first day of his Stage Festival Play, Der Ring des Nibelungen

James Morris	Wotan
Waltraud Meier	Fricka
Eva Marton	Brünnhilde
Reiner Goldberg	Siegmond
Cheryl Studer	Sieglinde
Matti Salminen	Hunding
Anita Soldh	Gerhilde
Ruth Falcon	Helmwige
Ute Walther	Waltraute
Ursula Kunz	Schwertleite
Silvia Herman	Ortlinde
Margaretha Hintermeier	Siegrune
Carolyn Watkinson	Grimgerde
Margarita Lilowa	Rossweiße

Compact Disc 3 **64.43**

Act 1

Scene 1

1 Prelude	3.19
2 Wes Herd dies auch sei	8.31
3 Einen Unseligen labtest du (<i>Siegmond/Sieglinde</i>)	3.24

Scene 2

4 Müd am Herd fand ich den Mann	5.16
5 Friedmund darf ich nicht heißen	6.06
6 Die so leidig Los dir beschied (<i>Sieglinde/Hunding/Siegmond</i>)	4.12
7 Ich weiß ein wildes Geschlecht (<i>Hunding</i>)	6.01

Scene 3

8 Ein Schwert verhiß mir der Vater (<i>Siegmond</i>)	6.03
9 Schläfst du, Gast? (<i>Sieglinde/Siegmond</i>)	6.47
10 Winterstürme wichen dem Wonnemond (<i>Siegmond</i>)	3.03
11 Du bist der Lenz (<i>Sieglinde</i>)	1.56
12 O süßeste Wonne! Seligstes Weib!	6.19
13 Siegmund heiße ich und Siegmund bin ich! (<i>Siegmond/Sieglinde</i>)	3.42

Compact Disc 4

54.37

Act 2

Scene 1

1 Prelude	2.33
2 Hojotoho! Hojotoho! (<i>Brünnhilde</i>)	2.11
3 Der alte Sturm, die alte Müh'!	4.45
4 So ist es denn aus mit den ewigen Göttern (<i>Wotan/Fricka</i>)	11.27
5 Heiaha! Heiaha! Hojotoho! (<i>Brünnhilde/Fricka/Wotan</i>)	4.12

Scene 2

6 Schlimm, fürcht' ich, schloß der Streit	6.20
7 Als junger Liebe Lust mir verblich	5.12
8 Ein andres ist's: achte es wohl	5.56
9 So nimmst du von Siegmund den Sieg?	4.14
10 So nimm meinen Segen, Niblungen-Sohn! (<i>Brünnhilde/Wotan</i>)	7.43

Compact Disc 5

40.00

Scene 3

1 Raste nun hier, gönne dir Ruh!	4.21
2 Hinweg! Hinweg! Flieh die Entweihte! (<i>Siegmond/Sieglinde</i>)	7.39

Scene 4

3	Siegmond! Sieh auf mich!	8.35
4	Erdenluft muß sie noch atmen	3.15
5	Weh! Weh! Süßestes Weib	3.47
6	Zwei Leben lachen dir hier (<i>Brünnhilde/Siegmond</i>)	2.12

Scene 5

7	Zauberfest bezähmt ein Schlaf	4.50
8	Wehwalt! Wehwalt! (<i>Hunding/Siegmond/Sieglinde/Brünnhilde/Wotan</i>)	5.20

Compact Disc 6

72.08

Act 3

Scene 1

1	Ride of the Valkyries – Hojotoho! Hojotoho! (<i>Valkyries</i>)	7.55
2	Schützt mich und helfe in höchster Not! (<i>Brünnhilde/Valkyries</i>)	3.30
3	Nicht sehre dich Sorge um mich (<i>Sieglinde/Brünnhilde/Valkyries</i>)	5.28
4	Steh, Brünnhild'! (<i>Wotan/Valkyries/Brünnhilde</i>)	5.01

Scene 2

5	Hier bin ich, Vater: gebiete die Strafe! (<i>Brünnhilde/Wotan/Valkyries</i>)	10.33
---	--	-------

Scene 3

6	War es so schmäglich, was ich verbrach (<i>Brünnhilde</i>)	11.55
7	Deinen leichten Sinn laß dich denn leiten	4.31
8	Du zeugtest ein edles Geschlecht (<i>Brünnhilde/Wotan</i>)	6.27
9	Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind!	4.53
10	Der Augen leuchtendes Paar	7.02
11	Loge, hör! Lausche hieher! (<i>Wotan</i>)	1.11
12	Magic Fire Music	3.37

Siegfried

Libretto by the composer for the second day of his Stage Festival Play, *Der Ring des Nibelungen*

Siegfried Jerusalem	Siegfried
Eva Marton	Brünnhilde
James Morris	Wanderer
Theo Adam	Alberich
Peter Haage	Mime
Kurt Rydl	Fafner
Jadwiga Rappé	Erda
Kiri Te Kanawa	Woodbird

Compact Disc 7

54.37

Act 1

Scene 1

1	Prelude	4.21
2	Zwangvolle Plage!	3.21
3	Hoiho! Hoiho!	2.48
4	Willst du denn nie gedenken	2.20
5	Vieles lehrtest du, Mime	7.53
6	Einst lag wimmernd ein Weib	5.11
7	Und diese Stücken sollst du mir schmieden (<i>Mime/Siegfried</i>)	3.09

Scene 2

8	Heil dir, weiser Schmied!	5.18
9	Du rührtest dich viel auf der Erde	2.02
10	Viel, Wanderer, weißt du mir	2.18
11	Viel, Wanderer, weißt du mir	6.35
12	Nun, ehrlicher Zwerg	2.39

13	Ein weiser Niblung	1.57
14	Sag mir, du weiser Waffenschmied (<i>Wanderer/Mime</i>)	3.08

Scene 3

15	Verfluchtes Licht! (<i>Mime</i>)	0.59
16	Heda, du Fauler! (<i>Siegfried</i>)	0.32

Compact Disc 8

53.41

1	Bist du es, Kind?	2.41
2	Fühltest du nie im finstren Wald	4.37
3	Her mit den Stücken	3.12
4	Notung! Notung!	7.38
5	<i>Forging Song</i> : Hoho! Hoho! Hohei!	3.50
6	Notung! Notung! (<i>Mime/Siegfried</i>)	1.52

Act 2

Scene 1

7	Prelude	5.11
8	In Wald und Nacht (<i>Alberich</i>)	2.04
9	Zur Neidhöhle fuhr ich bei Nacht (<i>Wanderer/Alberich</i>)	8.33
10	Fafner! Fafner! Erwache, Wurm! (<i>Wanderer/Alberich/Fafner</i>)	6.48

Scene 2

11	Wir sind zur Stelle! (<i>Mime/Siegfried</i>)	5.17
12	Daß der mein Vater nicht ist (<i>Siegfried</i>)	1.42

Compact Disc 9

56.00

1	<i>Forest Murmurs</i> : Aber – Wie sah meine Mutter wohl aus?	3.11
2	Du holdes Vöglein	5.09
3	Haha! Da hätte mein Lied (<i>Siegfried</i>)	2.17
4	Was ist da?	2.53
5	Wer bist du, kühner Knabe (<i>Fafner/Siegfried</i>)	4.43
6	Ist mir doch fast (<i>Siegfried/Woodbird</i>)	1.39

Scene 3

7	Wohin schleichst du (<i>Alberich/Mime</i>)	2.11
8	Was ihr mir nützt (<i>Siegfried/Woodbird/Mime</i>)	2.24
9	Willkommen, Siegfried (<i>Mime/Siegfried/Alberich</i>)	9.34
10	Heiß ward mir (<i>Siegfried</i>)	3.36
11	Hei! Siegfried erschlug nun (<i>Woodbird/Siegfried</i>)	3.42

Act 3

Scene 1

12	Prelude	2.13
13	Wache, Wala! (<i>Wanderer</i>)	2.06
14	Stark ruft das Lied (<i>Erda/Wanderer</i>)	10.00

Compact Disc 10

65.07

1	Dir Urweisen ruf' ich ins Ohr (<i>Wanderer/Erda</i>)	3.56
---	--	------

Scene 2

2	Dort seh' ich Siegfried nahn	4.46
3	Wie siehst du denn aus?	6.11
4	Zieh hin! (<i>Wanderer/Siegfried</i>)	6.38

Scene 3

5	Selige Öde auf sonniger Höh'!	4.15
6	Das ist kein Mann! (<i>Siegfried</i>)	9.24
7	Heil dir, Sonne!	5.15
8	So starb nicht meine Mutter?	4.20
9	Dort seh' ich Grane	4.14
10	... heilig schied sie aus Walhall!	10.12
11	O Siegfried! Siegfried!	2.52
12	Wie des Blutes Ströme	1.09
13	Fahr hin (<i>Brünnhilde/Siegfried</i>)	1.51

Götterdämmerung

Libretto by the composer for the third day of his Stage Festival Play, *Der Ring des Nibelungen*

Eva Marton	Brünnhilde
Siegfried Jerusalem	Siegfried
John Tomlinson	Hagen
Thomas Hampson	Gunther
Eva-Maria Bundschuh	Gutrune
Marjana Lipovšek	Waltraute
Theo Adam	Alberich
Jard van Nes	First Norn
Anne Sofie von Otter	Second Norn
Jane Eaglen	Third Norn
Julie Kaufman	Woglinde
Silvia Herman	Wellgunde
Christine Hagen	Flosshilde

Chor des Bayerischen Rundfunks

Compact Disc 11

59.04

Prologue

1	Prelude	1.54
2	Welch Licht leuchtet dort?	9.01
3	Dämmert der Tag? (<i>Norns</i>)	5.50
4	<i>Dawn</i>	3.29
5	Zu neuen Taten, teurer Helde (<i>Brünnhilde</i>)	2.03
6	Mehr gabst du, Wunderfrau	6.12
7	O heilige Götter (<i>Siegfried/Brünnhilde</i>)	2.23
8	<i>Siegfried's Rhine Journey</i>	5.47

Act 1

Scene 1

9	Nun hör, Hagen (<i>Gunther/Hagen</i>)	2.38
10	Ein Weib weiß ich (<i>Hagen/Gunther/Gutrune</i>)	7.40
11	Vom Rhein her tönt das Horn (<i>Gunther/Hagen/Siegfried</i>)	2.57

Scene 2

12	Wer ist Gibichs Sohn? (<i>Siegfried/Gunther/Hagen</i>)	2.17
13	Begrüße froh, o Held (<i>Gunther/Siegfried/Hagen/Gutrune</i>)	4.30
14	Vergäß' ich alles (<i>Siegfried</i>)	2.18

Compact Disc 12

58.00

1	Gutrune	4.47
2	Blühenden Lebens (<i>Gunther/Siegfried</i>)	2.09
3	Was nimmst du am Eide nicht teil? (<i>Siegfried/Hagen/Gunther/Gutrune</i>)	3.29
4	Hier sitz' ich zur Wacht (<i>Hagen</i>)	12.11

Scene 3	
5	Altgewohntes Geräusch (<i>Brünnhilde/Waltraute</i>) 6.55
6	Höre mit Sinn, was ich dir sage! (<i>Waltraute</i>) 10.24
7	Welch banger Träume Mären (<i>Brünnhilde/Waltraute</i>) 6.07
8	Blitzend Gewölk (<i>Brünnhilde</i>) 3.24
9	Brünnhild'! Ein Freier kam 5.47
10	Jetzt bist du mein (<i>Siegfried/Brünnhilde</i>) 2.45
 Compact Disc 13 64.17	
 Act 2	
 Scene 1	
1	Prelude 3.03
2	Schläfst du, Hagen, mein Sohn? (<i>Alberich/Hagen</i>) 10.42
 Scene 2	
3	Hoiho! Hagen! (<i>Siegfried/Hagen/Gutrune</i>) 4.39
 Scene 3	
4	Hoiho! Hoihohoho! 2.17
5	Rüstet euch wohl 3.05
6	Groß Glück und Heil (<i>Hagen/Chorus</i>) 2.42
 Scene 4	
7	Heil dir, Gunther! (<i>Chorus</i>) 1.05
8	Brünnhild', die hehrste Frau (<i>Gunther/Chorus</i>) 1.44
9	Gegrüßt sei, teurer Held (<i>Gunther/Chorus/Siegfried/Brünnhilde/Hagen</i>) 3.59
10	Einen Ring sah ich an deiner Hand (<i>Brünnhilde/Siegfried/Gunther/Hagen</i>) 2.33
11	Betrug! Betrug! (<i>Brünnhilde/Gutrune/Chorus/Gunther/Siegfried</i>) 6.40

12	Helle Wehr! Heilige Waffe! (<i>Siegfried/Brünnhilde/Chorus</i>) 3.12
13	Glaub, mehr zürnt es mich als dich (<i>Siegfried</i>) 3.44

Scene 5	
14	Welches Unholds List (<i>Brünnhilde</i>) 2.40
15	Vertraue mir, betrog'ne Frau! (<i>Hagen/Brünnhilde</i>) 3.23
16	Auf, Gunther, edler Gibichung! 5.48
17	So soll es sein! (<i>Hagen/Gunther/Brünnhilde</i>) 2.39

 Compact Disc 14 76.21	
----------------------------------	--

Act 3

Scene 1	
1	Prelude 2.52
2	Frau Sonne sendet lichte Strahlen (<i>Woglinde/Wellgunde/Flosshilde</i>) 3.35
3	Ein Albe führte mich irr (<i>Siegfried</i>) 0.39
4	Siegfried! 1.05
5	Ein goldner Ring glänzt dir am Finger! 2.42
6	Behalt ihn, Held 6.15
7	Weialala leia (<i>Flosshilde/Wellgunde/Woglinde/Siegfried</i>) 2.02

Scene 2	
8	Hoiho! (<i>Hagen/Chorus/Siegfried/Gunther</i>) 4.07
9	Trink, Gunther, trink! (<i>Siegfried/Gunther/Hagen</i>) 2.25
10	Mime hieß ein mürrischer Zwerg (<i>Siegfried/Hagen/Chorus</i>) 4.58
11	In Leid zu dem Wipfel (<i>Siegfried/Hagen</i>) 2.50
12	Was hör' ich? (<i>Gunther/Hagen/Chorus</i>) 2.06
13	Brünnhilde, heilige Braut! (<i>Siegfried</i>) 5.17
14	<i>Siegfried's Funeral March</i> 5.37

Scene 3

15	War das sein Horn? (<i>Gutrune</i>)	2.50
16	Hoiho! Hoiho!	1.59
17	Siegfried – Siegfried erschlagen! (<i>Hagen/Gutrune/Gunther</i>)	2.53
18	Schweigst eures Jammers jauchzenden Schwall (<i>Brünnhilde/Gutrune</i>)	3.46
19	Starke Scheite schichtet mir dort	2.30
20	Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht	1.56
21	O ihr, der Eide ewige Hüter!	3.50
22	Mein Erbe nun nehm' ich zu eigen	2.06
23	Fliegt heim, ihr Raben!	1.16
24	Grane, mein Roß, sei mir begrüßt! (<i>Brünnhilde</i>)	3.01
25	Zurück vom Ring! (<i>Hagen</i>)	3.38

Musical preparation: David Syrus

Recorded in association with Bavarian Radio

Recorded: II & III.1988 (Die Walküre), XI.1988 (Das Rheingold), XI.1990 (Siegfried), XI.1991 (Götterdämmerung), Herkulesaal der Residenz, Munich

Producers: Theodor Holzinger (Die Walküre), Wolfgang Graul · Executive producer: Peter Alward

Balance engineer: Martin Wöhr · Editor: Monika Graul · Sonic consultant: Michael Gray (Die Walküre)

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd. 

© 1989 (Das Rheingold), 1988 (Die Walküre), 1991 (Siegfried), 1992 (Götterdämmerung) The copyright in these sound recordings is owned by EMI Records Ltd.

This compilation © 2008 by EMI Records Ltd. © 2008 EMI Records Ltd.

www.emiclassics.com

DDD

Das Rheingold

At the beginning of the 19th century German artists – inhabitants of a common culture and language, but not yet a common nation – were searching the Northern past for a distinctively German mythology. Between 1803, when one Friedrich de la Motte-Fouqué launched his *The Hero of the North* (a trilogy of plays about the dragon-slaying hero Siegfried), and 1844, when Friedrich Vischer published a 'suggestion' for 'The Nibelung Saga as text for a grand heroic opera', came a flood of Germanic mythological material. Schumann, Mendelssohn, Heinrich Dorn and the Dane Niels Gade all pondered Nibelung operas (but only Dorn completed one, premiered, much to Wagner's annoyance, by Liszt in Weimar).

Like Aeschylus and Shakespeare – the dramatists he admired above all others – Wagner was an expert plunderer and adapter of material for the stage. And to hand was the matter of the Nibelungs, contemporary, patriotic and mythological. Wagner believed idealistically that 'my Nibelung dramas' would be genuinely 'popular' – although even his intellectual patron Franz Liszt would have to have chunks of these 'stories familiar to every child' explained to him in lengthy epistles.

A new drama required a new system. So Wagner took himself on a 'writing degree zero' course of self-analysis in the assembling of a libretto for music. Between April 1848 and September 1854 composition was almost completely set aside to write prose works (their titles borrowed from Liszt and the philosopher Feuerbach) about writing operas. Only after this brew of mental turmoil, inaccurate literary history and self-pamphleteering

had been digested and published could Wagner begin composing *Das Rheingold*.

Wagner's primary (or literal) sources for the 'Nibelung dramas' were the two Icelandic *Eddas* (the so-called *Poetic* and the *Prose* of Snorri Sturluson); the Icelandic *Volunga Saga*; two German-orientated sources, the *Nibelungenlied* and the *Saga of Thidrek of Bern* (all read in 'modern' German translation); and numerous scholarly commentaries. Also crucial were two dramatisations of the material – Fouqué's *Hero* trilogy and sections of Karl Simrock's *Book of Heroes*.

Das Rheingold is the equivalent of the satyr play that followed a tragic trilogy in ancient Greece, here re-situated as a prologue. The main part of the opera was worked up by Wagner from two *Edda* stories. One told of the deceitful deal made by Odin (Wotan) with the giants for the building of Valhalla. The other gave Wagner the ideas of the giants demanding the gold as a substitute payment for Freia, the 'land of the black elves' (his Nibelheim, 'home of the mist'), and the ransoming of both Alberich and Freia in the final scene. When we see Wagner's newly characterised (and often caricatured) gods, it is already clear that we are not in the world of historically evoked and naturalistically represented divine beings that one might have expected from a grand opera written in the 1850s. The principal themes of the *Ring* are set out immediately in this 'prologue': the conflict between the pursuit of power and the primacy of love; untarnished nature being despoiled by man; and the struggle between legality of contracts and artistic, improvisatory decision-making – or the opposition between free will and necessity.

Synopsis

Compact Disc 1

Scene One. *At the bottom of the Rhine.*

As described in stage directions of Shavian length and detail, an orchestral prelude [1] suggests the beginning of the world and then the Rhine in motion. 'Just imagine', Wagner told Liszt, 'the entire instrumental introduction to *Das Rheingold* is built upon the single triad of E flat major.' As this 'sinking into a strong current of water surging incessantly in broken chords' reaches its height, five different rhythmic movements are in play in the orchestra.

Woglinde ('billow girl') and Wellgunde ('wave girl') are playing games in the water [2]. Flosshilde ('fin girl') warns them to be more serious about guarding the gold. Alberich ('mighty elf'), a Nibelung dwarf, clambers up from a dark gulley in search of adventure [3]. His music too comes from a dark part of the orchestra, casting a shadow over the bright, French-style orchestration and vocal writing of the Rhine girls at play. (Throughout the opera Wagner will clearly delineate physical geography by pitch and orchestration.) Alberich tries to make love to each of the Rhinedaughters in turn; they reject him with crude comments about his appearance, and he is not agile enough to catch up with them in the water [4]. The rising sun illuminates the gold lying in the river [5], and the daughters hail the treasure that brings them their daily light. Flosshilde warns her 'chattering band' once more that 'Father ordered us cleverly to guard the bright treasure so that no deceiver would rob it from the water.' ('Father' is clearly Wotan who, in

an early draft of the libretto, was actually present bathing in the water.) But Woglinde and Wellgunde tell Alberich the secrets of the gold. The dwarf [6] curses love for ever, seizes the treasure and disappears with it down to Nibelheim.

Another detailed stage direction describes an orchestral interlude [7], taking us from the now-darkened waters of the Rhine up to the realm of the gods. Wagner believed that his greatest talent was the art of transition. Here the theme representing the ring as a symbol of power over the world is transformed through four different statements (note the colours in flute, violins and harp) into the muted grandeur of the Valhalla theme, where the Wagner tubas play for the first time. Both themes (the renunciation of love and Valhalla), Wagner suggests, are symbols of power.

Scene Two. *An open space on a mountain top.* Wotan and Fricka are asleep, waiting to move into their new home, a fortress with gleaming battlements which can be seen in the distance. Fricka tries to wake up Wotan [8] from his dreams of power and eternal fame. He celebrates the giants' building work [9]. Wagner took the story of the building of Valhalla from the *Prose Edda*, changing the ending so as to run the story on into a ransoming of Freia (= love) for the Rhinegold (= power). Fricka is horrified: the 'ransom' must be paid, and her sister Freia handed over to the 'strong men'. Where he might once, as in *Lohengrin*, have alternated accompanied recitative with aria, this gods' dialogue was Wagner's first scene in his new arioso style, modelled on his favourite Sprecher/Tamino scene in *Die Zauberflöte*.

Wotan is deaf to Fricka's reproaches [10] and

remains unaffected by the appearance of Freia, who calls on him for help. Fasolt and Fafner arrive on her heels [11], demanding their payment. Playing for time until Loge arrives, Wotan pretends to have forgotten his contract with the builders until Fasolt reminds him that he must act lawfully according to the runes carved on his spear. Fafner, less trusting than his brother [12], knows that Freia is the guardian of the golden apples of youth – without her the gods will grow old and die. They are about to abduct Freia when her brother gods attempt to defend her [13]: Froh has only words, and Donner is stopped by Wotan from using his hammer to force the issue [14].

Loge's casual arrival breaks the stalemate. He has no direct solution to Wotan's problems [15] but his news amazes everyone: 'In this whole wide world nothing at all is of greater worth to a man than woman's beauty and love.' He has found only one exception to this rule and he relates the story of Alberich's theft of the gold [16], suggesting Wotan restore the treasure to the Rhinedaughters. But Wotan now imagines the ring as an ultimate confirmation of his power. Dreams of gold grip gods and giants alike [17]. Fafner quickly agrees to accept the Rhinegold as a substitute for Freia, but the Giants will take her away as hostage against payment [18]. Loge observes how Fafner's words about the golden apples come true [19]: with Freia's departure the gods grow old. Wotan has to agree to steal what is not his and allows Loge to conduct him down to Nibelheim in search of the gold [20].

An orchestral interlude (hammering anvils indicate the Nibelungs at work) depicts Wotan's and Loge's journey down to Nibelheim. With four

reiterations of the accompaniment to Loge's 'women's beauty and love', and a now familiar, restless theme associated with the pain of losing a woman's love, the music also illustrates the danger that Freia will be lost to the Gods if they cannot get the gold from Alberich.

Scene Three. *Nibelheim.*

Mime has just completed a magic helmet, the Tarnhelm, which can turn its owner into any shape he wishes. Alberich forces him to surrender it [21] and tests the new invention by making himself invisible and whipping his brother. Loge leads Wotan down into Nibelheim [22].

Compact Disc 2

Mime tells them how the Nibelungs, once happy and free craftsmen, have become slaves to Alberich who has made a ring from the Rhinegold and is using it to pile up gold deposits for himself [1]. Loge pretends to him that the gods will set the Nibelungs free. Alberich reappears with his terrified work force [2], displays the ring and drives everybody back into the mines. The harsh rhythms and percussion-driven climaxes of the Nibelung work force with its distinctive B flat minor tonality (reaching an apocalyptic climax in Scene Four when all Nibelheim's gold is brought out to ransom Alberich) are some of the earliest evocations of the new Industrial Revolution ('the deepest degradation of man') in music. Alberich now tells Loge and an increasingly angry Wotan [3] of his dreams of power: even the Gods will fall to his 'armies of night' [4]. Loge slyly requests a demonstration of the magic powers of the

Tarnhelm, just as Puss in Boots did in a similar tight spot in Perrault's fairy tale. Boastful Alberich turns himself into a large creature – a dragon [5] – and then a tiny creature [6] – a toad. Seeing his chance Loge pounces, and Alberich, bound, is taken up out of Nibelheim by the two gods.

An orchestral interlude [7] depicts their return journey, past anvils this time hammering more weakly.

Scene Four

Open space on the mountain-top, as in Scene Two. The captive Alberich [8] must pay for his freedom with all his 'shining gold'. Using the ring [9], he commands the Nibelungs to bring up the ransom [10]. Wotan insists on keeping the Tarnhelm and then demands the ring as well. Without it, Alberich, cannot replace what he has lost. He warns Wotan that to take the ring is a greater moral crime than his own original theft of the Gold. Loge again suggests that the ring should be returned to the Rhine. Wotan, however, wants the ring for himself and tears it off Alberich's finger; he considers himself 'of mighty ones mightiest of all'. Set free by Loge [11], Alberich now curses the ring. It will bring only care and death to anyone who owns it. Wotan ignores him [12].

The other gods hail Wotan's and Loge's return with the gold [13]. The giants reappear with their hostage [14] and demand their ransom. Freia must be hidden from view by the heaped gold. Fasolt is reluctant to part with the lovely goddess [15] and searches for a glimpse of her through the gold pile. Only the ring remains to close up the gap, but Wotan will not surrender it. Fasolt is about to leave with Freia for good when Erda, a Wala or 'wise-

woman', appears 'in a rocky fissure at one side, rising up to half her height' [16]. Her advice is grave: the gods are not immortal, and the ring must be surrendered. The deep brass and percussion in the slow-moving, Impressionist chorale of Erda's music reveal both a kinship with the other creatures of nature (the Rhinedaughters) and that she has come up out of the earth. As Wotan tries to restrain Erda from disappearing, Donner announces that the gods will give up the ring [17]; Freia is set free [18]. The giants immediately quarrel over their share of the booty [19] and Alberich's curse finds its first victim as Fasolt, attempting to keep the ring for himself, is clubbed to death by his brother. Loge tells Wotan that he is lucky [20] but Donner has to relieve the gods' gloom by summoning lightning and thunder to clear the air [21]. Memories of Parisian Grand Opera and its sensational stage effects informed Wagner's insertion of this grandiose little aria for a minor character which ends in a storm of percussion and lighting cues. Froh hymns the rainbow bridge [22] which is now revealed. Wotan greets the gods' new home [23], but knows it has been paid for with blood money. Seized by a new idea of how to turn the future to his advantage, he gives the home the warlike name of Valhalla ('hall of the chosen'). The fanfare-like sword motif which occurs for the first time here (on its regular instrument, the bass trumpet) anticipates Wotan's future plans for Siegmund. Fricka realises that she is entering a fortress and not a mansion.

Loge dissociates himself from the gods' actions [24] and admits to a temptation to burn them up with his fire. The gods set out for home across the bridge but are interrupted by voices – the

Rhinedaughters crying for their stolen gold [25], with the already familiar falling semitone motif whose reappearance in different guises throughout the *Ring* Wagner encouraged commentators to trace. Wotan orders Loge to silence the 'accursed nixies'. His jibe about 'the gods' new radiance' pleases his masters, but the Rhinedaughters have the last word: 'tender and true only are the depths: false and fated all that rejoices up there'.

Die Walküre

Almost every incident in *Die Walküre* has some antecedent in the medieval Icelandic *Volsunga Saga*, but the compression of some events and magnification of others is extreme. Acts II and III, especially, were expanded by Wagner from mere hints in the *Saga's* narrative. The last of the *Ring* texts to be written, *Die Walküre* is the most sophisticated from a dramaturgical viewpoint. It is also the *Ring* opera in which secondary sources – Sophocles's *Antigone* plays, Wagner's own sketches for a *Jesus of Nazareth* opera, Shakespeare's *King Lear* – come closest to the surface and where (especially in Act I) many of the musico-dramatic principles set out in his large theoretical essay *Opera and Drama* are tried out.

The classical simplicity of Wagner's three-handed Act I belies the task of cutting through the genealogical tangle found in the *Volsunga Saga* – a prolix tale of three generations and twelve characters. Siegmund (the Norse Sigmund) is made the son of Wotan rather than the great-grandson of Odin. His twin sister and lover is renamed after Siegfried's mother in the

Nibelungenlied, Sieglinde, but has characteristics of both Signy (Sigmund's incestuous sister) and Hjördis (Sigmund's eventual wife who keeps pieces of a powerful sword for their son Sigurd). In the *Saga* a character called Siggeir forces Signy to marry him, has a sword placed in a tree trunk by Odin at his wedding feast and is involved in fights with Volsungs. To avoid too many names beginning with 'S' in his cast list, Wagner renamed Siggeir after a minor king, Hunding. In the *Saga*, it is Sigmund and his son by Signy who roam the forest in wolfskins; Wagner made them Siegmund and his father Wolf, i.e. Wotan in disguise as a mortal. Throughout Act I Wagner took over the smallest of details, including the wolfskin, from the *Saga*, but the sequence of events is largely his own.

It was often a struggle. As late as the prose draft (May 1852) we find, rarely for Wagner, two major red herrings still present, one eventually suppressed, one crucially relocated. In the original Act I, shortly after Hunding found Siegmund at home, Wotan (disguised as an old man) also arrived, claimed hospitality and struck a sword into the tree for whoever could pull it out. Hunding failed to do so, but Siegmund did. Wagner soon realised that Wotan's entry here was too similar to the visit to Mime's smithy he had already planned for him in Act I of *Siegfried*, and that the Excalibur-like pulling out of the sword would make a stronger final climax to the act.

Like Homer in *The Iliad*, Wagner now had to join the story of men to the story of gods. He also had to link the early Volsung/Wälung history to the birth of the myth's major hero Sigurd/Siegfried and his eventual union with Brynhild/Brünnhilde. He achieved this by building up the father/daughter

relationship of Wotan, chief of gods, and Brünnhilde, his favourite Valkyrie. The story of their different attempts to bring love into a loveless world dominates Acts II and III of the opera.

In the *Volsunga Saga* Brynhild is not even the daughter of a god, let alone Odin, but she did cross the chief god when she killed the wrong hero in battle, and 'in retaliation Odin pricked me with the sleep thorn, said that I should never again win a victory, and that I was to marry. And in return I made a solemn vow to marry no one who knew the meaning of fear.'

This tale gave Wagner the outline narrative of Brünnhilde's disobedience and the death of Siegmund, as well as a hint towards Brünnhilde's demotion from the ranks of the Valkyries, and her eventual awakening by Siegmund's and Sieglinde's child Siegfried (whom Wagner now realised was a reincarnation of the boy in the Grimm brothers' *One who went forth to learn fear*). Wagner found more fleshing-out, not to mention psychological depth, for his Wotan/Brünnhilde pair in the family tragedies of Shakespeare's *King Lear* and Sophocles's *Antigone*.

In Sophocles's play, the ruler Creon will not allow Polynices to be ritually buried because, according to the letter of the law, he had been in rebellion against Thebes – even though he only rebelled because his own brother had broken the law. Polynices's sister Antigone, who is engaged to Creon's son, disobeys Creon's command, and is condemned by him to be walled up alive. Wagner gave his Wotan Creon's dilemma about Antigone – the ruler compelled to punish his future daughter-in-law for an emotional act that was not a crime in spirit. Wagner also drew on the relationship

between Lear and his favourite, truthful, but banished daughter Cordelia: Lear's 'I am bound/Upon a wheel of fire' is echoed in Wotan's 'These are the fetters which have bound me/Since by my treaties I rule, by those treaties I am enslaved.' Lastly, by equating fire with love, Wagner was able to parallel Brünnhilde's punishment with another Greek dramatic theme to which he was devoted – that of Prometheus, bound on his rock for the sin of giving fire to mortals. Such debates between love and law, between spontaneity of feeling and social convention, and between the heart and the head are at the very centre of *Die Walküre*.

For the first time in a stage work Wagner felt able to combine freely sources that he had studied and influences that he had admired. The resulting mix of ancient theatre, medieval mythology, and contemporary politics and philosophy, together with an emotional charge derived from his complicated personal life at the time, made the process of the work's composition more akin to that of novelists like Flaubert or of playwrights like Ibsen than to manufacturing a conventional opera libretto. *Die Walküre* was the next big step forward, musically and dramatically, that Wagner took after *Der fliegende Holländer*, a decade or so before.

Synopsis

In between *Das Rheingold* and the action of *Die Walküre* Wotan has sought more advice from the earth goddess Erda who forced him to give up the ring to the giants and warned him that the gods were not immortal. They became lovers and had nine children – Brünnhilde and eight other Valkyries. (Wagner took the Norse original form of Valkyrie – 'valkyrja', 'chooser of the slain' – literally and also kept their traditional number – nine.) The slain they choose go to make up the army that Wotan is recruiting to garrison his castle, called Valhalla ('hall of the chosen ones').

Like Zeus roaming the earth in disguise in Greek mythology, Wotan has also lived among mortals, disguising himself as a rough woodsman called Wälse, or the Wolf, and having two further children, the twins Siegmund and Sieglinde – this time by a mortal woman. Wotan/Wälse gives his children a hard upbringing in the forest to equip his son for fighting to regain the ring for the gods: Sieglinde is abducted, and her mother murdered, by the Neiding tribe, while Siegmund is abandoned in the forest, left with only the wolfskin his father wore. On the day of Sieglinde's forced marriage to Hunding, Wotan reappears in disguise as a wanderer, an old, grey-haired pilgrim. Into the trunk of a tree that stands in their hut, he plunges a sword, a gift for whoever is able to draw it out.

Elsewhere in the world, the giant Fafner has turned himself into a dragon in order to guard the ring, the tarnhelm and the Rhinegold. He lives in a cave in the eastern part of the forest. The Nibelung Alberich, plotting like Wotan to regain the ring, has persuaded a mortal woman to bear him a son.

Compact Disc 3

ACT ONE

Scene One. *The interior of a dwelling built round the trunk of a mighty ash tree.*

During a violent storm [1] Siegmund has escaped from his pursuers but has lost his spear and shield. The persistent bass of the storm's wind is like a magnified version of the accompaniment to Schubert's *Erkönig* and would in turn inspire the opening of Mahler's Second. Notable also is the expressive contrapuntal handling of the many themes, anticipating other instrumental passages in the *Ring* – the prelude to *Siegfried's* Act III and *Siegfried's Rhine Journey*. Siegmund finds refuge in Hunding's hut [2] and falls unconscious. Sieglinde revives him with water and mead. The two feel an immediate attraction but do not recognise each other. When Siegmund tries to leave so as not to bring his own bad luck on her [3], Sieglinde assures him that he cannot make her home more unhappy than it already is. The presence of human beings onstage for the first time in the *Ring* encouraged Wagner in this act to feature instruments closer to the human voice, for example the cellos. The significant pauses and long, purely instrumental sections that accompany moments onstage of intense but unstated passion anticipate *Tristan*.

Scene Two

Hunding returns home and is suspicious of the stranger Sieglinde has taken in [4]. Noting their similarity to each other, he asks to know more about Siegmund.

The emotional content of *Die Walküre* was

undoubtedly influenced by Wagner's personal life at the time of its composition. He had fallen madly in love, at least in his head, with Mathilde Wesendonck, wife of the rich Zurich silk merchant who became his patron. Mathilde became Wagner's primary muse in the mid-1850s, an influence deliberately courted to help create the atmosphere of his new work: she was Sieglinde before she was Isolde, no less an inspiration to *Die Walküre* than to *Tristan*. It was also in *Die Walküre* – written while living as the lodger of Mathilde and Otto – that Wagner conceived the triangle of characters in conflict that was to serve him in his next three completed operas – the tenor hero, the soprano he wishes to marry and who must make some sacrifice for him, and the bass, who may be some kind of patron or host but who stands in the way of the young lovers (the artist – the muse/mistress – the host, but legal opponent). Fantasising about a relationship with Mathilde helped the Act I love music of *Die Walküre* to be written down at delirious speeds. Cryptic notes (in initials only) are inscribed in the composition sketches about Wagner's private dreams about her: 'Were it not for you, beloved...' above the passage where Siegmund gazes into Sieglinde's eyes as he tells the first part of his life story, and 'Beloved, why have you forsaken me?' when Siegmund is apparently left alone for the night in Hunding's hut.

Siegmund tells three stories about his disaster-filled life [5] and his battles with enemies who turn out to be Hunding's kinsmen [6]. At the time of composition Wagner was making a special study of German lieder and Siegmund's story has something of the form and the dramatic focus of a

Loewe ballad. Bound by the laws of hospitality, Hunding agrees to give the weaponless stranger shelter for the night – but intends to kill him in the morning [7].

Scene Three

Alone, Siegmund calls on his father, Wälse, to show him the sword he was promised [8]. The firelight flickers up but the gleam in the tree trunk (the hilt of the sword left by Wotan) only reminds Siegmund of the look in Sieglinde's eyes.

Sieglinde sneaks back into the room [9]. She has given Hunding a sleeping draught. She tells Siegmund how the sword came to be in the tree and the two recognise their instinctive love for each other and embrace. The Walhall motif in Sieglinde's narration tells us that the stranger who brought the sword is Wotan – one of the first uses of motif in the *Ring* to give the audience purely dramatic information. The door of the hut flies open to reveal a glorious spring night, another Parisian Grand Opera stage coup. As moonlight floods into the room, Siegmund explains that spring has answered the call of his sister, love [10], and Sieglinde hails him as her spring who will free her from winter's grasp [11]. The duet that follows is handled by Wagner like a Lisztian orchestral tone poem with a free-ranging combination of motifs. In keeping with the strict theories of his essay *Opera and Drama*, however, the lovers' voices are never joined. As they examine each other more closely [12], Siegmund tells her his father's real name was Wälse. Sieglinde realises he is her twin brother and gives him his true name [13]. Siegmund names his destined sword Notung and draws it from the

tree, claiming Sieglinde as his bride and rejoicing in the union of the blood of the Wälsungs. The orchestral coda to the act is intended to describe the Wälsungs' love-making, not a rush out into the night. Against the libretto's closing stage direction, 'the curtain falls quickly', Wagner's idol Schopenhauer wrote on his copy 'and about time too'.

Compact Disc 4

ACT TWO

Scene One

[1] The motifs in the short stormy prelude reveal it to be a continuation of the action of Act I: a description of the Wälsungs in flight. Only at the very end does the Valkyries' familiar rhythmic cell appear.

Wotan, armed for battle, instructs his favourite Valkyrie daughter Brünnhilde to ensure that Siegmund is victorious in his forthcoming fight with Hunding. Brünnhilde, delighted with her orders [2] ('Hojotoho!'), has to warn Wotan to expect a quarrel with his angry consort Fricka on her way to see him [3]. Wagner was still 'operatic' enough to launch his cycle's major heroine with a version of the ferociously taxing display aria of the kind that Mozart (*Die Zauberflöte*) or Bellini (*Norma*) would have recognised.

As guardian of wedlock, Fricka insists that Hunding's marriage rights and her honour must be upheld. Wotan argues that a loveless marriage is unholy, and praises Siegmund's boldness; Fricka denounces the Wälsungs' behaviour as both adultery and incest. When Wotan asks for her blessing on the pair, Fricka rages at length about

Wotan's infidelity and desertion of her and the gods [4]. Wagner examined the legal and moral aspects of Siegmund's incest and freedom from conventional law by continuing the inspiration versus convention debate that Wotan and his wife Fricka had begun in the second scene of *Das Rheingold*. In one of his Icelandic sources Frigg forced Odin to abandon one of his protégés. The subject of love in and out of legal wedlock was one of Wagner's then current obsessions. His *Jesus of Nazareth* told the disciples that 'a loveless marriage is broken the moment it has been contracted – marriage does not sanctify love – but love sanctifies marriage'. There was an autobiographical element too. Much of the scene was sketched when Wagner was on a guest conducting engagement in what he called 'the hell' of London. His relationship with his first wife Minna was unravelling fast. When a complaining letter from Minna arrived in the middle of this work he noted: 'That was rather well-timed.' This scene was also one of three occasions in the *Ring* when Wagner wrote more dialogue than he could accommodate in the musical setting. Wotan now tries to explain his plans for an independent hero to get back the ring for the gods, but Fricka points out his mistake: Siegmund is not free because he owes his life and his sword to his father. Wotan is forced to agree to Fricka's demands [5] and Brünnhilde must too: Siegmund has to die to appease Fricka's honour and the rule of law.

Brünnhilde's dramatic, and initially offstage, reappearance is a foretaste of the spatial vocal effects (again Paris-influenced) to be heard in the fight at the end of Act II and the Act III *Ride*. Fricka's outburst 'Deiner ew' gen Gattin' is

reminiscent of Berlioz at his most Gluckian – the French composer met Wagner in London while they were both guest-conducting there in 1855.

Scene Two

Brünnhilde suspects that Fricka has won an important concession from her father [6]. After some prompting (Brünnhilde explains that she is merely 'Wotan's will'), Wotan explains the background to his compromised rule over the world [7], her birth, the struggle for the ring, and his plans for Siegmund to be the gods' rescuer [8]. Admitting defeat [9], Wotan now longs only for an end to the whole business. He gives Alberich's as yet unborn son his ironic blessing [10] and leaves Brünnhilde to fight for Hunding – or risk severe punishment. As Wotan storms away, Brünnhilde feels the weight of the armour she must put on to confront Siegmund.

Wagner gives Wotan, in explaining his version of events to date, a stream-of-consciousness monologue not unlike those of Friedrich Schiller's compromised leader hero Wallenstein, or William Shakespeare's Lear. It remains the *locus classicus* for those who object to the amount of back narration in the *Ring*. But, as *Die Walküre* was conceived with a preceding drama in mind, the apparent repetition of information serves a different purpose. Like the ancient Greeks, or like his contemporaries Flaubert and Ibsen, Wagner was more concerned with who told a story and how they told it than with that story's actual content. Wotan's accounts of the same events (more will follow in *Siegfried*) are both a gauge of his mental temperature and a development of the classical Greek convention of action taking place offstage.

In the musical setting Wagner's new arioso never becomes aria, takes a form that (as he specified in *Opera and Drama*) is totally governed by the drama, and continuously heightens the tension from the long pianissimo opening to the savage (and weightily accompanied) outbursts of 'Das Ende' and 'So nimm meinen Segen'.

Compact Disc 5

Scene Three

Sieglinde is running away from her brother [1], convinced that her sham marriage to Hunding has left her dishonoured and unworthy of Siegmund's love. He declares his intention to stand and fight Hunding with the sword his father has given him. In a delirium [2] Sieglinde thinks she sees Siegmund torn to pieces by Hunding's dogs. She falls into a dead faint.

Scene Four

Brünnhilde comes to announce to Siegmund that, although he must die in the fight with Hunding, he will join the other heroes in Valhalla [3]. Siegmund will meet his father 'Wälse' there, but Sieglinde may not come with him [4]. To Brünnhilde's consternation, Siegmund refuses [5]. For the first time in her life, she is made aware of the power of human love. Siegmund, enraged that he cannot protect his sister and bride, chooses Hell instead of Valhalla and threatens to kill himself and Sieglinde [6] if his sword really has no power against Hunding. In spite of Wotan's latest orders, Brünnhilde decides that she will protect Siegmund in the coming fight. Wagner invented this Icelandic saga-style dialogue without specific reference to

any one source. The great span of this scene – the initial, slow recitative-like exchanges build to a long cantilena crescendo – and its musical material owe much to the Queen of the Earth Spirits' confrontation with her son in Marschner's *Hans Heiling*.

Scene Five

Siegmund hopes that his sister will sleep until the fight is won [7] and goes off to answer Hunding's challenge. In a nightmare vision Sieglinde relives the moment in her childhood when her home was attacked and burnt down. 'Kehrte der Vater nun heim!' is so obviously borrowed from Liszt's *Faust* Symphony that it became a joke between the two colleagues. This was one of the many Liszt scores that Wagner (privately) acknowledged had made him 'harmonically quite a different fellow'. Sieglinde wakes up, but cannot clearly see the fight is in progress [8]. Protected by Brünnhilde's shield, Siegmund is on the point of victory when Wotan suddenly appears and shatter's his son's sword on his spear, leaving him to be run through by Hunding. Brünnhilde escapes with Sieglinde and the fragments of the broken sword. Wotan contemptuously tells Hunding to report to Fricka that her husband has done his duty. He fells Hunding with a wave of his hand and disappears to find Brünnhilde.

Compact Disc 6

ACT THREE

Scene One

Eight Valkyries meet before riding onto Valhalla with their latest harvest of dead heroes [1]. They are surprised to see Brünnhilde arriving so late and so fast and to see that she carries a woman on her saddle. The *Ride of the Valkyries* (it became instantly famous – although a version of the theme had been intended by Wagner for the Norns) was suggested by Jakob Grimm's accounts of ancient German rituals of anointing warriors for battle, or sacrificing prisoners to Odin in his role as god of war. Wagner may also have had in mind the German folk myth of The Wild Huntsman, leading his 'furious host' across the sky (to which Brünnhilde alludes when she tells her sister Valkyries about Wotan's furious pursuit of her escape with Sieglinde). Again in keeping with the conventions of Greek classical theatre, the scene (despite its brio) was not intended to show an actual battle but a reporting of one. Apart from Siegrune ('victory spell'), Wagner made up the Valkyrie names from composites of warlike nouns (e.g. Waltraute, 'devoted to slaughter'; Schwertleite, 'sword-bearer'). Following Wagner's geographically related scoring, the orchestral basses do not play until the flying Valkyries touch the ground.

Brünnhilde tells her sisters about Sieglinde [2] but, when she admits that she has disobeyed Wotan, they are afraid to hide her. All that Sieglinde wants is death [3], until Brünnhilde tells her she is pregnant with Siegmund's son, who will grow up to be the noblest hero in the world. Eager

now to be saved, she receives the pieces of the sword from Brünnhilde, thanks her rescuer and rushes off into the forest to hide near Fafner's cave, a place Wotan avoids. The expansive melody heard at 'O hehrstes Wunder' – best called 'the glorification of Brünnhilde' – will recur in the orchestra at the very end of *Götterdämmerung*.

As Wotan is heard calling for Brünnhilde [4], the Valkyries try to hide their rebellious sister.

Scene Two

Wotan rejects their pleas for mercy. Brünnhilde surrenders herself [5]. Wotan demotes her from the ranks of the Valkyries, and sentences her to be left in a magic sleep – a prey to the first man to find and wake her. Her sisters' objections are silenced by threats of the same fate; they are driven away and forbidden to return. Brünnhilde's 'trial' is one of the few passages in the *Ring* where Wagner uses the full force of his large orchestra, especially the brass section, to express the force of an emotion (here Wotan's hurt and anger) like a battering ram. The old-fashioned feel this lends to Wotan's sentencing is clearly intentional.

Scene Three

Left alone with her father, Brünnhilde argues that she was merely carrying out Wotan's real, deeper intention in disobeying him [6]. She was simply overcome by the compassion she felt for Siegmund's plight and his love for Sieglinde. Wotan bitterly compares her joy in the new-found discovery of human love [7] with the 'gall' of his own responsibility as chief god. When Brünnhilde points out that he dishonours a part of himself in humiliating her [8], and asks that he make sure

that the man who awakes her is not just any coward, she starts to make some headway. Wagner ends Brünnhilde's part in this opera, as he began it, with some 'operatic' opportunity for vocal display. In between the majority of the role has lain (intentionally) quite low, in keeping with Brünnhilde's dramatic function. Wotan agrees to her request to be surrounded by a wall of fire so that only a hero dare approach her. Bidding farewell to his daughter [9], Wotan kisses Brünnhilde's godhead away from her [10] and puts her to sleep. He calls on Loge [11] to surround his daughter with fire [12]. The fire music throughout the *Ring* has a different emotional purpose and colour every time it appears. No one who fears his spear-point will ever be able to pass through the flames.

Siegfried

Wagner came to the German folk hero Siegfried in 1848 while thinking about the medieval king Frederick Barbarossa, but wishing to move away from historically based drama. It became his starting-point for the entire Nibelung project. For *Siegfried*, initially planned as an explanatory prologue to the 'main' drama of *Siegfried's Tod*, two of Wagner's mythological sources – the *Volsung Saga* and *Thidrek of Bern's Saga* – contained detailed and quite similar accounts of the day-to-day life of the young hero. He also found a ready-made act structure in the first Sigurd play of Fouqué's trilogy *The Hero of the North*. So in *Siegfried* there comes text lifted almost wholesale from its sources, a method that anticipates later 19th- and 20th-century libretto-making. Wagner added only the interventions of Wotan, the

appearance of Erda, and the Nibelung sub-plot involving Alberich to the basic Siegfried story of the old myths.

Siegfried has many of the attributes of the classic Aryan hero. He is born posthumously of semi-divine parents but brought up in the wild by a foster-father (Mime). He has access to a token of future greatness (the pieces of a sword). His violent disposition (ill-treatment of Mime) leads him to seek adventure in the outside world (killing Fafner the dragon) in the course of which he acquires some supernatural knowledge (tasting the dragon's blood lets him understand birdsong and hear Mime's thoughts). The traditional outcome of such a story was then for the hero to return home, free his mother from oppression and become the new ruler. Wagner did not follow these events literally, but there are obvious parallels in his Siegfried's discovery and wooing of Brünnhilde (whom he at first takes to be his mother) and his marrying (in *Götterdämmerung*) into Gibichung 'royalty' – not to mention his supposed mission to redeem the gods by winning back the ring.

Wagner's major development was his treatment of fear in the story, which gave some psychological shading to Siegfried's essentially one-dimensional character. Told by the Wanderer that his head is forfeit to one who knows no fear, Mime rightly worries that Siegfried is this person and attempts in vain to frighten him with wild-wood horror stories. At the close of Act II, Siegfried realises that 'the stupid boy who doesn't know fear, my bird, that's me'. (Wagner claimed that it was only after the first draft of *Siegfried* was written that he saw a link between his hero and the Grimms' story *The One Who Went Forth to Learn Fear*) In Act III,

when Siegfried is sexually aroused by the sight of the sleeping Brünnhilde, he wonders if this new emotion is fear, but at the end of the opera acknowledges that he has never learnt it. In *Götterdämmerung* this lack of fear – which implies a lack of true maturity – will prove Siegfried's undoing. Wagner's psychological characterisation here seems to anticipate end-of-the-19th-century psychoanalytic research.

Wagner chose the rougher, more comic version of Siegfried offered by the *Thidrek* and *Volsung* sagas rather than the medieval Christian knight of the *Nibelungenlied*. Leaning on these sagas, and early German dramatisations by Fouqué and Simrock, for the scenes of young Siegfried at the smithy and in the forest, Wagner turned back to familiar, favourite sources for the more cerebral scenes. The *Eddas* – with the adventures of Zeus in disguise from Greek mythology and Shakespeare's Duke in *Measure for Measure* – provided material for Wotan as the Wanderer, his riddling contest with Mime, and his final interview with Erda. Religious sources also helped. Wotan's blue cloak is mentioned in the *Eddas*, but it is a garment and colour that Christians associate with the Virgin Mary. His observations to Alberich and Siegfried ('I came here to observe, not to take part') show a resignation as Christian as it is Buddhist or Schopenhauerian. And in his decision to renounce power to Siegfried, yet still to try to bar his way to Brünnhilde's rock, Wotan is like Christ in the garden of Gethsemane – human enough to want to avoid his fate.

In many of Wagner's sources 'Brynhild' appears as a medieval princess, often ferocious, of great physical strength (symbolising purity and virginity),

whose hand is sought as a prize by heroes and princes. Wagner, however, had already given her the character and pre-history of the Valkyrie Sigdrifa ('victory bringer'), punished with sleep for disobeying Odin. The final duet in *Siegfried* links two myths – the awaking of Sleeping Beauty, and journeys to the underworld to fetch back a soul from the dead. In the myths Siegfried has to fight through castle walls and guards as well as fire to reach the maid, and Wagner's text sometimes suggests that Brünnhilde and Siegfried are in a land of the waking dead. Having made Brünnhilde the child of gods, Wagner could parallel her transition from abandoned goddess to awakened young woman with her awareness that she is now merely a mortal – there are many parallels in Greek mythology.

Wagner told a correspondent that 'Young *Siegfried* was completely new ground for me; I am convinced it will be my most popular work and the founder of a whole Nibelung dynasty.' At the opera's Bayreuth premiere his children 'liked the first act best of all – proof of its folk character', but the cast had 'treated it as if were quite incomprehensible'. At the box office it was *Die Walküre*, not *Siegfried* (the least 'popular' of the *Ring* operas), which proved to be 'the founder of a Nibelung dynasty'. But the opera certainly broke 'new ground': a playing time of nearly four hours, a subject that can turn suddenly from fairy story into nasty story into bawdy farce into psychoanalysis, and a title role that makes previously unprecedented demands on a performer's vocal technique, stamina and acting skills (in Verdi's contemporary *Il trovatore* it's not Manrico who's asked to work the anvil). On top of that comes a layering of psychological and narrative

detail, musical style ranging from folk song to complex symphonic drama and the sheer technical demands of the opera as stage spectacle.

Synopsis

Compact Disc 7

ACT ONE

Scene One. *A cave in the forest.*

Each act of *Siegfried* starts with a character on his own, facing a dangerous and dubious future. The prelude to *Siegfried* [1], like that to *Das Rheingold*, begins on the edge of sound and at the very back of the orchestra – a timpani roll, low winds and brass, and the falling interval indicating a crisis already familiar from earlier on in the *Ring*. The motifs proclaim the dramatic situation with storyboard clarity – Mime the Nibelung, the ring he wants to get hold of, the sword he needs to do that with.

Mime has brought up Siegfried as his own child, hoping that the young man will kill Fafner the dragon for him – and Mime may somehow regain the ring. But the only sword which won't break in Siegfried's hands is Nothung, the one Mime knows that he is unable to reforge. It's the sword that Siegfried's mother Sieglinde entrusted to Mime, but which is now in pieces [2].

Siegfried [3] terrifies Mime with a bear which he brings into the cave, contemptuously breaks his latest sword, rejects the meal prepared for him and pours abuse on the Nibelung's self-justifications [4]. Siegfried tells Mime that he will never learn to love him [5]. They argue about who his real parents were. Finally, Mime runs out of excuses,

tells Siegfried how he came to be his foster-father [6], and reveals his mother's name and that she left him his father's broken sword. Ordering Mime to reforge that sword [7], Siegfried runs out into the forest. The relationship between the opera's hero and dwarf foster-father sometimes approaches that of browbeaten (and sometimes literally beaten) slave with quasi-fascistic thug – but these verbal abuse and threats are in Wagner's sources.

Scene Two

Mime feels 'well and truly trapped'. How can he forge Nothung? How can he keep Siegfried at home as his dragon-slayer? He is interrupted by a request for hospitality [8]. His new guest announces himself as the Wanderer – in fact Wotan, who has assumed a pilgrim's garb to roam the Earth, watching, giving advice, and intervening to promote Siegfried's cause. Despite Mime's lack of welcome, the Wanderer insists on staying and on playing a game of three questions – the loser to forfeit his head. In the Poetic Edda's *Lay of Vafthrudnir* Odin, calling himself Gagnradr ('one who gives helpful advice', or 'counsel for victory'), presents himself for a riddling contest with the wise giant Vafthrudnir: 'a weary wanderer/ asks for your welcome/ will you not greet a guest?' Heads are staked and Odin frequently flatters his host while warningly repeating 'Much have I fared/ Much have I found.' He eventually wins (like Wagner's Wotan) by asking a question to which only he (Odin) can know the answer. Mime asks the Wanderer to identify the races living below [9], on [10], and above the Earth [11]. The full and correct answers make Mime begin to suspect his guest's true identity. Mime in turn is asked what race Wotan

loved best but punished most [12], and with what sword Siegfried will slay Fafner [13]. He answers these correctly (the Wälsungs and Nothung) but cannot say who will reforge the sword [14]. Only he who knows no fear, replies the Wanderer, can make Nothung new. Leaving Mime's head to that person, he goes, a trail of flickering light behind him.

Scene Three

Mime imagines that it is Fafner the dragon come to eat him up and faints dead away [15]. Siegfried returns, calling for his sword [16].

Compact Disc 8

Reassuring himself who it is [1], Mime resolves to teach the young man the meaning of fear [2]. Siegfried cannot understand his explanation and sets about remaking the sword himself [3]. His unconventional method begins with filing the broken sword into splinters and building a huge fire [4]. The two 'forging songs' Wagner has his hero sing are just that – not Lieder, not arias, they are a deliberate return to the popular format of catchy, jaunty folk song, albeit scored for a sizeable symphonic accompaniment. The rhythm of the second one was apparently inspired by a Swiss smith whose noisy daytime work interrupted Wagner's composition. A later Siegfried forging song would be written by Anton Webern [5]. Observing that the boy is 'teaching his teacher', Mime works on a drugged drink to knock Siegfried out after the fight with Fafner. Siegfried now reforges the sword [6] while Mime, styling himself 'prince of elves, lord of the universe' anticipates regaining the ring. Dedicating his sword to the

'slaying of the false', Siegfried terrifies Mime by cleaving his anvil in two. As with the end of *Die Walküre*, Act I, the music, although swift, does not describe a general exit from the stage.

ACT TWO

Scene One. *In the depths of the forest.*

An orchestral prelude [7], in which again the motifs spell out clearly the psychological state of a single character, introduces Alberich. He waits in the darkness outside a cave, the forest lair of Fafner, once giant now dragon. Alberich's appearance in the early adventures of Siegfried was worked up by Wagner from the *Nibelungenlied* where Alberich was commander of the Nibelung army and treasure which Siegfried won. At one point Wagner envisaged that all the Nibelungs would reappear in *Siegfried*, writing the stage direction 'all scatter' when Siegfried comes out of the dragon's lair with the ring and Tarnhelm. Alberich is still hoping to get back the ring [8] but is interrupted by Wotan, still in his Wanderer disguise [9].

There is no scene in Wagner's sources in which chief god confronts chief dwarf but – like Schiller having to place Elizabeth I and Mary Queen of Scots in unhistorical confrontation – it was dramatically irresistible. Also, it was in keeping with Wagner's binding of saga characters together by increasing kinships and reducing generation gaps that he should sense a parallel between Alberich and Wotan, the compromised leaders, and their supposedly free sons Hagen and Siegfried. Wotan even calls himself 'Light Alberich' in acknowledgment that both men are playing the same game.

Alberich taunts and reviles Wotan but is simply

referred to Mime, now approaching the cave with Siegfried. The god himself will stand aside from the struggle for the ring. He suggests that Alberich might warn Fafner of Siegfried's approach and strike a bargain with him [10], but this only arouses the dragon's appetite; Fafner will rest before devouring his challenger. Wotan leaves Alberich to his lonely watch.

Scene Two

Mime has led Siegfried to Fafner's cave [11]. Siegfried is not frightened by Mime's description of the dragon's vicious power and he sends the dwarf away and lies down thinking about his parents. He is relieved that Mime is no relation to him [12].

Compact Disc 9

He falls to thinking about his mother [1], the beginning of the so-called Waldweben ('Forest Murmurs') passage, much played as a concert item and a clear influence on later Impressionistic tone settings of Dukas and Debussy. As Siegfried hears the birds singing above him he tries to understand and speak to them [2]. (Wagner left two hints about the role of the bird: first, that there was a connection between it and Sieglinde; second, that the role could be sung by a boy treble. He made trips to the Sihlthal, just outside Zurich, to note down actual birdsong.) Siegfried tries to imitate the bird's song with a home-made reed pipe (a moment of popular, folkish comedy, inspired by Wagner's lifelong love of children's theatre and pantomime) and then by blowing a call on his horn [3]. This wakes up Fafner [4]. They fight, and Siegfried plunges Nothung into the

dragon's vulnerable heart. Fafner manages to tell Siegfried a little of his own history before dying [5].

Their conversation is modelled on the Poetic Edda's *Lay of Fafnir*: 'Who drove you to it?/What made you decide/to try to take my life?/I see how your eyes flash/bold was the father/whose son attacks unafraid ... Regin (i.e. Mime) betrayed me/he will betray you ...' and ends with a similar warning ignored by Siegfried.

As Siegfried pulls his sword out of the dragon's body, a drop of blood falls on his hand. After he has licked it off, he can understand the Woodbird [6] who tells him to take the ring and the Tarnhelm from the treasure in the cave.

Scene Three

Mime and Alberich have watched all this and now start an argument [7] about who will succeed to the ring and the treasure if Siegfried can be disposed of. This second moment of popular comedy in the opera is very like a clown scene in the circus. As Siegfried reappears, Alberich hides with the words 'and yet the ring shall still belong to its lord alone'. But the Rhine music is heard in the orchestra, indicating where the true owners of the ring are – an example of Wagner's use of leitmotifs to give his audience dramatic information independent of the text. Siegfried comes from the cave [8] with ring and Tarnhelm. The Woodbird warns him to beware Mime's deceit, which he will now be able to hear plainly spoken. In one of Wagner's sources (*Thidrek's Saga*) the birds are wonderfully direct: 'It would be better if this man knew what we knew. Then he would go straight home and kill his foster-father Mime; for Mime had planned to kill him if things turned out as he

thought'. Interspersed with the flattering phrases of what Mime is trying to say [9], Siegfried (and the audience) hears him singing the murderous words he is actually thinking. This is another moment of pantomimic, clown theatre, emphasised by Wagner's writing Mime's threats in quasi-falsetto style. Siegfried strikes Mime dead (Alberich's wild laughter is heard in the distance) and puts his corpse inside the cave, closing its mouth with Fafner's body. Feeling his loneliness and the heat, [10] Siegfried calls again to the bird, who tells him [11] of the woman surrounded by fire on the mountain-top waiting to be won by the wooer who knows no fear.

By the summer of 1857 Wagner, in his own words, was 'bored with the Nibelungs'. He also wanted to write a *Tristan und Isolde*, musical material for which kept on occurring to him while working on *Siegfried*. The gap in the *Ring* composition would eventually stretch for nearly 12 years, although Wagner did work on the full score of Act II of *Siegfried* in 1864–5. When he did pick up *Siegfried* again, in March 1869, he seems to have been so keen to get on with the work that the first draft of Act III up until the entry of Siegfried looks to have been set down uninterrupted in exactly the form it would take in the finished work. Wagner's intervening work on (the essentially plotless and chromatic) *Tristan* and (the essentially plotted and diatonic) *Meistersinger* was also of much help in the rounding of the *Ring* with an increasingly sophisticated musical and dramatic palette.

ACT THREE

Scenes One & Two

A wild place at the foot of a rocky mountain.

Wagner called the prelude to this act [12] 'Wotan's

last ride through the sky'. Over the long tune in the bass of the orchestra, he displays, in addition to the strongly rhythmic 'riding' figure, a huge web of motivic interplay detailing Wotan's and Erda's histories and concerns. For the scene following, Wagner used another Edda poem, *Baldur's Dreams*. 'Odin rode on to the eastern door/where a sibyl slept in her grave/the master of magic chanted charms/forced the dead witch to rise.' Neither god nor wise woman likes what they hear from the other and they end by reproaching each other in words Wagner took over almost exactly: 'You are not the Wanderer/Now I know/that you are Odin/Oldest of the gods ... You are no witch/Nor are you wise/but mother are you to three monsters.' Also of interest to Wagner was a scene in Simrock's *Book of Heroes* where Odin woos a maiden called Rinda (her name suggests the frostbound appearance that his Erda has) who will bear him a son to avenge the death of Baldur – much as Erda's daughter Brünnhilde brought back heroes for Valhalla. Wotan calls on Erda to awaken and advise him [13]. She recommends [14] he ask the Norns (Wotan says they cannot halt a rolling wheel as he intends to do) and then their daughter Brünnhilde (whom Wotan tells her he has exiled and punished). Both then accuse the other of self-delusion about how much power and vision they still have.

Compact Disc 10

Finally Wotan tells Erda [1] that he does not care about his power ending, or that his grandson Siegfried will inherit the earth. He dismisses her to sleep forever. Siegfried now reaches the foot of the

mountain [2], following the Woodbird who runs away at the sight of her master Wotan. Wotan announces himself to Siegfried as the rock's defender and bars his way. Siegfried does not know or respect this stranger and gives rude replies [3] to his advice and warnings. When Wotan presents his spear as the final barrier to Siegfried's progress, Siegfried strikes it in two with his sword; the old order is at an end and Wotan departs [4]. Siegfried blows his horn and plunges into the flames to find himself a bride. The horn call summons up one of the biggest orchestral climaxes in the whole *Ring* (as Siegfried crosses the fire rolling down the mountain). This large-scale tone poem of transition then dissolves into what the (as always) detailed stage directions call 'a delicate veil of rose-coloured mist', illustrated with fearfully exposed high-lying string writing. As in *Das Rheingold*, musical pitch matches stage geography.

Scene Three. *The edge of the rocky height*. Siegfried admires the peace of the sunny morning on the mountain top [5]. He notices a horse asleep (Brünnhilde's steed Grane) and a warrior in armour. Troubled by a strange emotion – he wonders if this is at last the fear that he has never yet experienced – he cuts the warrior's breastplate loose to see, for the first time in his life, the form of a woman [6]. He kisses her mouth and Brünnhilde awakes to greet the sun [7], the light of day, Siegfried, and to thank the gods for sending her the promised hero.

This text is virtually a word for word takeover of the opening of the *Lay of Sigdrifa*: 'What broke the breastplate?/Who summons me from sleep?/How was I saved/From the ghostly spells? ... Long I

slept/long did I slumber/long are woes in the world ... Hail to the day/hail to the sons of day/Hail to night and its daughter.' (The remainder of the lay is taken up with the runic wisdom given to the hero awakener, including advice about surfing!) Revelling in his increased orchestral fluency, and in the joy of being back with the *Ring*, Wagner again employs a very full orchestra to awaken his heroine and in the joy of his 'redeeming pair' first meeting.

At first Siegfried takes her for his mother [8], but she soon enlightens him. (She is in fact, and rather unromantically, his aunt.) Looking around, Brünnhilde notices the accoutrements of her Valkyrie past, her horse [9] and her armour and begins to feel the loss of her godly status. When Siegfried embraces her with a passion that is not fear but sexual arousal, she recoils. She was divine, untouchable, and is now merely mortal [10]: Siegfried now tries to awaken her emotions to love as he had awoken her from sleep. Brünnhilde explains tenderly that she has always been destined for Siegfried and accepts and reciprocates his love [11].

The principal musical material of this passage has become familiar through the purely orchestral *Siegfried Idyll* (where it specifically referred to Wagner's love for his second wife, Cosima). Perhaps because of that theories grew up that this (essential) moment of repose in an often fiery and headlong sexual encounter had been inserted into the opera because of its private connotations to the Wagners, and even that it had once formed part of a 'lost' string quartet written at the time Wagner and Cosima became regular lovers.

Brünnhilde has now become as passionate as

Siegfried, teasing him about 'the wildly raging woman'. Siegfried declares that he has forgotten the fear that she scarcely taught him [12]. While he talks of the sun and the light and Brünnhilde's star, Brünnhilde herself has become a godly anarchist, proclaiming the end of the gods in Valhalla [13], the splitting of the Norns' rope and the coming of the night of destruction. In like manner Wagner's own strict musico-dramatic theories of the primacy of word over music and the absence of purely vocal effects (such as duets) have begun to unravel here in the last pages of *Siegfried* and will be even more fractured in *Götterdämmerung*.

Götterdämmerung

The *Siegfried's Tod* libretto that Wagner wrote in 1848 – and made a start on setting to music in 1850 – told essentially the same story as the first part of the classic medieval German poem, the *Nibelungenlied*. But the poem is not the opera's unique source. Even by 1848 Wagner's Norse studies were well advanced: he had already made decisions to seek a more earthy Siegfried, that the powerful character of Kriemhild had no real importance for him and that Brünnhilde (unlike the sagas) would not be a survivor at the end of the drama. He had also evidently absorbed Fouqué's 1803 trilogy *The Hero of the North*, as crucial details in the dawn duet and Siegfried's arrival at Gibichheim make clear.

The changes Wagner did make to the libretto of *Siegfried's Tod* to create the finished *Götterdämmerung* were mostly expansions to build up what might be

called the Wotan area of the drama – the Norn scene, the Waltraute/Brünnhilde confrontation. His work on the cycle made him more interested in the self-denying fate of Wotan than the importance of Siegfried's (unconscious) mission as the gods' free agent on earth; the hero's role as redeemer diminished in importance. But Wagner had done enough to equate Siegfried's murder with that of Achilles, or of the sun-god Baldr, the sagas' son of Odin. Wagner came to realise that the link between the death of Siegfried and the twilight of the gods was parallel to the one in the sagas between the death of Baldr and the Norse Ragnarök. In his first go at the material in 1848 a Senta-like Brünnhilde sacrificed herself to return in *Holländer*-like triumph to a redeemed Valhalla with her hero. But in *Götterdämmerung*, by stages, Wagner arrived at a final ending mingling resignation (from his reading of the philosopher Schopenhauer) and the cleansing power of love (from his 'other' philosopher, Feuerbach) with a stage visualisation of the end of the gods and the old world drawn from Baroque and Parisian grand opera.

In *Siegfried's Tod* Wagner set a precedent for his work on the *Ring* by following the sagas' basic story quite closely while making relatively free with character and genealogy. Thus Hagen retains the characteristics of Hogni in the sagas – the strong man, the agent of dark powers and Siegfried's natural enemy. But he is now linked to both Gunther and Alberich by making him the love child of the Nibelung and of Gunther's mother Grimhilde (who does not appear). Wagner painted him black – but not so black as to lose links with the *Nibelungenlied*'s Hagen, a vassal whose brutality is always in the faithful service of his family. Wagner's

Hagen became gradually more self-interested. In the scene with Alberich (an invention by the composer which, like the Alberich/Wotan confrontation in *Siegfried*, was obviously irresistible), Hagen in *Siegfried's Tod* promised to act directly on behalf of his father. In *Götterdämmerung* his commitment to Alberich's cause is much more ambivalent. By contrast, the characters of Gunther (the sagas' Gunnar, presumably based on the historical King Gundahari of Burgundy) and his sister Gutrune were much reduced in status. The noble king of the *Nibelungenlied* (who dies a true hero's death) is transmuted to an ambitious pawn in Hagen's game, while Gutrune (originally Gudrun, Grimhild or Kriemhild) is not at all the murderous avenger of the medieval poem.

Wagner invented a major scene for Waltraute and Brünnhilde without reference to any older material. The sometime Valkyrie sister here represents a historical conscience for the heroine, and the nearest Wagner actually came in *Götterdämmerung* to introducing the ever-dominant figure of Wotan. In *Siegfried's Tod*, all eight Valkyries came to Brünnhilde's rock to explain the events of what would become Brünnhilde's demotion in Act III of *Die Walküre*. In the finished opera, Waltraute's mission was to report to Brünnhilde the impending fate of the gods and to beg, on Wotan's behalf, for the return of the ring to the Rhine. But Brünnhilde (like all its previous wearers) is deluded by the power of the ring and a belief that it has actually become a love-token. A further powerful turn is thus played out on the love-versus-power theme that informs the whole *Ring*.

Heinrich von Stein, young Siegfried Wagner's tutor, believed in his over-loyal way that 'it is quite

simply as though the *Ring* were an original text which was no longer available to the *Edda* poets, so much does everything in the drama seem to be restored to its original unity'. This is to miss the point of Wagner's dramaturgical assembly of his *Ring* material. He believed he was working on a well-known story for a modern audience, and he certainly handled it in a modern way. There was no gap between writer and creation. When Wagner was most influenced in life by the philosopher Feuerbach, so was his *Ring*; when Wagner was a Proudhon-influenced socialist, his *Ring* closely reflected that too. In addition, he did not hesitate to use other operas – *Tristan*, *Die Meistersinger*, *Tannhäuser* – as 'work in progress' to put the developing theatrical ideas which the *Ring* had thrown up into immediate practice. Wagner did not rely on a handful of sources to be marginally adjusted to make way for music – the libretto 'manufacturing' that he so despised – but made a compendium of text and dialogue sifted through his current philosophical and social concerns. It is no surprise that Thomas Mann praised the *Ring* for being like a (new) bourgeois novel.

But perhaps the most astonishing achievement of *Götterdämmerung* was Wagner's pouring of his latest music onto a libretto written anything up to 25 years earlier. In much the same way as he used older, more conventional musical forms to represent reactionary society in *Der fliegende Holländer* and *Tannhäuser*, he realised how his 1840s grand-operatic librettose could speak the language of the soulless and materialistic Gibich court, a world alien to the heroic saga language of Siegfried and the newer, more philosophical thoughts of Waltraute and Brünnhilde.

Synopsis

In the 'third day' of his 'stage festival', Wagner was able to deploy the new skills in word-setting, orchestration and use of leitmotifs that he had acquired while writing *Tristan und Isolde* and *Die Meistersinger von Nürnberg* in between the composition of Acts II and III of *Siegfried*. One has only to compare his use of relatively basic, short, identikit leitmotifs in *Das Rheingold* (the giants' music) with their lengthier, better integrated successors in *Götterdämmerung*. Here the fabric of the score itself seems to have been eaten into by the falling phrase of Alberich's curse, while the richly intertwining and contrapuntal displays of passages like Siegfried's Rhine Journey, Siegfried's arrival at the Gibichung Hall or the extraordinary intervals of Brünnhilde's outbursts of rage in Act II (the orchestra seeming to leap from Weber's Wolf's Glen to Strauss's *Elektra* in a matter of bars) testify to a greatly increased range of colour, tonality and musico-dramatic effects. In addition to these 'new' developments, Wagner makes clever use of 'old' effects – some duets are allowed (the blood-brotherhood oath) and even a full-blooded chorus (Hagen's vassals). These do not represent, as Bernard Shaw famously complained, a sell-out to grand operatic tradition but rather Wagner's deliberate use of older, conventional musical forms to depict older, conventional people.

Compact Disc 11

PROLOGUE

The same scene as at the end of the second day, on the Valkyries' rock.

The Norns are the Northern Fates, unnamed by Wagner, but in the sagas called Urd, or Wurd (like the 'weird' sisters in *Macbeth*), representing the past, Verandi the present, and Skuld the future. Wagner looked to imitate the dry, enigmatic speech-patterns of the Poetic Edda's *Völuspá* ('The Wise Woman's Prophecy') – 'Much description of wisdom have the three maidens/who came from the waters close to that tree/They established laws, decided the lives/men were to lead, marked out their fates.' The orchestral prelude [1] recalls the awakening of Brünnhilde on her rock surrounded by fire, Erda (whose daughters the Norns are), Nature (from which the Norns have come) and the annunciation of death. Taking turns, the Norns relate the events of the world to date and to come, with especial emphasis on the fate (and decisions) of Wotan. They also continue to spin the thread of destiny [2], though they are losing knowledge and are not even sure whether the growing light they can see is dawn, or Loge's fire that surrounds Brünnhilde's rock. As night wanes [3], their vision fades completely – Alberich's curse on the ring gnaws at their rope. It breaks. They abandon their prophetic role and return to their mother Erda.

An orchestral transition [4], culminating in heroic reworkings of musical material associated with Siegfried since the previous opera, brings up the dawn around the lovers on the rock. Brünnhilde encourages Siegfried to new adventures in the world [5]. In gratitude for all that she has taught

him [6], he gives her the ring and she gives him her horse, Grane. Like Tristan and Isolde the pair are obsessed with selfless love and the interchanging of their names; as Siegfried says 'Wherever I am, both will be safe'. With increasing dramatic irony (in view of events to come), Brünnhilde asks the gods to 'feast your eyes on this blessed pair' and declares that they will never be parted [7]. A pair of ringing high Cs lead into an orchestral transition, called in the concert hall 'Siegfried's Rhine Journey' [8]. It describes, in a whirl of complex polyphony and virtuoso orchestral writing, the hero's passage to the court of Gunther.

ACT ONE

Scene One

The Hall of the Gibichungs on the Rhine.

Gunther is concerned whether his renown is worthy of the Gibich name [9]. Hagen, plotting for himself to recover the ring, points out that neither Gunther nor his sister are married. He advises Gunther to marry Brünnhilde [10]. As she is protected by fire on a rock, only a hero can reach her. That hero is Siegfried, who will woo her for Gunther (the orchestra hints that the Tarnhelm, the magic, shape-shifting helmet, will play a part in this). Gutrune should use one of the magic potions Hagen brought her to persuade Siegfried to fall in love with her. Siegfried's horn is heard from the Rhine [11] and Hagen calls to him to put into shore. The music surrounding the sudden appearance of Siegfried and his arrival at the Gibichungs' Hall shows Hagen's 'evil' intervals and tonality trumping Siegfried's 'good ones'. We hear him 'fall under the sway of demonic forces' as Hagen's music captures him.

Scene Two

Siegfried is welcomed on land [12]. Hagen, who knows him 'by his mighty strength', promises to take care of Grane for him; Gunther introduces Siegfried [13] to his ancestral home. When Hagen enquires about the Nibelung treasure, Siegfried shows him the Tarnhelm at his belt and explains that he left all the rest in the cave, except for a ring which he gave to Brünnhilde. Gutrune serves drinks – Siegfried's with a magic potion to remove his short-term memory. Before he drinks, Siegfried toasts his beloved Brünnhilde with ironical comments about forgetfulness [14].

Compact Disc 12

But once he has drunk, he has eyes only for Gutrune [1], the second woman he has seen in his life. He offers to help Gunther find a wife, if Gutrune can be his bride. Gunther tells him about Brünnhilde, and the fire that surrounds her rock; Siegfried reacts confusedly to his description but agrees to cross the fire to woo her for Gunther. They swear an oath of blood-brotherhood [2], the first of the 'treaties' with the human world that will lead to Siegfried's death. Hagen does not participate, explaining to Siegfried [3] that his blood would mar their drink. Gunther and Siegfried set off for Brünnhilde's rock. Hagen is left on watch, looking forward to owning the ring and enjoying the fact that the 'freeborn sons' Gunther and Siegfried are in fact working for him [4]. An orchestral transition, whose plangent wind-writing and modal string passages were a clear influence on Sibelius's orchestral writing, describes Brünnhilde waiting on her rock for Siegfried's return.

Scene Three

The rocky height, as in the Prologue.

Brünnhilde recognises the sound of a Valkyrie flying towards her rock [5]. She is amazed that Waltraute has come to see her and hopes that Wotan has forgiven her. But Waltraute explains [6] that Wotan sits silent in Valhalla, with his broken spear in his hand, waiting for the gods' end, which will be signalled by the return of the ravens he sent out. But if Brünnhilde were to give the ring back to the Rhinedaughters then she would save both him and the world. But Brünnhilde is now indifferent to Valhalla's fate [7]. She refuses to give away the ring, Siegfried's pledge of his love for her. Waltraute leaves, despairing of her sister's 'loveless loyalty' [8].

The flames surrounding the rock flare up. She hears Siegfried's horn-call but the man who approaches through the flames has Gunther's shape and calls on her to become his wife [9]. Wagner wrote Siegfried's part as low as he dared to imitate the baritone Gunther. As Siegfried wrestles the ring from Brünnhilde, the motif of Alberich's curse stalks up the scale in hideously transfigured form. The orchestration of this scene in general, with its snarling but muted brass and fluid bass, was much admired by Chabrier (his opera *Le Roi Arthur*) and Dukas (*The Sorcerer's Apprentice*). Believing this is some further punishment by Wotan, Brünnhilde refuses and tries to use the ring to defend her honour. Siegfried-as-Gunther wrests the ring from her hand and drives her into the rocky chamber for the night, swearing to his blood brother Gunther that his sword Nothing will separate them [10].

Compact Disc 13

ACT TWO

Scene One

An open space on the shore in front of the Gibichung Hall.

A dark, slow, weighty orchestral prelude [1], reminiscent of the introduction to Act II of *Fidelio* (Florestan alone in prison) dissolves into impressionist tone painting, suggesting the moonlight which reveals Alberich crouching in front of the sleeping Hagen. The music also sustains the ambiguity of the scene: dream or reality? Alberich has come to his son Hagen [2] to keep the spirit of hatred alive in his soul, egging him on to plot Siegfried's destruction and to obtain the ring. But Hagen, after enquiring who would inherit the immortals' power ('I – and you,' answers Alberich nervously) will only promise his father that 'I shall have the ring'.

Scene Two

Siegfried has returned quickly to the Gibichung hall using the Tarnhelm [3]. He is uneasy in explaining to Hagen and Gutrune how and by whom Brünnhilde was won over. Gutrune tells Siegfried how frightened of him she is but still orders Hagen to prepare the Gibich vassals for the forthcoming double wedding.

Scene Three

Hagen calls the men to arms as if for war [4] before he announces [5] that Gunther is bringing Brünnhilde back as his bride and bids them sacrifice animals for the gods. The vassals laugh at Hagen's grim humour [6], employing one of Wagner's saltiest puns ('der Hage-Dorn', the hawthorn bush), but are

reminded that they must now honour and defend Brünnhilde and revenge her if she is wronged.

Scene Four

The vassals greet Gunther [7] who steps out of the boat with Brünnhilde, 'pale-faced and with downcast eyes'. Gunther welcomes Brünnhilde to the Gibichung Hall as his bride [8], then Gutrune and Siegfried as the second bridal pair [9]. Brünnhilde is bewildered and appalled that her lover now does not recognise her. She notices the ring on his finger [10], and accuses him of stealing it from Gunther. Siegfried (no longer under the spell of the Tarnhelm) has forgotten he took it from her hand; he remembers only that it came from the Nibelung hoard in Fafner the dragon's cave. Hagen suggests that Siegfried has deceived his friend Gunther, and Brünnhilde announces that she has been betrayed [11]. Confused and angry, she concludes that it must have been Siegfried who slept with her in the rocky chamber. When Siegfried swears on Hagen's spear point that he kept his word to Gunther [12], Brünnhilde interrupts to swear she spoke truly and Siegfried must die for his falsehood. Siegfried passes the whole thing off in public as 'women's wrangling', but privately admits to Gunther [13] that something must have gone amiss with his Tarnhelm disguise. He calls on the vassals and women to enjoy the wedding feast. The music Wagner gives to Siegfried for this outburst is reminiscent of what he might have composed for *Siegfried's Tod* in 1848 – a weighty Tamino aria with some fiendish coloratura that taxes many interpreters of the part. But the apparent stylistic lapse is undoubtedly right: it is Siegfried thinking he is one of the Gibichungs.

Scene Five

Brünnhilde broods over the mystery of Siegfried's apparent infidelity [14]. Hagen offers himself as her avenger [15] but she reveals that she used magic arts to protect her lover's life. Only Siegfried's back was left unprotected. Hagen now realises where he can strike. Brünnhilde taunts Gunther for his cowardice and, together with Hagen, persuades him that Siegfried must die [16]. Gunther reminds them of the oath of blood-brotherhood and thinks how Gutrune will suffer. But Brünnhilde merely curses Gunther's sister for having stolen Siegfried's love. Hagen suggests concealing the murder as an accident at a boar-hunt. In a (deliberately) old-fashioned, 'operatic' vengeance trio, which builds on the foundations of Act I's blood-brotherhood duet, Gunther and Brünnhilde [17] appeal to Wotan the god of oaths to revenge their wrong, while Hagen calls on his father Alberich and looks forward to the day when he will regain possession of the ring. The wedding ceremonies begin and Hagen forces Brünnhilde to take her place alongside Gunther.

Compact Disc 14

ACT THREE

Scene One

A wild, wooded and rocky valley along the Rhine. The 'Wasserjungfrauen' Wagner conceived for *Siegfried's Tod* became quite naturally the daughters of the Rhine – the eventual destination of the returning treasure (or ring). The scene retains the purpose of its source in Saxo Grammaticus's life of Baldr: to warn the hero of his death. An orchestral prelude [1] announces that the hunt is up and reintroduces the Rhinedaughters in a sad,

melancholy transfiguration of their flowing nature music from *Das Rheingold*. They call on the sun to light up the dark depths from which their gold was stolen, and to send them the hero 'who may give us back the gold' [2]. Siegfried appears, looking for the bear he lost in the hunt [3]. The nymphs flirt with him [4], offer to give him the animal if he will let them have the ring on his finger [5], tease him for being dominated by his wife and for being stingy, then disappear.

A purpose of such scenes is to allow the hero to discover more about himself than he might in a wholly serious context, hence the grounding-style jokes the Rhinedaughters make about Siegfried. Wagner may have been thinking too of the banter between Papageno and the Three Ladies in *Die Zauberflöte*.

Siegfried decides to give the nymphs the ring, but they suddenly warn him to hold onto it [6]. It is cursed by the Nibelung who stole the Rhinegold from them, forged the ring and then lost it. But Siegfried is doomed to die unless he gives it back to them. Their threats leave Siegfried unmoved, although if they had smiled he would have given it to them, because he cares as much for his life as he does for a piece of earth. He ignores their warnings about the Norns' rope of fate. Realising that Siegfried is 'hobbled and blind', ignoring oaths and runes, the Rhinedaughters leave; Brünnhilde will give them 'a fairer hearing' [7].

Scene Two

Siegfried answers Hagen's call with his horn [8] and a tricky, sudden top C. Hagen, Gunther and the vassals arrive and ask him what he caught in the hunt. He tells them that 'three wild waterbirds'

warned him he would die. Siegfried attempts to cheer up Gunther, first with wine [9], and then with the tale of his young adventures. He talks about Mime [10], the forging of Nothung, his fight with Fafner, the bird song he heard and understood, how he found the ring and Tarnhelm and killed Mime. Hagen offers him a drink which contains an antidote to Gutrune's potion. Now Siegfried can remember how he heard about Brünnhilde [11], how he passed through the fire, and awakened and held her in his arms. Gunther is shocked [12]. Hagen asks if Siegfried can understand the language of the ravens who suddenly fly up over him, and stabs him in the back with his spear, claiming that he has punished falsehood. Dying, Siegfried imagines that he is reawakening Brünnhilde [13]. Gunther orders the vassals to carry Siegfried's body home [14]. For Wagner the funeral march that follows was both a tribute to, and an attempt to go one better than, the Funeral March of Beethoven's 'Eroica' Symphony. The musical material reviews the lineage and life of Siegfried with references to the Volsungs, Sieglinde's love, the sword Nothung, the youthful Siegfried, his horn call and Brünnhilde.

Scene Three

The Hall of the Gibichungs, as in the opening act. Gutrune waits for Siegfried to return from the hunt [15]. She has had nightmares and cannot sleep. Grane was neighing and Brünnhilde left her room to go down to the Rhine. She hears Hagen calling out for lights to welcome the hunting party and Siegfried home [16]. When the corpse is brought in, Gutrune panics [17], but then turns in fury on her brother. Gunther reveals that Hagen, not a wild

boar, killed Siegfried. Hagen justifies his action (Siegfried was a perjurer) and claims the ring by 'the sacred right of conquest'. Gunther protests. Hagen kills him and reaches for the ring, but Siegfried's hand 'raises itself threateningly'.

The dead hand raising up against the criminal is common in both Parisian Grand Opera and mythological epics. In the *Nibelungenlied* a dead hero's wounds bleed afresh in the presence of his murderer. The music of this family confrontation around the body looks forward to *Parsifal* in its light, luminous orchestration and avoidance of the melodramatic – compare the unmasking of Titirel's coffin in the later opera's Act III.

Brünnhilde silences the Gibichs' squabbling [18]. Gutrune is made to see that she has no real claim on Siegfried and the hero's funeral pyre is ordered to be built on the shore of the Rhine [19]. Brünnhilde longs to join him in death [20], but first she tells Wotan that now he can rest [21]. Drawing the ring from Siegfried's finger she places it on her own [22], telling the Rhinedaughters to take it from her ashes, when it has been cleansed by fire. Then she orders the ravens back to Valhalla [23], and to take Loge with them to set fire to the gods' home. Together with her horse, Grane [24], she leaps into the flames of the pyre to meet Siegfried as his wife. The flames rise and the Hall of the Gibichungs is destroyed.

The *Völuspá* says: 'The star turns black, the earth sinks below the sea [compare the flooding of the Rhine]/... flames leap the length of the world tree [compare the heroes' bonfire described by the Norns]/fire strikes against the very sky [compare the stage directions about the burning of Valhalla]'.

The Rhine overflows its banks. When Hagen

makes one last attempt on the ring, the Rhinedaughters drown him and at last their treasure is restored to them [25]. The people watch as Valhalla, with all the gods inside, is destroyed by the fire. Much went on behind the scenes of Brünnhilde's immolation. It took Wagner at least four goes between 1848 and 1872 to get the words right, each successive change reflecting his current philosophical vision. As pure poetry the most beautiful was probably the 'Schopenhauer' renunciation ending ('I depart from the home of desire/I flee forever the home of delusion/I saw the world end'). Each new ending tried to round off the opera in words, a task that he realised eventually only the music could do. As for that very final music, a return to the theme that accompanies Sieglinde's 'O hehrstes Wunder' in Act III of *Die Walküre*, it is only relatively recently that it has been correctly identified with the name Wagner himself gave it – the Glorification of Brünnhilde.

© MIKE ASHMAN, 2006

Das Rheingold

Am Anfang des 19. Jahrhunderts suchten deutsche Künstler – die zwar alle demselben Kultur- und Sprachraum, nicht aber einer gemeinsamen Nation angehörten – in der nordischen Vergangenheit nach einer klar definierten, deutschen Mythologie. In den Jahren von 1803 (als Friedrich de la Motte-Fouqué mit seinem *Helden aus dem Norden*, einer Schauspielertrilogie über den heldenhaften Drachentöter Siegfried begann) bis 1844 (als Friedrich Vischer öffentlich den Vorschlag

unterbreitete, die Nibelungen-Saga zu einer großen heroischen Oper zu verwenden) erschien eine Flut germanischer Sagenstoffe. Schumann, Mendelssohn, Heinrich Dorn und der Däne Niels Gade zogen Nibelungen-Opern in Betracht – wobei allerdings nur Dorn eine solche vollendete, die Franz Liszt, sehr zu Wagners Ärger, in Weimar uraufführte.

Wie Aischylos und Shakespeare, die beiden Dramatiker, die er am meisten bewunderte, war auch Wagner ein Experte, wenn es darum ging, vorhandenes Bühnenmaterial zu plündern und zu bearbeiten. Und die Sache der Nibelungen, die zur Verfügung stand, war aktuell, patriotisch und mythologisch. Wagner war der idealistischen Ansicht, seine Nibelungen-Dramen könnten wirklich „populär“ werden – und das, obwohl sogar sein intelligenter Gönner Franz Liszt sich Teile dieser Geschichte, die „jedes Kind kennt“, in umfänglichen Episteln musste erklären lassen.

Ein neues Drama erforderte ein neues System. So begann Wagner mit seiner Selbstanalyse bei 'Grad O', als er ein Libretto zur Vertonung zusammenstellte. Vom April 1848 bis September 1854 komponierte er so gut wie nichts, um über die Opernkomposition Prosatexte zu schreiben, deren Titel er sich von Franz Liszt und dem Philosophen Ludwig Feuerbach geliehen hatte. Erst, als er dieses Gebräu aus geistigem Aufbruch, unpräziser Literaturgeschichte und eigenen Flugschriften verdaut und veröffentlicht hatte, konnte Wagner damit beginnen, *Das Rheingold* zu komponieren.

Wagners primäre (oder eigentliche) Quellen zu den Nibelungendramen waren: die beiden isländischen *Eddas*, die sogenannte *poetische* und

die *prosaische* des Snorri Sturluson; die isländische *Volsunga saga*; zwei deutsch orientierte Quellen, das *Nibelungenlied* und *Thidreks saga* (Die Geschichte Thidreks von Bern), die Wagner durchweg in „modernen“ deutschen Übersetzungen las. Dazu kamen zahlreiche wissenschaftliche Kommentare. Wichtig waren außerdem zwei dramatische Fassungen des Materials: Fouqués Helden-Trilogie und Abschnitte aus Karl Simrocks *Heldenbuch*.

Das *Rheingold* entspricht dem Satyrspiel, das im alten Griechenland einer tragischen Trilogie folgte, ist hier aber zum Prolog unfunktioniert. Den Hauptteil der Oper hat Wagner nach zwei Erzählungen der *Edda* hergestellt. Die erste erzählt von dem Mahl, das Odin (Wotan) in betrügerischer Absicht den beiden Riesen zur Errichtung Walhalls gibt, und der zweiten verdankte Wagner gleich mehrere Ideen: Er ließ die Riesen das Gold als Ersatz für Freia fordern, kam auf das Land der Schwarzalben (sein Nibelheim, das „Heim des Nebels“) und nahm die Lösegeldzahlungen von Alberich und Freia in die Schluss-Szene auf. Betrachten wir, auf welch neue Weise Wagner seine Götter charakterisiert (und oft karikiert), so wird bereits deutlich, dass wir uns nicht in einer Welt historisch orientierter und naturalistisch dargestellter Götterwesen befinden, wie man sie von einer großen Oper der 1850er Jahre hätte erwarten sollen. Die Hauptthemen des *Ring* werden sogleich im *Vorabend* dargelegt: Es geht um den Widerstreit zwischen dem Streben nach Macht und dem Vorrang der Liebe; um die unbefleckte Natur und ihre Ausbeutung durch den Menschen; und um den Kampf zwischen der Rechtsgültigkeit von Verträgen und künstlerisch-improvisatorischen

Entscheidungen – oder um den Gegensatz zwischen freiem Willen und Notwendigkeit.

Die Handlung

Compact Disc 1

Erste Szene. *Auf dem Grunde des Rheines*. In Bühnenanweisungen, die ebenso lang und detailliert sind wie bei George Bernard Shaw, wird beschrieben, dass das Orchestervorspiel [1] zunächst den Anfang der Welt und dann den bewegten Rhein darstellt: „So – denke Dir – ist die ganze Instrumental-Einleitung zum *Rheingold* auf den einzigen Dreiklang von Es ausgeführt!“, schreibt Wagner an Liszt. Es ist, „als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, welches in figurierter Brechung dahinwogte“ – und wenn dieser Zustand seinen Höhepunkt erreicht, finden im Orchester zugleich fünf verschiedene rhythmische Bewegungen statt.

Woglinde und Wellgunde spielen im Wasser Spiele [2]. Floßhilde fordert sie auf, das Gold ernsthafter zu bewachen. Auf der Suche nach einem Abenteuer kraxelt der Nibelungenzwerg Alberich („mächtiger Alb“) aus einer tiefen Schlucht empor [3]. Auch seine Musik kommt aus den dunklen Bereichen des Orchesters und wirft einen Schatten auf den lichten, gewissermaßen französischen Orchestrationsstil und den Vokalsatz der spielenden Rheintöchter. (Wagner wird in der gesamten Oper die räumliche Anordnung ganz klar durch Tonhöhe und Orchestrierung markieren.) Alberich versucht, sich eine der Rheintöchter nach der anderen gefügig zu machen; allein, sie stoßen

ihn mit schroffen Bemerkungen über seine Erscheinung zurück. Zudem ist er nicht flink genug, um es im Wasser mit ihnen aufzunehmen [4]. Die aufgehende Sonne beleuchtet das Gold, das im Fluss liegt [5], und die Mädchen grüßen den Schatz, der ihnen ihr Tageslicht bringt. Einmal mehr warnt Floßhilde das „schwatzende Heer“ ihrer Schwestern: „Der Vater sagt“ es, und uns befahl er, klug zu hüten den klaren Hori, daß kein Falscher der Flut ihn einführe.“ (Mit „Vater“ ist eindeutig Wotan gemeint, der in einem frühen Entwurf des Librettos tatsächlich bei dem Bade im Wasser zugegen war.) Doch Woglinde und Wellgunde verraten Alberich die Geheimnisse des Goldes. Der Zwerg [6] verflucht für immer die Liebe, ergreift den Schatz und verschwindet damit nach Nibelheim.

Eine weitere detaillierte Bühnenanweisung beschreibt jetzt das Orchesterzwischenpiel [7], das aus dem dunklen Wasser des Rheins empor in das Reich der Götter führt. (Wagner war der Ansicht, dass seine größte Begabung die Kunst des Übergangs war.) Hier wird das Motiv, das den Ring als Symbol der Weltbeherrschung bezeichnet, durch vier verschiedene Darstellungen (man beachte die Farben in Flöte, Violinen und Harfe) in die ruhige Größe des Walhall-Motivs übergeführt, bei dem erstmals die Wagner-Tuben erklingen. Beide, das Ring- und das Walhall-Motiv, sind demnach, wie Wagner andeutet, Symbole der Macht.

Zweite Szene. *Freie Gegend auf Bergeshöhen*. Wotan und Fricka schlafen. Sie warten darauf, ihr neues Heim zu beziehen, eine Feste mit leuchtender Wehr, die man in der Ferne sieht. Fricka versucht, Wotan aus seinen Träumen von

Macht und ewigem Ruhm aufzuwecken [8]. Er freut sich, dass die Riesen das Bauwerk vollendet haben [9]. Die Geschichte vom Bau Walhalls entnahm Wagner der *prosaischen Edda*, wobei er allerdings den Schluss veränderte, um die Handlung dergestalt fortzusetzen, dass Freia (= Liebe) für das Rheingold (= Macht) als Geisel genommen werden kann. Fricka ist entsetzt: Das „Lösegeld“ muss bezahlt, ihre Schwester Freia den „starken Männern“ übergeben werden. Früher hätte Wagner – wie im *Lohengrin* etwa – Accompagnato-Rezitative mit Arien abwechseln lassen. Mit diesem Dialog der Götter jedoch präsentiert Wagner die erste Szene in seinem neuen Arioso-Stil, den er seiner Liebesszene aus der *Zauberflöte* – Sprecher-Tamino – nachgebildet hat.

Wotan ist Frickas Vorwürfen gegenüber taub [10] und bleibt auch bei dem Auftritt Freias, die ihn um Hilfe bittet, ungerührt. Fasolt und Fafner folgen ihr auf dem Fuße [11] und fordern ihren Lohn. Wotan spielt auf Zeit und wartet auf Loges Erscheinen. Also behauptet er, den Vertrag mit den Baumeistern vergessen zu haben, worauf ihn Fasolt ermahnt, die Gesetze so zu wahren, wie sie mit Runen in seinen Speer geschnitten sind. Fafner ist weniger vertrauensselig als sein Bruder [12]. Er weiß, dass Freia die goldenen Äpfel der Jugend hütet, ohne die die Götter altern und sterben würden. Die Riesen wollen Freia entführen, doch deren Brüder schicken sich an, sie zu verteidigen [13]: Gott Froh tut das mit Worten, und Donner wird von Wotan daran gehindert, mit seinem Hammer der Forderung Nachdruck zu verleihen [14].

Als Loge schließlich auftritt, kommt Bewegung in die festgefahrene Situation. Zwar hat er keine direkte Lösung für Wotans Probleme [15], doch

seine Kunde verblüfft alle Anwesenden – dass nämlich „in der Welten Ring nichts ist so reich, als Ersatz zu muthen dem Mann, für Weibes Wonne und Werth“. Nur eine Ausnahme von dieser Tatsache habe er gefunden, und er berichtet, wie Alberich das Gold geraubt hat [16]. Wotan solle, so schlägt er vor, den Rheintöchtern den Schatz zurückgeben. Dieser aber glaubt, dass der Ring seine Macht endgültig befestigen wird. Götter und Riesen träumen gleichermaßen von dem Gold [17], und Fafner erklärt sich rasch bereit, das Rheingold als Ersatz für Freia zu nehmen; allerdings nehmen die Riesen die Göttin bis zur erfolgten Zahlung als Geisel mit sich [18]. Loge beobachtet, dass sich Fafners Worte von den goldenen Äpfeln erfüllen [19]: Mit Freias Weggang altern die Götter. Wotan muss in den Diebstahl von etwas einwilligen, das ihm nicht gehört, und er gestattet Loge, ihn bei seiner Suche nach dem Gold hinunter nach Nibelheim zu führen [20].

Ein Orchesterzwischenspiel beschreibt Wotans und Loges Fahrt hinab nach Nibelheim (das Gehämmer von Ambossen bezeichnet die arbeitenden Nibelungen). Viermal wird die Musik wiederholt, die Loges Worte „Weibes Wonne und Werth“ begleitet; dazu kommt das inzwischen bekannte, rastlose Wehe-Motiv (der Schmerz, die Liebe einer Frau zu verlieren): So illustriert die Passage auch die Gefahr, dass Freia den Göttern verloren ist, wenn es nicht gelingt, Alberich das Gold zu nehmen.

Dritte Szene. *Nibelheim*.

Mime hat gerade den magischen Tarnhelm fertiggestellt, der seinen Träger in jede gewünschte Gestalt verwandeln kann. Alberich zwingt ihn,

diesen herauszugeben [21] und probiert die neue Erfindung, indem er sich unsichtbar macht und seinen Bruder durchprügelt. Loge führt Wotan hinab nach Nibelheim [22].

Compact Disc 2

Mime erzählt den beiden, wie aus den ehemals glücklichen, freien Handwerkern der Nibelungen Alberichs Sklaven wurden, nachdem der aus dem Rheingold einen Ring geschmiedet und diesen dazu verwendet, Goldvorräte für sich anzuhäufen [1]. Loge tut, als wolle er den Nibelungen zu ihrer Freiheit verhelfen. Alberich kehrt mit seinem eingeschüchterten Arbeitsheer zurück [2], weist seinen Ring vor und zwingt sie alle in die Minen. Die harschen Rhythmen und die vom Schlagzeug angetriebenen Höhepunkte mit ihrer eindeutigen Tonart b-moll, die die Arbeiter der Nibelungen beschreiben (erneut in der vierten Szene, wenn das gesamte Gold aus Nibelheim als Lösegeld für Alberich heraufgebracht und ein apokalyptischer Höhepunkt erreicht wird) – diese Elemente sind einige der frühesten musikalischen Beschwörungen der neuen industriellen Revolution („die größte Degradierung der Menschheit“). Alberich erzählt nun Loge und dem immer wütenderen Wotan [3] von seinen Machtgelüsten: Selbst die Götter werden seinen „Armeen der Nacht“ zum Opfer fallen [4]. Loge bittet listig, die Zauberkräfte des Tarnhelms vorzuführen – ebenso wie das der *Gestiefelte Kater* in einem ähnlich spannungsvollen Augenblick in Perraults Märchen tut. Der prahlerische Alberich verwandelt sich zunächst in eine riesige Kreatur, einen Drachen [5] – und dann in eine winzige Gestalt, eine Kröte [6]. Loge sieht seine

Chance und springt herbei. Den gebundenen Alberich schaffen die beiden Götter nach Nibelheim hinauf.

Ein Orchesterzwischenspiel [7] beschreibt ihre Rückkehr an den jetzt schwächer hämmernden Ambossen vorbei.

Vierte Szene. *Man erreicht die freie Gegend auf Bergeshöhen wie in der zweiten Szene*.

Der gefangene Alberich [8] muss für seine Freiheit mit all seinem „leuchtenden Gold“ bezahlen. Mit Hilfe seines Rings [9] befiehlt er den Nibelungen, das Lösegeld zu bringen [10]. Wotan besteht auf den Tarnhelm und verlangt dann auch den Ring, ohne den Alberich seinen Verlust nicht wird ersetzen können. Er warnt Wotan, dass es ein größeres moralisches Verbrechen sei, den Ring zu nehmen, als das, welches er – Alberich – mit dem Raub des Goldes beging. Erneut macht Loge den Vorschlag, dem Rhein den Ring zurückzugeben. Wotan aber will ihn für sich, zieht ihn Alberich vom Finger und erachtet sich nunmehr als der „Mächtigen mächtigsten Herrn“. Loge lässt Alberich los [11], worauf dieser den Ring mit einem Fluch belegt: Jedem, der ihn trägt, wird er nur Leid und Tod bringen. Wotan ignoriert ihn [12].

Die anderen Götter treten auf und freuen sich, dass Wotan und Loge mit dem Gold zurück sind [13]. Die Riesen bringen ihre Geisel herbei [14] und verlangen das Lösegeld. Freia darf unter dem aufgehäuften Gold nicht mehr zu sehen sein. Fasolt zögert, die liebliche Göttin zu lassen [15] und schaut, ob er nicht doch noch etwas von ihr sehen kann. Noch ist eine Lücke zu schließen, und dazu bedarf es des Ringes, den Wotan aber nicht hergeben will. Fasolt will mit Freia für immer davon gehen, als „aus der Felskluft zur Seite“ Erda

erscheint, eine Wala oder „weise Frau“, und bis „zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt“ [16]. Ihr Rat wiegt schwer: Die Götter sind nicht unsterblich, daher muss der Ring herausgegeben werden. Das tiefe Blech und das Schlagzeug in dem langsam dahinschreitenden, impressionistischen Choral Erdas verrät einerseits die Verwandtschaft mit den anderen Naturgeschöpfen (den Rheintöchtern) und deutet andererseits an, dass sie aus der Erde heraufkam. Während Wotan versucht, die wieder verschwindende Erda zurückzuhalten, verkündet Donner den Riesen, dass die Götter den Ring hergeben werden [17]. Freia wird freigelassen [18]. Sogleich geraten die Riesen über die Aufteilung der Beute in Streit [19], und Alberichs Fluch findet sein erstes Opfer, als Fasolt bei dem Versuch, den Ring für sich zu behalten, von seinem Bruder erschlagen wird. Loge meint, Wotan könne sich glücklich preisen [20], und Donner schickt sich an, das „schwüle Gedünst“ der Götter zu zerstreuen, das in der Luft liegt: Er ruft Blitze und Donnerschläge, um die Luft zu reinigen [21]. Erinnerungen an die Pariser Grand Opera und ihre sensationellen Bühneneffekte erfüllt die grandiose kleine Arie, die Wagner für diese Nebenrolle geschrieben hat und die in einem Sturm aus Schlagzeug und Lichteffekten endet. Froh besingt die Regenbogenbrücke [22], die sich jetzt zeigt. Wotan grüßt das neue Heim der Götter [23], weiß aber, dass er dafür mit Blutgeld bezahlt hat. Ein neuer Gedanke nimmt ihn gefangen: Wotan glaubt zu wissen, wie er die Zukunft zu seinen Gunsten wenden kann und gibt dem Heim den kriegerischen Namen Walhall („Halle der Erwählten“). Das fanfarenartige Schwertmotiv, das hier erstmals (auf seinem

üblichen Instrument, der Basstrompete) erklingt, deutet auf Wotans kommende Pläne mit Siegmund voraus. Fricka erkennt, dass sie in eine Feste einzieht, nicht in ein Herrenhaus.

Loge distanziert sich von den Taten der Götter [24]. Er verspürt die Lust, sich in Flammen zu verwandeln und sie zu verbrennen. Die Götter schicken sich an, die Brücke zu überqueren und in ihr Heim einzuziehen, als sie von Stimmen unterbrochen werden – die Rheintöchter klagen um ihr gestohlenen Gold [25]. Dabei erklingt das bereits bekannte, fallende Halbton-Motiv, das während des gesamten *Ring* die verschiedensten Gestalten annimmt und Kommentatoren zur Spurensuche veranlasst hat. Wotan befiehlt Loge, die „verwünschten Nicker“ zur Ruhe zu bringen. Dessen Spott, sie sollten sich fortan im „neuen Glanz der Götter“ sonnen, amüsiert seine Herren. Doch die Rheintöchter haben das letzte Wort: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: falsch und feig ist, was dort oben sich freut!“

Die Walküre

Fast alles, was in der *Walküre* geschieht, steht in Beziehung zu der mittelalterlichen *Volsunga saga* Islands. Extrem ist allerdings, wie Wagner einige der Geschehnisse komprimierte und andere vergrößerte. Besonders die Akte II und III sind Erweiterungen von Ereignissen, die in der Erzählung der *Saga* nur angedeutet wurden. Die *Walküre* entstand als der letzte Text des *Rings* und ist aus dramatischer Sicht der kunstvollste, zugleich aber auch derjenige Teil der Tetralogie, in dem sekundäre Quellen – die *Antigone* des Sophokles, Wagners eigener Entwurf zu einer Oper *Jesus von Nazareth*, Shakespeares

King Lear – am weitesten an die Oberfläche dringen und viele der musikdramatischen Prinzipien erprobt werden, die Wagner in seiner großen theoretischen Abhandlung *Oper und Drama* niedergelegt hatte.

Das geschieht vor allem im ersten Akt, einem klassisch einfachen Dreipersonenstück, dessen Zweck es nicht ist, die genealogischen Fäden der *Volsunga saga* zu durchschlagen – einer weitschweifigen Erzählung, die sich über drei Generationen erstreckt und von zwölf Personen handelt. Bei Wagner ist Siegmund (der altnordische Sigmund) der Sohn Wotans, nicht der Urenkel Odins. Seine Zwillingschwester und Geliebte erhält den Namen Sieglinde, wie Siegfrieds Mutter auch im *Nibelungenlied* heißt; zugleich aber zeigt sie Merkmale sowohl von Sigmunds inestuöser Schwester Signy als auch von Sigmunds späterem Weib Hjordis, das die Stücke eines mächtigen Schwertes für ihren Sohn Sigurd aufbewahrt. In der *Saga* erzwingt eine Figur namens Siggeir von Signy die Ehe. Bei der Hochzeitsfeier stößt Odin ein Schwert in einen Baumstamm, und Siggeir wird in die Kämpfe mit den Wälsungen hineingezogen. Um in seiner Besetzungsliste zu viele Namen zu vermeiden, die mit einem „S“ beginnen, gab Wagner Siggeir den Namen des unbedeutenden Königs Hunding. In der *Saga* durchstreift Sigmund mit dem Sohn, den ihm Signy gebar, in Wolfshäuten den Wald. Wagner machte aus den beiden Siegmund und seinen Vater Wolf – wobei letzterer niemand anders ist als Wotan in der Gestalt eines Sterblichen. Während Wagner in den ersten Akt der *Walküre* auch das kleinste Detail bis hin zu der Wolfshaut aus der *Saga* übernahm, ist die Reihenfolge der Geschehnisse weitgehend seine eigene.

Es war ein langes Ringen. Noch in dem Prosa-Entwurf vom Mai 1852 finden sich – eine Seltenheit bei Wagner – zwei Ablenkungen, deren eine er schließlich aufgab und deren andere wesentlich umgestellt wurde. Im ursprünglichen ersten Akt tritt, gleich nachdem Hunding Siegmund in seiner Hütte gefunden hat, der als alter Mann verkleidete Wotan auf. Er bittet um Gastfreundschaft und stößt das Schwert für den, der es wird herausziehen können, in den Baum. Hunding gelingt das nicht, Siegmund hingegen vermag es. Wagner bemerkte bald, dass Wotans Auftritt an dieser Stelle zu sehr seinem Erscheinen in Mimes Schmiede gliche, das er für den ersten Akt des *Siegfried* geplant hatte; außerdem fand er, dass der erste Akt der *Walküre* einen stärkeren Höhepunkt fände, wenn das Schwert erst am Ende à la *Excalibur* herausgezogen würde.

Wie Homer in der *Ilias*, so musste Wagner jetzt die Geschichte der Menschen mit der Geschichte der Götter verbinden. Auch hatte er darauf zu sehen, wie sich die frühe *Volsunga/Wälsungen*-Historie mit der Geburt des wichtigsten Sagenhelden Sigurd/Siegfried und seiner schließlichen Vereinigung mit Brynhild/Brünhilde verknüpfen ließ. Das gelang ihm, indem er zwischen Wotan, dem Haupt der Götter, und seiner Lieblingswalküre Brünhilde ein Vater-Tochter-Verhältnis herstellte. Die verschiedenen Versuche dieser beiden, Liebe in eine lieblose Welt hineinzubringen, beherrschen die Akte II und III der Oper.

In der *Volsunga saga* ist Brynhild weder die Tochter Odins noch überhaupt eines Gottes. Allerdings kam sie dem Oberhaupt der Götter in die Quere, als sie in der Schlacht den falschen Helden tötete: „Zur Vergeltung stach mich Odin mit dem

Schlafdorn, sagte, dass ich nie wieder siegen und dass ich heiraten sollte. Ich hingegen schwor darauf feierlich, niemanden zu heiraten, der wisse, was Furcht bedeutet.“

Diese Erzählung lieferte Wagner das Exposé für Brünhildes Ungehorsam und Siegmunds Tod. Ferner fand er den Hinweis auf Brünhildes Degradierung als Walküre und auf ihre Erweckung durch Siegfried, Siegmunds und Sieglindes Sohn (den Wagner jetzt als die Reinkarnation jenes Knaben erkannte, der bei den Brüdern Grimm *auszog, das Fürchten zu lernen*). Weitere Zutaten, vor allem aber die psychologische Tiefe seines Wotan und seiner Brünhilde fand Wagner in den familiären Dramen *King Lear* von Shakespeare und *Antigone* von Sophokles.

Bei Sophokles verbietet der Herrscher Kreon die rituelle Beisetzung des Polynikes, weil dieser nach dem Buchstaben des Gesetzes gegen Theben rebellierte – was er allerdings nur getan hatte, weil sein eigener Bruder gesetzbrüchig gewesen war. Antigone, die Schwester des Polynikes und Verlobte von Kreons Sohn, missachtet des Königs Befehl, worauf dieser sie lebendig einmauern lassen will. Dieses unlösbare Problem, das Kreon mit Antigone hat, als er gezwungen ist, seine zukünftige Schwiegertochter wegen einer emotionalen Tat zu bestrafen, die eigentlich kein Verbrechen war – eben dieses Dilemma überträgt Wagner auf Wotan. Weiterhin verwendet Wagner die Beziehung Lears zu Cordelia, seiner Lieblingstochter, die trotz ihrer Treue in der Verbannung lebt. Des Königs Worte „ich bin gebunden auf einem Feuerrad“ klingen bei Wotan nach, wenn er sagt: „Das sind die Bande, die mich binden: der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun

Knecht.“ Und endlich konnte Wagner, indem er Feuer und Liebe gleichsetzte, Brünnhildes Bestrafung mit einem weiteren Thema des griechischen Dramas gleichsetzen, dem er sich gewidmet hatte: der Tragödie des Prometheus, der an seinen Felsen gekettet ist, weil er den Sterblichen das Feuer gab. Solche Diskussionen über Liebe und Gesetz, über spontanes Gefühl und gesellschaftliche Konventionen, über Herz und Verstand stehen im eigentlichen Zentrum der *Walküre*.

Erstmals nahm sich Wagner bei einem Bühnenwerk die Freiheit, Quellenmaterial, das er studierte hatte, sowie Einflüsse bewunderter Autoren miteinander zu kombinieren. So entstand eine Mischung aus antikem Theater und mittelalterlicher Sagenwelt sowie aktueller Politik und Philosophie, die in Verbindung mit der emotionalen Spannung seines damals komplizierten Privatlebens in einem Schaffensprozess resultierte, der eher an Romanciers wie Flaubert oder Dramatiker wie Ibsen als an die Herstellung eines herkömmlichen Opernlibrettos erinnerte. In musikalischer und dramatischer Hinsicht ist *Die Walküre* der nächste große Fortschritt nach dem rund zehn Jahre älteren *Fliegenden Holländer*.

Die Handlung

Zwischen dem Ende des *Rheingold* und dem Beginn der *Walküre* hat Wotan erneut den Rat der Erdgöttin Erda gesucht, nachdem diese ihn auf den Ring zu verzichtenden gezwungen und darauf aufmerksam gemacht hatte, dass die Götter nicht unsterblich seien. Die beiden wurden ein Liebespaar und hatten neun Kinder miteinander – Brünnhilde und

acht weitere Walküren. (Wagner fasste die altnordische Originalform der „valkyrja“ wörtlich als „Erwählerin der Erschlagenen“ auf und hielt sich auch an ihre traditionelle Zahl Neun.) Die Erschlagenen, die die Walküren erkiesen, bilden das Heer, das Wotan als Besatzung seiner Burg Walhall („Halle der Erwählten“) rekrutiert.

Wie der verkleidete Zeus in der griechischen Mythologie die Erde durchstreift, so hat auch Wotan unter den Sterblichen gelebt. Im Gewande eines rauen Holzfällers namens Wälse oder Wolf hatte er mit einer sterblichen Frau zwei weitere Kinder – die Zwillinge Siegmund und Sieglinde. Wotan alias Wälse lässt seine Kinder im Wald unter schwierigen Bedingungen aufwachsen, um den Sohn zu einem Kämpfer zu erziehen, der den Göttern den Ring zurückgewinnen soll. Der Stamm der Neidinge entführt Sieglinde und erschlägt ihre Mutter, indessen Siegmund allein im Wald zurückbleibt und nichts weiter besitzt als die Wolfshaut, die sein Vater trug. An dem Tag, da Sieglinde gezwungenermaßen die Ehe mit Hunding eingehen muss, erscheint Wotan im Gewand eines Wanderers als alter, grauhaariger Pilger. Er stößt ein Schwert in den Baumstamm, der in der Hütte der Eheleute steht – ein Geschenk für den, der es herauszuziehen vermag.

Der Riese Fafner hat sich inzwischen an einem andern Ort in einen Drachen verwandelt, um den Ring, den Tarnhelm und das Rheingold zu bewachen. Er lebt in einer Höhle im östlichen Teil des Waldes. Der Nibelung Alberich, der wie Wotan den Ring zurückgewinnen will, hat eine Sterbliche verleitet, ihm einen Sohn zu gebären.

Compact Disc 3

ERSTER AKT

Erste Szene

Das Innere einer Wohnstatt, die um den Stamm einer mächtigen Esche herumgebaut ist. Siegmund ist während eines heftigen Sturms zwar seinen Verfolgern entkommen [1], hat aber dabei Speer und Schild verloren. Der unablässige Bass des Sturmwindes wirkt wie eine vergrößerte Variante der Begleitung aus Schuberts *Erkönig* und inspirierte später seinerseits den Anfang der zweiten Sinfonie von Gustav Mahler. Bemerkenswert ist auch die ausdrucksvolle kontrapunktische Behandlung der vielen Themen, die spätere instrumentale Passagen des *Ring* (das Vorspiel zum dritten Akt des *Siegfried* und *Siegfrieds Rheinfahrt*) antizipieren. Siegmund findet Zuflucht in Hunding's Hütte [2] und wird bewusstlos. Sieglinde bringt ihn mit Wasser und Met wieder zu sich. Die beiden fühlen sich sogleich zueinander hingezogen, ohne einander jedoch zu erkennen. Als Siegmund gehen will, damit Sieglinde nicht in sein Unheil hineingezogen wird [3], versichert sie ihm, dass er ihr Heim nicht unglücklicher machen könne als es ohnehin schon sei. Da hier erstmals im *Ring* menschliche Wesen auf der Bühne agieren, fühlte sich Wagner bemüht, in diesem Akt Instrumente zu verwenden, die, wie etwa das Violoncello, der menschlichen Stimme näherkommen. Die bedeutsamen Pausen und die langen rein instrumentalen Abschnitte, von denen hier die intensive, noch unausgesprochene Leidenschaft der Bühnenhandlung begleitet wird, nehmen *Tristan* und *Isolde* vorweg.

Zweite Szene

Hunding kommt heim und betrachtet den Fremden, den Sieglinde aufgenommen hat, mit Argwohn [4]. Er bemerkt die Ähnlichkeit der beiden und will mehr über Siegmund in Erfahrung bringen.

Der emotionale Gehalt der *Walküre* wurde zweifellos durch das Leben beeinflusst, das Wagner zur Zeit der Komposition führte. Er hatte sich – zumindest in seinem Kopf – wahninnig in Mathilde Wesendonck verliebt, die Frau des reichen Zürcher Seidenkaufmanns, der sein Gönner wurde. Mathilde wurde Mitte der fünfziger Jahre Wagners wichtigste Muse, und dieser Zustand wurde bewusst herbeigeführt, um die Atmosphäre für sein neues Werk zu schaffen: Mathilde war die Sieglinde, bevor sie die Isolde war, inspirierte die *Walküre* ebenso wie den *Tristan*. Als Wagner *Die Walküre* schrieb, hatte er sich bei Mathilde und Otto Wesendonck einquartiert, und für dieses Werk entwarf er auch das Dreieck der miteinander im Konflikt befindlichen Personen, das ihm bei seinen nächsten drei Opern dienen sollte: Es sind dies der Heldentenor, die Sopranistin, die er zur Frau nehmen möchte und die sich für ihn opfern muss, sowie ein Bass, der so etwas wie ein Schutzherr oder Hausherr sein kann, der den jungen Liebenden aber im Wege steht (der Künstler – die Muse und Geliebte – der Gastgeber, der rechtlich gesehen jedoch der Widersacher ist). Die Fantasien über eine Liebesbeziehung zu Mathilde trugen dazu bei, dass die Liebesmusik aus dem ersten Akt der *Walküre* in fieberhaftem Tempo zu Papier gebracht werden konnte. In verschlüsselten, nur aus Initialen bestehenden Anmerkungen hat Wagner in den Skizzen seine intimen Träume niedergeschrieben: „Wäre es nicht deinetwegen,

Geliebte..." steht über der Passage, wo Siegmund Sieglinde in die Augen schaut, während er ihr den ersten Teil seiner Lebensgeschichte erzählt, und „Geliebte, warum hast du mich verlassen“ an der Stelle, wo sie ihn in Hundings Heim für die Nachtruhe zunächst allein lässt.

In drei Episoden erzählt Siegmund von seinem unglücklichen Leben [5] und den Kämpfen mit den Feinden, die sich als Hundings Verwandte erweisen [6]. Zur Zeit der Komposition beschäftigte sich Wagner ausführlich mit dem deutschen Lied, und Siegmunds Erzählung hat etwas von der Form und der dramatischen Haltung einer Loewe-Ballade. Hunding ist durch das Gesetz der Gastfreundschaft gebunden und erklärt sich bereit, dem waffenlosen Fremden für diese Nacht Schutz zu gewähren – am Morgen aber will er ihn töten [7].

Dritte Szene

Siegmund bleibt allein und ruft seinen Vater Wälse an, ihm das verheißene Schwert zu zeigen [8]. Das Licht des Feuers flammt auf, doch was er da in dem Baumstamm glänzen sieht – das Heft des Schwertes, das Wotan zurückließ –, erinnert ihn nur daran, wie er in Sieglindes Augen sah.

Sieglinde schleicht in den Raum zurück [9], nachdem sie Hunding einen Schlaftrunk gegeben hat. Sie erzählt Siegmund, wie das Schwert in den Baum kam. Die beiden erkennen instinktiv ihre Liebe zueinander und umarmen sich. Das Walhall-Motiv, das bei Sieglindes Erzählung erklingt, verrät uns, dass es sich bei dem Fremden, von dem das Schwert stammt, um Wotan handelt. (Es ist dies eine der ersten Stellen im *Ring*, in dem das Publikum allein durch die Verwendung eines Motivs eine dramatische Information erhält.) Die Tür der

Hütte schlägt auf, und man sieht eine herrliche Frühlingsnacht – wieder ein *coup de théâtre* nach Art der großen Pariser Oper. Während das Mondlicht in den Raum hineinflutet, meint Siegmund, der Lenz habe den Ruf seiner Schwester nach Liebe beantwortet [10], und Sieglinde grüßt ihr Gegenüber als den Frühling, der sie aus der Umklammerung des Winters befreit [11]. Das anschließende Duett behandelt Wagner mit seiner freien Motiv-Kombination wie eine sinfonische Dichtung à la Liszt. Dabei entspricht er den strengen Theorien, die er in seiner Abhandlung über *Oper und Drama* aufgestellt hat, und lässt die Stimmen der Liebenden an keiner Stelle gemeinsam singen. Während sie einander näher betrachten [12], erzählt Siegmund, dass der wirkliche Name seines Vaters Wälse gewesen sei. Sieglinde erkennt ihn als ihren Zwillingsbruder und gibt ihm seinen wahren Namen [13]. Siegmund nennt das Schwert, das ihm bestimmt ist, Nothung und zieht es aus dem Stamm. Dann erklärt er Sieglinde zu seiner Braut und jubelt über die Vereinigung des Wälsungenblutes. Die orchestrale Coda, mit der der Aufzug zu Ende geht, bezeichnet den Liebesakt der Wälsungen, nicht das Davonstürmen der beiden in die Nacht. Neben die Bühnenanweisung „Der Vorhang fällt schnell“ schrieb Wagners Idol Schopenhauer in sein Exemplar des Librettos: „Denn ist es hohe Zeit.“

Compact Disc 4

ZWEITER AKT

Erste Szene

[1] In den Motiven des kurzen, stürmischen Vorspiels setzt sich die Handlung des ersten Aufzuges fort – mit einer Beschreibung nämlich der flüchtenden Wälsungen. Erst ganz am Ende erscheint die bekannte rhythmische Zelle der Walküren.

Wotan ist zur Schlacht gerüstet und instruiert Brünnhilde, die ihm die liebste unter seinen Walküren-Töchtern ist, Siegmund in dem bevorstehenden Kampf gegen Hunding siegen zu lassen. Brünnhilde freut sich über diesen Befehl [2] („Hojotoho!“), muss aber ihren Vater vor dem Streit mit seiner aufgebrauchten Gattin Fricka warnen, die auf dem Weg zu ihm ist [3]. Wagner war immer noch „opernhafte“ genug, um die für den Zyklus wichtigste Heroine mit einer jener grausam anspruchsvollen Bravour-Arien einzuführen, die ein Mozart (*Die Zauberflöte*) oder Bellini (*Norma*) als solche wiedererkannt hätten.

Fricka ist die Hüterin der Ehe. Sie besteht darauf, Hundings eheliches Recht und ihre eigene Ehre zu wahren – worauf Wotan erwidert, dass eine Ehe ohne Liebe nicht heilig sei. Er lobt Siegmunds Kühnheit, indessen Fricka das Betragen der Wälsungen als Ehebruch und Blutschande verurteilt. Als Wotan seine Gemahlin bittet, den Bund des Paares zu segnen, empört sich diese aufs höchste darüber, dass Wotan untreu gewesen sei und die Götter im Stich gelassen habe [4]. Wagner betrachtete Siegmunds Inzest und Unabhängigkeit von herkömmlichen Gesetzen unter rechtlichem und moralischem Blickwinkel, indem er

Wotan und Fricka die Diskussion um Inspiration versus Konvention fortsetzen lässt, die diese in der zweiten Szene des *Rheingold* begonnen hatten. In einer der isländischen Quellen, die Wagner benutzte, wurde Odin durch Frigg gezwungen, einen seiner Schützlinge fallen zu lassen. Die Liebe innerhalb und außerhalb der rechtlichen Ehe war eines der Themen, mit denen sich Wagner damals intensiv auseinandersetzte. Sein *Jesus von Nazareth* sagt den Jüngern: „Eine Ehe ohne Liebe ist gebrochen, als sie geschlossen ward – Die Ehe heiligt nicht die Liebe, – sondern die Liebe heiligt die Ehe.“ Wiederum gibt es hier auch ein autobiographisches Element. Wagner entwarf viele der Szenen, als er in London („wie ein Verdammter in der Hölle“) ein Engagement als Gastdirigent erfüllte. Die Beziehung zu Minna, seiner ersten Ehefrau, ging damals rasch in die Brüche. Als sich Minna inmitten seiner Arbeit bei ihm brieflich beschwerte, notierte er, das Schreiben sei gerade zur rechten Zeit eingetroffen. Die Szene von Wotan und Fricka war auch einer von drei Abschnitten im *Ring*, für die Wagner einen längeren Dialog schrieb, als er in der Vertonung unterbringen konnte. Wotan will seine Pläne erklären: dass nämlich der freie Held den Göttern den Ring zurückgewinnen solle. Fricka legt den Finger auf seinen Fehler: Siegmund sei nicht frei, da er Leben und Schwert seinem Vater verdanke. Wotan ist gezwungen, sich Frickas Forderung zu beugen [5], und das hat auch Brünnhilde zu tun: Siegmund muss sterben, um Frickas Ehre und das Gesetz zu schützen.

Brünnhildes dramatischer Wiederauftritt, der sich zunächst noch hinter der Bühne ereignet, bietet einen weiteren Vorgeschmack auf die (wiederum von Paris beeinflussten) räumlichen

Vokaleffekte, die bei dem Kampf am Ende des zweiten Aktes und beim *Walkürenritt* des dritten Aufzuges zu hören sind. Frickas Ausbruch „Deiner ew'gen Gattin“ erinnert an die „glücklichste“ Seite von Hector Berlioz, dem Richard Wagner in London begegnete, wo beide 1855 als Gäste dirigierten.

Zweite Szene

Brünnhilde (die sich hier „Wotans Wille“ nennt) vermutet, dass Fricka ihrem Vater ein wichtiges Zugeständnis abgerungen hat [6]. Nach einigem Zögern setzt dieser ihr auseinander, wie es zu seiner gefährdeten Herrschaft über die Welt kam [7], wie sie selbst geboren wurde, was es mit dem Kampf um den Ring und mit der Rolle Siegmunds auf sich habe, den er, Wotan, als Retter der Götter aussersehen hatte [8]. Er gibt seine Niederlage zu [9] und sehnt sich nur noch danach, dass alles ein Ende habe. Ironisch gibt er Alberichs noch ungeborenem Sohn seinen Segen [10]. Dann befiehlt er Brünnhilde bei Androhung strenger Bestrafung, für Hunding zu kämpfen. Als Wotan davonstürmt, empfindet Brünnhilde die Wucht ihrer Waffen, da sie sie gegen Siegmund anlegen muss.

Wagner lässt Wotan die bisherigen Geschehnisse monologisierend in einem Bewusstseinsstrom erklären, der William Shakespeares *Lear* oder auch Friedrich Schillers gefährdetem Feldherrn und Helden Wallenstein nicht unähnlich ist. Es ist nach wie vor der *locus classicus* für alle, die Einwände gegen die vielen retrospektiven Berichte des *Ring* erheben. Doch da *Die Walküre* im Hinblick auf ein früheres Drama entworfen wurde, erfüllt die vermeintliche Wiederholung von Informationen einen anderen Zweck: Wie die alten Griechen oder die Zeitgenossen Flaubert und Ibsen interessierte sich

Wagner weniger für den tatsächlichen Inhalt der Geschichte als vielmehr für die Person des Erzählers und die Art seines Berichts. Wenn Wotan mehrfach dieselben Geschehnisse erzählt (im *Siegfried* werden weitere folgen), so sind sie sowohl ein Gradmesser seiner mentalen Temperatur als auch eine Weiterentwicklung der klassischen Konventionen Griechenlands, wonach die Handlung hinter der Bühne stattzufinden hatte. Bei der Vertonung wird Wagners neues Arioso nie zur Arie; es entsteht eine Form, die – wie in *Oper und Drama* beschrieben – vollständig vom Drama regiert wird und deren Spannung sich von dem langen *pianissimo*-Anfang zu den wilden, gewichtig begleiteten Ausbrüchen „Das Ende!“ und „So nimm meinen Segen“ kontinuierlich steigert.

Compact Disc 5

Dritte Szene

Sieglinde stürmt ihrem Bruder voraus [1]. Sie ist überzeugt, durch ihre erzwungene Ehe mit Hunding entehrt zu sein und Siegmunds Liebe nicht verdient zu haben. Er erklärt ihr, an diesem Orte auf Hunding zu warten und mit dem Schwert seines Vaters gegen ihn zu kämpfen. Im Wahn sieht Sieglinde [2], wie Siegmund von den Hunden ihres Ehemannes zerrissen wird. Sie fällt in eine tiefe Ohnmacht.

Vierte Szene

Brünnhilde kommt, um Siegmund darauf vorzubereiten, dass er im Kampf gegen Hunding zwar fallen, sie dann aber zu den andern Helden nach Walhall begleiten werde [3]. Dort könne er auch seinen Vater „Wälse“ sehen, Sieglinde

hingegen könne ihm nicht folgen [4]. Bestürzt muss die Walküre hören, dass Siegmund sich weigert [5]: Zum ersten Mal in ihrem Dasein wird ihr die Macht der menschlichen Liebe bewusst. Siegmund ist wütend, dass er seine Schwester und Braut nicht schützen kann. Auf Walhall wolle er zugunsten Hellas verzichten [6]. Wenn sein Schwert wirklich nichts gegen Hunding vermöchte, werde er sich und Sieglinde töten. Entgegen Wotans jüngstem Befehl beschließt Brünnhilde, Siegmund im bevorstehenden Kampf zu schützen. Wagner erfand diesen Dialog im Stil der isländischen Saga, ohne dass er sich auf eine spezielle Quelle bezogen hätte. Die große Spannweite – die anfangs langsamen, rezitativen Wortwechsel steigern sich zu einer langen, crescendoierenden Kantilene – sowie das musikalische Material dieser Szene sind in vieler Hinsicht dem Zusammentreffen der Königin der Erdgeister mit ihrem Sohn in Heinrich Marschners *Hans Heiling* verpflichtet.

Fünfte Szene

Siegmund hofft, dass seine Schwester bis nach gewonnenem Kampfe schlafen werde [7] und geht davon, um Hundings Herausforderung anzunehmen. In einem Alptraum sieht Sieglinde noch einmal, wie in ihrer Kindheit ihr Heim angegriffen und niedergebrannt wurde. „Kehrte der Vater nun heim!“ ist ein derart offensichtliches Zitat aus Liszts *Faust-Sinfonie*, dass die beiden Kollegen damit ihren Spaß trieben. Es war dieses eines von zahlreichen Werken Liszts, die aus Wagner, wie er (privatim) einräumte, in harmonischer Hinsicht einen ganz anderen Kerl gemacht hätten. Sieglinde erwacht, vermag aber

aufgrund des tobenden Gewitters nicht recht zu sehen, dass gekämpft wird [8]. Von Brünnhildes Schild geschützt, steht Siegmund kurz vor seinem Sieg, als plötzlich Wotan erscheint und seines Sohnes Schwert mit seinem Speer zerschlägt, worauf Hunding den Widersacher durchbohren kann. Brünnhilde entflieht mit Sieglinde und den Stücken des Schwertes. Wotan befiehlt Hunding voller Verachtung, er solle Fricka berichten, dass ihr Ehemann seine Pflicht getan habe. Dann fällt er Hunding mit einem Wink seiner Hand und verschwindet, Brünnhilde zu suchen.

Compact Disc 6

DRITTER AKT

Erste Szene

Acht Walküren sammeln sich, um mit den gefallenen Helden, die sie jüngst geerntet, nach Walhall zu reiten [1]. Sie sind überrascht, dass sich Brünnhilde verspätet hat und jetzt in aller Eile mit einer Frau im Sattel herbeistürzt. Der *Walkürenritt*, der sofort berühmt wurde (obwohl Wagner ursprünglich eine Variante des Themas den Nornen zugedacht hatte), geht auf Jakob Grimms Darstellung alter deutscher Rituale zurück, wonach es üblich war, Krieger vor der Schlacht zu salben oder Odin in seiner Eigenschaft als Kriegsgott Gefangene zu opfern. Wagner könnte auch an die deutsche Sage vom *Wilden Jäger* gedacht haben, der seine wilde Schar über den Himmel führt (Brünnhilde spielt darauf an, als sie ihren Geschwistern erzählt, wie wütend Wotan sie und Sieglinde nach ihrer Flucht verfolgt habe). Wiederum stimmt es zu den Gepflogenheiten des klassischen griechischen Theaters, dass die Szene

trotz ihres *brío* nicht als Darstellung einer tatsächlichen Schlacht, sondern als der Bericht von einer solchen gedacht war. Von Siegrune („Sieges-Zauber“) abgesehen, gab Wagner den Walküren Namen, die er aus kriegesischen Hauptwörtern zusammensetzte (z.B. Waltraute, „der Schlacht geweiht“, Schwertleite, „Schwertträgerin“). Es entspricht Wagners räumlich orientierter Besetzung, dass die Orchesterbässe erst einsetzen, wenn die fliegenden Walküren den Boden berühren.

Brünnhilde berichtet von Sieglinde [2]. Als sie aber zugibt, Wotans Befehl missachtet zu haben, fürchten sich ihre Schwestern, sie zu verstecken. Sieglinde will nichts als den Tod [3], bis ihr Brünnhilde verrät, dass sie Siegmunds Sohn unter ihrem Herzen trägt, der zum edelsten Helden der Welt heranwachsen werde. Jetzt liegt ihr an ihrer Rettung: Sie empfängt von Brünnhilde die Trümmer des Schwertes, dankt ihrer Retterin und eilt in den Wald davon, um sich bei Fafners Höhle zu verstecken, einem Ort, den Wotan vermeidet. Die weite Melodie, die bei „O hehrstes Wunder“ erklingt, wird am Ende der *Götterdämmerung* wiederkehren (wo sie die *Verherrlichung Brünnhildens* genannt werden wird).

Man hört Wotan nach Brünnhilde rufen [4], und die Walküren versuchen, ihre aufsässige Schwester zu verbergen.

Zweite Szene

Wotan schenkt ihrem Flehen um Gnade kein Gehör. Brünnhilde stellt sich [5] und wird von Wotan degradiert, der sie zu einem Zauberschlaf verurteilt. Beute des ersten Mannes, der sie entdeckt und erweckt, soll sie sein. Die Vorstellungen der Schwestern werden damit

abgeschnitten, dass ihnen ihr Vater dasselbe Schicksal androht. Er scheucht sie davon und verbietet ihnen, zurückzukommen. Brünnhildes „Gerichtsverhandlung“ ist eine der wenigen Passagen des *Ring*, in denen Wagner sämtliche Kräfte seines großen Orchesters verwendet und besonders das Blech einsetzt, um die gewaltigen Gefühle auszudrücken, während Wotan hier in Schmerz und Wut einem angreifenden Widder gleicht. Der altertümliche Anstrich, den Wotans Urteilsspruch dadurch erhält, ist eindeutig beabsichtigt.

Dritte Szene

Brünnhilde ist jetzt mit Wotan allein und behauptet, sie habe, als sie ihm nicht gehorchte, nur ausgeführt, was ihres Vaters wirkliche, tiefere Absicht gewesen sei [6]. Nichts anderes habe sie erfüllt als das Mitleid mit Siegmunds Lage und seiner Liebe zu Sieglinde. Bitter vergleicht Wotan Brünnhildes Freude über die Entdeckung der menschlichen Liebe [7] mit der „Galle“ seiner eigenen Verantwortung als Haupt der Götter. Brünnhilde meint, er entehre einen Teil von sich selbst, wenn er sie erniedrige [8] und bittet darum, dass der Mann, der sie erwecke, nicht irgendein Feigling sein solle. Auf diese Weise kann sie einigen Boden gutmachen. Wagner beendet Brünnhildes Part in dieser Oper, wie er ihn begonnen hatte: mit einer „operhaften“ Möglichkeit, die Stimme zu entfalten. Zwischendurch hatte der größte Teil der Rolle entsprechend der dramatischen Funktion Brünnhildes bewusst recht tief gelegen. Wotan entspricht ihrer Bitte und umschließt sie mit einer Feuerwand, auf dass nur ein Held sich zu ihr wage.

Er sagt seiner Tochter Lebewohl [9], küsst ihre Göttlichkeit von ihr [10] und bettet sie zur Ruhe. Dann fordert er Loge auf [11], seine Tochter mit Feuer zu umringen [12]. Jedes Mal, wenn im *Ring* die Feuermusik erscheint, hat sie verschiedene Aufgaben und Farben: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!“

Siegfried

Richard Wagner fand zu dem deutschen Volkshelden Siegfried, als er im Jahre 1848 über den mittelalterlichen König Friedrich Barbarossa nachdachte, dann aber die Idee eines historischen Schauspiels aufgeben wollte. So entstand der Ausgangspunkt seines gesamten *Nibelungen*-Projekts. *Siegfried* war zunächst als erläuternder Prolog zum eigentlichen Drama *Siegfrieds Tod* gedacht und basierte auf zwei mythologischen Quellen: auf der *Volsunga saga* und *Thiðreks saga* (Der Geschichte Thidreks von Bern), in der sich detaillierte und einander recht ähnliche Berichte vom täglichen Leben des jungen Helden finden. Ferner entdeckte Wagner eine passende Akt-Einteilung im ersten Sigurd-Schauspiel aus de la Motte-Fouqué's Trilogie *Der Held des Nordens*. So gibt es also im *Siegfried* Text, der fast durchweg aus den Quellen übernommen ist – ein Verfahren, das die Libretto-Herstellung des späteren 19. und 20. Jahrhunderts vorwegnimmt. Wagner ergänzte die grundlegende alte Sage von Siegfried lediglich um Wotans Interventionen, das Erscheinen Erdas und die nibelungische Nebenhandlung um Alberich.

Siegfried hat viele Merkmale des klassischen arischen Helden. Er kommt nach dem Tode seiner

Eltern zur Welt, die beide Halbgötter sind, und wächst in der Wildnis bei einem Ziehvater (Mime) heran. Er verfügt über einen Beweis seiner kommenden Größe (die Stücke eines Schwertes). Sein heftiger Charakter (die schlechte Behandlung Mimes) lässt ihn Abenteuer in der Welt suchen (die Tötung des Drachen Fafner), in deren Verlauf er übernatürliche Kenntnisse erwirbt (nachdem er das Blut des Drachen gekostet hat, versteht er den Gesang der Vögel und die Gedanken Mimes). Üblicherweise endete eine solche Geschichte dann damit, dass der Held heimkehrte, seine Mutter aus einer Unterdrückung befreite und zum neuen Herrscher aufstieg. Wagner folgte dieser Vorgabe nicht wörtlich, doch finden sich offenkundige Parallelen, wenn Siegfried Brünnhilde entdeckt und umwirbt (die er zunächst für seine Mutter hält) und wenn er in die „Königsfamilie“ der Gibichungen einheiratet – ganz zu schweigen von der angeblichen Sendung, den Göttern den Ring zurückzubringen.

Was Wagner hauptsächlich in der Geschichte entwickelte, war der Umgang mit der Furcht, durch die Siegfrieds an sich eindimensionaler Charakter einige psychische Schattierungen erhält. Als Mime von dem Wanderer erfährt, dass er seinen Kopf an jemanden verlieren wird, der das Fürchten nicht gelernt hat, ist dieser zurecht besorgt, es könne sich dabei um Siegfried handeln, weshalb er vergebens versucht, ihn mit Schauergeschichten aus dem finstern Wald zu schrecken. Am Ende des zweiten Aktes erkennt Siegfried: „Der dumme Knab', der das Fürchten nicht kennt, – mein Vöglein, der bin ja ich!“ (Wagner will erst im Anschluss an den ersten Entwurf des *Siegfried* bemerkt haben, welche Beziehung zwischen

seinem Helden und dem Grimmschen Märchen *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* bestand.) Im dritten Akt, als Siegfried durch den Anblick der schlafenden Brünnhilde sexuell erregt wird, fragt er sich, ob diese neue Emotion Furcht sei, doch am Ende der Oper gesteht er, diese nie erfahren zu haben. In *Götterdämmerung* wird dieser Mangel an Furcht, der einen Mangel an wirklicher Reife impliziert, zu Siegfrieds Untergang führen. Wagners psychologische Zeichnung nimmt hier scheinbar die psychoanalytische Forschung des späten 19. Jahrhunderts vorweg.

Wagner entschied sich für die rauhere, komischere Variante Siegfrieds, wie sie in der *Thidrek-* und der *Volsunga saga* vorkommt, nicht für den christlichen Ritter des *Nibelungenliedes*. Während er sich auf diese Sagas stützte und für die Szenen des jungen Siegfried in der Schmiede und im Wald ältere deutsche Bühnenfassungen von Fouqué und Simrock heranzog, wandte sich der Autor bei den intellektuelleren Szenen bekannten und beliebten Quellen zu. Die *Eddas* lieferten zusammen mit den Abenteuern, die Zeus incognito in der griechischen Mythologie besteht, sowie dem Herzog aus Shakespeares *Maß für Maß* das Material für Wotan den Wanderer, seinen Rätsel-Wettkampf mit Mime und seine letzte Unterhaltung mit Erda. Auch religiöse Quellen halfen. Die *Eddas* erwähnen Wotans blauen Umhang, doch wird das Gewand und seine Farbe vom Christentum auch mit der Jungfrau Maria assoziiert. Wenn er Alberich und Siegfried gegenüber bemerkt: „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen“, so zeigt sich darin die buddhistisch-schopenhauersche Resignation des Christen. Und in seiner Entscheidung, zugunsten Siegfrieds seiner Macht zu enttraten, zugleich aber

seinen Weg zum Felsen hinauf zu verstellen, verhält sich Wotan wie Christus im Garten Gethsemane – menschlich genug, um seinem Schicksal entgegen zu wollen.

In vielen Quellen Wagners erscheint „Brynhild“ als mittelalterliche Prinzessin. Sie, deren Hand Helden und Prinzen zu gewinnen trachten, ist oft wild und von großer körperlicher Kraft (was ihre Reinheit und Jungfräulichkeit symbolisiert). Wagner hatte ihr bereits die Wesenszüge und Vorgeschichte der Walküre Sigdrífa („Siegesbringerin“) gegeben, die Odin für ihren Ungehorsam in Schlaf versetzte. Das Schlussduett des *Siegfried* verbindet zwei Mythen: die Erweckung Dornröschens sowie die Reisen in die Unterwelt, mit denen eine Seele aus dem Totenreich zurückgebracht werden soll. In den Sagen muss Siegfried Burgmauern, Wachen und Feuer überwinden, um zu der Maid zu gelangen, und Wagners Text nährt bisweilen die Vermutung, dass Brünnhilde und Siegfried sich in einem Land der lebenden Toten befinden. Nachdem Wagner sie zu einem Kind von Göttern gemacht hat, konnte er ihre Verwandlung von der verlassenen Göttin zur erwachten jungen Frau mit ihrer Erkenntnis einhergehen lassen, dass sie jetzt nur noch eine Sterbliche ist... es gibt viele Parallelen zur griechischen Mythologie.

Einem Korrespondenten teilte Wagner mit, dass *Jung-Siegfried* für ihn ein völlig neues Terrain gewesen sei. Er habe „jetzt die Ueberzeugung, dass der junge ‚Siegfried‘ als mein populärstes Werk eine sehr schnelle und glückliche Verbreitung gewinnen [werde], so dass er vermuthlich der Gründer einer ganzen Nibelungen Dynastie werden soll“. Bei der Bayreuther Uraufführung hätten seine Kinder den ersten Aufzug am liebsten gemacht,

was ein Zeichen für den volkstümlichen Charakter des Aktes sei – die Sänger hätten ihn hingegen nicht recht begriffen. An der Kasse erwies sich dann allerdings *Die Walküre* als Gründerin einer neuen Nibelungen-Dynastie, während *Siegfried* der am wenigsten „populäre“ Teil der *Ring*-Tetralogie ist. Zweifellos hat Wagner mit diesem Werk jedoch ein neues Terrain erobert: Es dauert rund vier Stunden; es behandelt einen Gegenstand, der sich im Nu von einem Märchen zu einer Schauergeschichte, von einer unflätigen Farce zur Psychoanalyse wenden kann; und seine Titelpartie stellt Anforderungen an die Gesangstechnik, die Kondition und die schauspielerischen Fähigkeiten des Ausführenden, wie es sie noch nicht gegeben hat (Verdis gleichaltriger *Trovatore* verlangt von *Manrico* eben nicht, dass er gleichzeitig auch den Amboss schlägt). Darüber liegen dann eine Schicht psychologischer und narrativer Details sowie ein musikalischer Stil, der vom Volkslied bis zum komplexen sinfonischen Drama und bis zu den rein technischen Erfordernissen des Bühnenspektakels „Oper“ reicht.

Die Handlung

Compact Disc 7

ERSTER AKT

Erste Szene. *Eine Felsenhöhle im Wald*.

Jeder Akt des *Siegfried* zeigt zu Beginn eine einzige Figur, die sich einer gefährlichen, ungewissen Zukunft gegenüberstellt. Das Vorspiel zu *Siegfried* [1] beginnt wie die Einleitung des *Rheingold* an der Hörbarkeitsgrenze und in den hintersten Regionen

des Orchesters – mit einem Paukenwirbel sowie tiefem Holz und Blech. Ein fallendes Intervall, das bereits aus den früheren Teilen des *Ring* bekannt ist, kündigt von einer bevorstehenden Krise. Die Motive breiten die dramatische Situation mit der Klarheit eines *storyboard* aus: Mime der Nibelung – der Ring, den er sich verschaffen will – das Schwert, das ihm dazu vonnöten ist.

Mime hat Siegfried wie sein eigenes Kind aufgezogen, weil er hoffte, dass der junge Mann den Drachen Fafner für ihn erschlagen wird und er selbst, Mime, dergestalt wieder irgendwie zu dem Ring kommt. Das einzige Schwert aber, das in Siegfrieds Hand nicht zerbrechen würde, wäre Nothung, das einst in Stücke ging: Von Siegfrieds Mutter Sieglinde hat es Mime bekommen, doch er weiß, dass er die Teile nicht wieder wird schweißen können [2].

Siegfried bringt einen Bären mit in die Höhle und versetzt Mime damit in höchste Angst [3]. Verächtlich zerbricht er das neueste Schwert; er weigert sich, das Mahl zu sich zu nehmen, das ihm bereitet ward, und überhäuft den sich rechtfertigenden Mime mit Schmähungen [4]: Nie werde er lernen, ihn zu lieben, sagt Siegfried [5]. Es kommt zur Diskussion darüber, wer seine wirklichen Eltern sind. Schließlich fallen Mime keine weiteren Ausflüchte mehr ein, und er erzählt dem Jungen, wie er sein Ziehvater wurde [6]. Dabei gibt er auch den Namen seiner Mutter preis, und er verrät, dass sie ihm das zerbrochene Schwert des Vaters hinterlassen habe. Siegfried befiehlt Mime, das Schwert neu zu schmieden [7] und rennt hinaus in den Wald. Das Verhältnis zwischen dem Helden des Dramas und seinem zwerghaften Ziehvater ähnelt bisweilen dem eines

quasi-faschistischen Rohlings zu einem eingeschüchterten, bisweilen auch geschlagenen Sklaven – doch die verbalen Schmähungen und Drohungen fand Wagner in seinen Quellen vor.

Zweite Szene

Mime fühlt sich ganz und gar „vernagelt“. Wie soll er Nothung schmieden? Wie kann er Siegfried als Drachentöter bei sich behalten? Sein Sinnen wird durch jemanden unterbrochen, der um Gastfreundschaft bittet [8]: Der Neuankömmling stellt sich als Wanderer vor, ist aber in Wahrheit Wotan, der im Gewande eines Pilgers die Erde durchstreift, um zu schauen, zu raten und zugunsten Siegfrieds einzugreifen. Mime verweigert ihm seinen Willkomm, doch der Wanderer beharrt darauf, zu bleiben, und will ein Rätselspiel um drei Fragen spielen, bei dem der Verlierer seinen Kopf verwirkt. Im *Lied von Wafthrudnir* aus der poetischen *Edda* stellt sich Odin unter dem Namen Gagnadr („einer der hilfreichen Rat gibt“ oder „Rat zum Sieg“) dem Rätsel-Wettkampf mit dem weisen Riesen Wafthrudnir: „Bin weit gewandert/Des Wirths benöthigt/Und deines Empfangs bedürftig.“ Man macht die Einsätze (den Kopf), und immer wieder schmeichelt Odin seinem Gastgeber, während er warnend wiederholt: „Viel erforscht' ich,/erkannte viel“. Wie Wagners Wotan gewinnt er schließlich, als er eine Frage stellt, auf die er allein die Antwort kennt. Mime will von dem Wanderer die Geschlechter wissen, die unter [9], auf [10] und über [11] der Erde leben. Die richtigen und vollständigen Antworten lassen Mime Vermutungen über die wahre Identität seines Gastes anstellen, der nun seinerseits fragt, welche Rasse Wotan vor allem liebe, aber auch am meisten bestraft habe

[12], und mit welchem Schwert Siegfried Fafner erschlagen werde [13]. Mime gibt die korrekten Antworten (die Wälsungen bzw. Nothung), weiß aber nicht zu sagen, wer das Schwert neu schmieden wird [14]. Nur der, versetzt der Wanderer, vermöge Nothung neu zu erschaffen, der das Fürchten nicht gelernt habe. Er lässt dieser Person Mimes Kopf und geht davon, indem er eine flackernde Lichtspur hinter sich herzieht.

Dritte Szene

Mime hält diese Erscheinung für den Drachen Fafner, der gekommen sei, ihn zu fressen, und knickt zusammen [15]. Siegfried kommt zurück und verlangt sein Schwert [16].

Compact Disc 8

Mime vergewissert sich, wer da gekommen ist [1] und fasst den Entschluss, den jungen Mann die Bedeutung der Furcht zu lehren [2]. Siegfried begreift nicht, was ihm da erklärt wird, und schickt sich an, das Schwert selbst zu richten [3]. Seine unkonventionelle Methode beginnt damit, dass er die Bruststücke zerfeilt und ein riesiges Feuer entfacht [4]. Die beiden „Schmiedelieder“, die Wagner seinen Helden singen lässt, sind genau das: weder Kunstlieder noch Arien, sondern die bewusste Rückkehr zu der populären Form des einprägsamen, kecken Volksliedes, das hier freilich mit einem ansehnlichen sinfonischen Apparat instrumentiert ist. Der Rhythmus des zweiten Liedes wurde offenbar von einem schweizerischen Schmied angeregt, dessen lärmendes Tagewerk Wagners Kompositionsarbeit unterbrach. Später sollte Anton Webern ein Schmiedelied für Siegfried

schreiben [5]. Mime bemerkt, dass „den Lehrer sein Knabe lehrt“. Er bereitet einen Trank zu, der Siegfried, wenn er gegen Fafner gesiegt hat, die Besinnung rauben soll. Siegfried schmiedet das Schwert neu [6], indes Mime sich bereits im Besitze des Ringes wähnt und sich als den Kühnen, den „Walter des Alls“, den Fürsten der Alben bezeichnet. Siegfried weiht sein Schwert dem Tode der Falschheit und entsetzt Mime, als er dessen Amboss entzwei haut. Wie am Ende des ersten Aktes aus *Die Walküre* bedeutet die Musik trotz ihres Tempos nicht, dass alle von der Bühne abgehen.

ZWEITER AKT

Erste Szene. *In der Tiefe des Waldes.*

Während des Orchestervorspiels [7], in dem die musikalischen Motive wiederum deutlich vom seelischen Zustand eines einzigen Charakters künden, wird Alberich eingeführt. Er wartet im Dunkeln vor der Höhle im Walde, in der Fafner haust, der einst ein Riese war und jetzt ein Drache ist. Das Auftreten Alberichs in den frühen Siegfried-Abenteuern hatte Wagner nach dem *Nibelungenlied* ausgearbeitet, wo Alberich über das Nibelungenheer und den Schatz gebot, den Siegfried gewann. In einem Stadium der Entwicklung dachte Wagner daran, in *Siegfried* wieder alle Nibelungen auftreten zu lassen: „Alles stiebt auseinander“, heißt es damals in einer Bühnenanweisung, als Siegfried mit Ring und Tarnhelm die Drachenhöhle verlässt. Alberich hofft noch immer, den Ring zurückzubekommen [8]. Der nach wie vor als Wanderer gewandete Wotan stört ihn [9].

In Wagners Quellen gibt es keine Szene, in der das Oberhaupt der Götter dem Anführer der Zwerge

begegnet, doch dieses Zusammentreffen war dramatisch unwiderstehlich (ebenso wie die Konfrontation Elisabeths I. und der schottischen Königin Maria Stuart bei Friedrich Schiller). Dazu, dass Wagner die Figuren der Saga durch immer engere Verwandtschaften und verkürzte Generationen-Abstände miteinander verband, passt auch, dass er zwischen Alberich und Wotan, den gefährdeten Anführern, und ihren vermeintlich freien Söhnen Hagen und Siegfried eine Parallele sah. Wotan nennt sich sogar „Licht-Alberich“, womit er bestätigt, dass beide dasselbe Spiel spielen.

Alberich verspottet und schmäht Wotan. Dieser aber deutet einfach auf Mime, der sich jetzt mit Siegfried der Höhle nähert. Der Gott wird sich aus dem Kampf um den Ring heraushalten, schlägt Alberich aber vor, er solle Fafner vor Siegfrieds Kommen warnen und ihm einen Handel vorschlagen [10]. Das aber weckt nur den Appetit des Drachen: Fafner will schlafen, bevor er seinen Herausforderer verschlingt. Wotan lässt Alberich auf seinem einsamen Beobachtungsposten zurück.

Zweite Szene

Mime hat Siegfried zu Fafners Höhle geführt [11] und beschreibt ihm den Drachen in all seiner bösen Gewalt. Siegfried lässt sich davon nicht schrecken; er schickt den Zwerg weg und legt sich auf den Boden, um über seine Eltern nachzudenken. Er ist erleichtert, dass Mime nicht mit ihm verwandt ist [12].

Compact Disc 9

Während er an seine Mutter denkt [1], beginnt das sogenannte *Waldweben*, das häufig im Konzert

gespielt wird und eindeutig spätere impressionistische Tongemälde von Dukas und Debussy beeinflusst hat. Siegfried hört die Vögel im Gezweig über sich singen. Er versucht sie zu verstehen und will mit ihnen sprechen [2]. (Wagner gab zwei Hinweise auf die Rolle des Vogels: erstens, dass zwischen ihm und Sieglinde eine Verbindung bestand, und zweitens, dass die Rolle auch von einem Knabensopran gesungen werden könne. Er wanderte ins Sihltal bei Zürich, um echte Vogelstimmen zu notieren.) Siegfried will den Vogelgesang zunächst mit einer selbstgemachten Rohrflöte nachahmen (Wagners lebenslangem Vergnügen am Kindertheater und an der Pantomime verdankt sich dieser Moment volkstümlicher Komik). Dann versucht er ihn durch einen Ruf auf seinem Horn zu imitieren [3]. Dadurch erwacht Fafner [4]. Es kommt zum Kampf, in dessen Verlauf Siegfried dem Drachen Nothung in sein verletzbares Herz stößt. Sterbend kann Fafner dem kühnen Knaben ein wenig aus seinem eigenen Leben erzählen [5].

Das Zwiegespräch ist dem *Lied von Fafnir* aus der poetischen *Edda* nachgebildet: „Wer reizte dich/wie ließe dich dich reizen, mein Leben zu löschen?/Kühn war dein Vater/funkeläugiger Knabe ... Regin [d.h. Mime] mich verrieth/er verräth auch dich.“ Am Ende steht eine ähnliche Warnung, die Siegfried missachtet.

Wie Siegfried sein Schwert aus dem Leichnam des Drachen zieht, fällt ein Blutstropfen auf seine Hand. Er leckt ihn ab und kann auf einmal den Waldvogel verstehen [6], der ihm sagt, er solle von dem Schatz in der Höhle den Ring und den Tarnhelm mitnehmen.

Dritte Szene
Mime und Alberich haben alles beobachtet und beginnen nun darüber zu streiten [7], wer den Ring und den Schatz bekommen soll, falls man sich Siegfrieds wird entledigen können. Dieser zweite schwankartige Augenblick hat viel von zwei Clowns im Zirkus. Als Siegfried zurückkommt, versteckt sich Alberich mit den Worten: „Und doch seinem Herrn soll er [der Ring] allein noch gehören!“ Im Orchester erklingt jedoch das Rhein-Motiv, das andeutet, wer die wahren Besitzerinnen des Ringes sind – wiederum ein Beispiel dafür, wie Wagner Leitmotive dazu benutzt, um dem Publikum textunabhängige dramatische Informationen zu geben. Siegfried verlässt die Höhle mit Ring und Tarnhelm [8]. Der Waldvogel warnt ihn vor Mimes Verrat, dessen Gedanken er jetzt wird deutlich hören können. In *Thiðreks saga*, einer der Quellen Wagners, sind die Vögel herrlich direkt: „Besser wäre diesem Manne zu wissen, das was wir wissen, so würde er jetzo heim fahren und Mimen, seinen Pflegevater erschlagen, dafür, daß er ihm den Tod bereitet hat, wenn es so gegangen wäre, wie er gedachte, daß es geschehen sollte.“ Unterbrochen von den Schmeicheleien, die Mime sagen will [9], hören Siegfried und das Publikum die mordlüsternen Worte dessen, was er wirklich denkt. Es ist dies ein weiterer Moment von pantomimischem Schwank, den Wagner dadurch verstärkt, dass er Mimes Verrätereien als Quasi-Falsett schreibt. Siegfried erschlägt Mime (wozu aus der Ferne Alberichs wildes Lachen ertönt) und schafft seinen Leichnam in die Höhle, deren Eingang er darauf mit dem toten Fafner verschließt. Er fühlt sich einsam und erhitzt [10] und ruft erneut den Waldvogel, der ihm erzählt [11], dass

auf dem Gipfel des Berges eine Frau – von Feuer umringt – auf einen Freier warte, der das Fürchten nicht gelernt habe.

Im Sommer 1857 gab Wagner zu: „Die Lust zur Fortsetzung und Beendigung meiner Nibelungen steht heute unter null.“ Er wollte *Tristan* und *Isolde* komponieren, dessen Material ihm während der Arbeit am *Siegfried* erschien. Die Unterbrechung der *Ring*-Komposition sollte bald zwölf Jahre dauern, wenngleich sich Wagner 1864/65 mit der Partitur des zweiten Aktes von *Siegfried* befasste. Als er dann im März 1869 den *Siegfried* wieder aufnahm, war er anscheinend auf die Fortsetzung des Werkes so erpicht, dass er den ersten Entwurf des dritten Aktes bis zu Siegfrieds Auftritt in einem Zug genauso niederschrieb, wie er in dem vollendeten Stück enthalten ist. Der im Wesentlichen handlungslose und chromatische *Tristan* sowie die handlungsreichen und diatonischen *Meistersinger*, die beide inzwischen entstanden waren, hatten ihm sehr dabei geholfen, den *Ring* mit einer immer kunstvolleren musikalischen und dramatischen Palette abzurunden.

DRITTER AKT

Erste und Zweite Szene

Eine wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges. Wagner bezeichnete das Vorspiel zu diesem Akt [12] als Wotans letzten Himmelsritt. Nach der langen Melodie im Bass des Orchesters entfaltet er neben der stark rhythmischen „Ritt-Figur“ ein gewaltiges Geflecht motivischer Wechselspiele, aus denen detailliert Historie und Beziehung Wotans und Erdas erhellen. Für die anschließende Szene benutzte Wagner wiederum ein Stück aus der

poetischen *Edda*, nämlich *Baldurs Träume*: „Da ritt aber Odin ans östliche Thor/Wo er der Wöla Hügel wußte/Das Wecklied zu singen begann er der Weisen/Bis gezwungen sie aufstand.“ Weder dem Gott noch der Weisen gefällt, was der andere zu sagen hat, und sie schließen mit gegenseitigen Vorwürfen, die Wagner fast wörtlich übernahm: „Du bist nicht Wegtam/Wie einst ich wähnte/Odin bist du/Der Allerschaffer. [...] Du bist keine Wöla/Kein wissendes Weib/Vielmehr bist du dreier Thursen Mutter.“ Interessant war für Wagner auch eine Szene aus Simrocks *Heldenbuch*, in der Odin eine Maid namens Rinda freit (ihr Name erinnert an die in eisigem Grund wurzelnde Erscheinung Erdas). Rinda ist bereit, Odin zur Rache für den Tod Baldurs einen Sohn zu gebären – ganz ähnlich brachte Erdas Tochter Brünnhilde die Helden nach Walhall zurück. Wotan ruft Erda, zu erwachen und zu raten [13]. Sie empfiehlt [14], er solle die Nornen befragen. Darauf entgegnet Wotan, nur sie, Erda, könne ihm raten, „wie zu hemmen ein rollendes Rad“. Sie will ihn dann zu dem gemeinsamen „Wunschnädchen“ Brünnhilde senden, doch Wotan antwortet, dass er sie verbannt und bestraft habe. Sie bezieht sich dann gegenseitig der Selbsttäuschung über die Macht und Weisheit, die ihnen noch verblieb.

Compact Disc 10

Schließlich meint Wotan [1], dass ihn das Ende seiner Macht nicht mehr kümmern – oder die Frage, ob sein Enkel Siegfried die Erde erben werde. Er schickt Erda weg, auf dass sie für immer schlafe. Siegfried erreicht jetzt den Fuß des Berges [2], gefolgt von dem Waldvogel, der sich

davonmacht, als er seinen Herrn Wotan sieht. Dieser präsentiert sich Siegfried als der Verteidiger des Felsen und versperrt ihm den Weg. Siegfried kennt und achtet den Fremden nicht. Seine Ratschläge und Warnungen beantwortet er schroff [3]. Wotan hält Siegfried seinen Speer als letzte Schranke entgegen, doch dieser haut ihn mit seinem Schwert entzwei. Die alte Ordnung ist vorüber. Wotan geht ab [4]. Siegfried stößt in sein Horn und springt in die Flammen, um eine Braut für sich zu finden. Der Hornruf zieht einen der gewaltigsten orchestralen Höhepunkte des gesamten *Ring* nach sich, indessen Siegfried das Feuer durchquert, das den Berg herabfließt. Das großangelegte Tongedicht des Übergangs löst sich gemäß einer (wie immer) detaillierten Bühnenanweisung in einen „feinen, durchsichtigen Schleier auf“, der von einem furchtbar hohen, exponierten Streichersatz illustriert wird. Wie im *Rheingold* entspricht auch hier die Tonhöhe der Bühnen-Geographie.

Dritte Szene. *Die Höhe eines Felsengipfels*. Siegfried bewundert den friedvollen sonnigen Morgen auf dem Berggipfel [5]. Er bemerkt ein schlafendes Pferd (Brünnhildes Ross Grane) und einen Krieger in Rüstung. Ein unbekanntes Gefühl beunruhigt ihn. Er fragt sich, ob das am Ende die nie erfahrene Furcht sei und schneidet die Brünne des Kriegers auf – erstmals in seinem Leben sieht er die Formen einer Frau [6]. Er küsst sie auf den Mund. Brünnhilde erwacht und begrüßt die Sonne [7], das Tageslicht und Siegfried, und sie dankt den Göttern, dass sie ihr den verheißenen Helden geschickt haben.

Dieser Text ist praktisch eine wörtliche

Übernahme der Worte, mit denen das *Lied von Sigdrifa* beginnt: „Was zerschnitt mir die Brünne?/Wie brach mir der Schlaf?/Wer befreite mich/Der falben Bande? Lange schlief ich/Lange hielt mich der Schlummer/Lange lasten Menschenlooße. [...] Heil dir Tag/Heil euch Tagessöhnen/Heil dir Nacht und nährnde Erde.“ (Der Rest des Liedes vermittelt dem Helden und Erwecker runisches Wissen und gibt ihm sogar einen Rat über das Wellenreiten!) In der Freude über seine vermehrte instrumentale Gewandtheit und die Tatsache, dass er wieder am *Ring* arbeitete, benutzte Wagner wiederum ein sehr großes Orchester, um seine Heldin zu erwecken und die Begeisterung über die erste Begegnung des Erlöser-Paares auszudrücken.

Zunächst hält Siegfried Brünnhilde für seine Mutter [8], doch sie klärt ihn bald auf. (De facto und ganz unromantisch ist sie seine Tante.) Brünnhilde schaut sich um und sieht die Ausrüstung ihrer walkürischen Vergangenheit: ihr Pferd [9] und ihre Rüstung. Und sie bemerkt allmählich den Verlust ihrer Göttlichkeit. Als Siegfried sie mit einer Leidenschaft umarmt, die keine Furcht, sondern sexuelle Erregung ist, schreckt sie zurück. Sie war göttlich und unberührbar, jetzt ist sie nur noch eine Sterbliche [10]: Siegfried versucht nun, in ihr Liebesgefühl zu wecken, nachdem er sie zuvor aus dem Schlaf erweckt hatte. Brünnhilde erklärt zart, sie sei immer für ihn bestimmt gewesen. Sie nimmt seine Liebe an und erwidert sie [11].

Das hauptsächliche musikalische Material dieses Abschnitts ist als rein orchestrales *Siegfried-Idyll* bekannt. In dieser Fassung spricht es ausdrücklich von Wagners Liebe zu seiner zweiten

Frau Cosima – und deshalb sind womöglich die Theorien entstanden, wonach dieser (wesentliche) Augenblick der Ruhe an dieser Stelle wegen seiner privaten Bedeutung für die Wagners in die oft feurig-ungestüme sexuelle Begegnung eingeschoben wurde; man hat sogar vermutet, es handle sich dabei um den Teil eines „verschollenen“ Streichquartetts aus der Zeit, als Wagner und Cosima ein festes Paar wurden.

Brünnhilde ist inzwischen von derselben Leidenschaft erfasst wie Siegfried und fragt ihn spaßhaft, ob er nicht das „wild wütende Weib“ fürchte. Siegfried erwidert, er habe die Furcht schon wieder vergessen, die sie ihm kaum beigebracht hatte [12]. Während er von der Sonne, dem Licht und Brünnhildes Stern spricht, ist aus Brünnhilde eine göttliche Anarchistin geworden: Sie will, dass Walhall zerfällt [13], dass die Nornen das Runenseil zerreißen und dass die „Nacht der Vernichtung“ anbreche. In derselben Weise haben sich Wagners strikte musikdramatische Theorien vom Primat des Wortes über die Musik und vom Verzicht auf jeden rein vokalen Effekt (wie es Duette sind) aufzulösen begonnen, und in *Götterdämmerung* werden sie noch weiter zerfallen.

Götterdämmerung

Das Textbuch zu *Siegfrieds Tod*, das Richard Wagner 1848 geschrieben und 1850 zu vertonen begonnen hatte – dieses Libretto erzählt im Wesentlichen dieselbe Geschichte wie der erste Teil des *Nibelungenliedes*. Doch diese klassische Dichtung aus dem deutschen Mittelalter bildete nicht die einzige Quelle der Oper. Schon 1848 war

Wagner mit seinen Studien des Altnordischen weit vorangekommen: Er hatte bereits beschlossen, einen eher irdischen Siegfried zu suchen; außerdem hatte er bemerkt, dass der mächtige Charakter der Kriemhild für ihn nicht wirklich von Belang war, und er hatte festgelegt, dass Brünnhilde, anders als in den Sagas, das Ende des Dramas nicht überleben werde. Auch hatte er sich offenkundig Fouqués Trilogie *Der Held des Nordens* von 1803 einverleibt, wie wichtige Details im Duett beim Morgengrauen und Siegfrieds Ankunft in Gibichheim erkennen lassen.

Bei den Veränderungen, die Wagner am Libretto von *Siegfrieds Tod* vornahm, um die fertige *Götterdämmerung* zu erreichen, handelte es sich vor allem um Erweiterungen, mit denen er in diesem Drama gewissermaßen einen „Wotan-Bereich“ schaffen wollte: die Szene der Nornen, das Zusammentreffen Waltrautes und Brünnhildes. Durch seine Arbeit an dem Zyklus interessierte er sich mehr für die Selbstverleugnung Wotans als für die Bedeutung der (unbewussten) Mission, die Siegfried als ein freies Werkzeug der Götter auf Erden zu erfüllen hat; der Held in der Rolle des Erlösers war nicht mehr so wichtig. Doch hatte Wagner genug getan, um die Ermordung Siegfrieds mit derjenigen des Achilles gleichzusetzen – oder auch des Sonnengottes Baldur, der in der Saga der Sohn des Odin ist. Wagner erkannte allmählich die Parallelen zwischen dem Tode Siegfrieds und der Götterdämmerung auf der einen sowie dem Tode Baldurs und dem altnordischen Ragnarøk [= „Schicksal der Götter“, dt. Übers.] auf der andern Seite. Als er das Material 1848 zum ersten Male durcharbeitete, opferte sich eine Brünnhilde in der Art Sentas, um in einem dem *Holländer* gleichen

Triumph mit ihrem Helden in ein erlöstes Walhall zurückzukehren. In der *Götterdämmerung* gelangte Wagner dann stufenweise an ein abschließendes Ende, in dem er die Resignation (Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Schopenhauer) und die reinigende Kraft der Liebe (seines „anderen“ Philosophen Feuerbach) mit dem (aus der barocken Oper und der Pariser Grand Opéra herkommenden) Bühnenschauspiel vom Ende der Götter und der Alten Welt vermischte.

Mit *Siegfrieds Tod* schuf Wagner das Präzedenz seiner Arbeit am *Ring*, indem er der grundlegenden Handlung der Sagas recht genau folgte, mit den Charakteren und ihrer Genealogie hingegen relativ frei umging. So behält Hagen die Merkmale des Hogni aus den Sagas: Er ist der starke Mann, das Werkzeug der finsternen Mächte und Siegfrieds natürlicher Feind. Doch tritt er jetzt in Beziehung zu Gunther und Alberich, insofern er nämlich das uneheliche Kind ist, das Gunthers Mutter Grimhilde (die nicht in Erscheinung tritt) dem Nibelung gebar. Wagner malte ihn schwarz, doch nicht so schwarz, als dass er nichts mehr mit dem Hagen des *Nibelungenliedes* gemein hätte, einem Lehnsmann, der sein rohes Verhalten immer getreulich in den Dienst an seiner Familie stellt. Wagners Hagen interessiert sich mehr und mehr für sich selbst: In *Siegfrieds Tod* verspricht er bei der Begegnung mit Alberich (wie das Zusammentreffen Alberichs und Wotans im *Siegfried* war auch das eine Erfindung, der der Komponist offenbar nicht widerstehen konnte), ganz im Sinne seines Vaters zu handeln. In der *Götterdämmerung* ist sein Einsatz für die Sache Alberichs wesentlich ambivalenter. Demgegenüber wurde der Rang der Gestalten Gunther (dem Gunnar der Sagas, der vermutlich

auf den historischen König Gundahari von Burgund zurückgeht) und seiner Schwester Gutrune deutlich herabgestuft. Der edle König des *Nibelungenliedes*, der einen echten Heldentod stirbt, wird zu einer ehrgeizigen Figur in Hagens Spiel, indessen Gutrune (ursprünglich Gudrun, Grimhild oder Kriemhild) keineswegs die mordgierige Rächerin der mittelalterlichen Dichtung ist.

Die große Szene, die Wagner für Waltraute und Brünnhilde erfand, lässt sich in dem älteren Material nicht nachweisen. Die einstmalige Walküren-Schwester repräsentiert hier ein historisches Bewusstsein für die Heroine, und nirgends kommt Wagner in der *Götterdämmerung* der Einbeziehung der durchweg dominierenden Gestalt Wotans näher als an dieser Stelle. In *Siegfrieds Tod* erschienen alle acht Walküren auf Brünnhildes Felsen, wo sie die Ereignisse erklärten, die dann im dritten Akt der *Walküre* zu Brünnhildes Degradierung führen sollten. In der vollendeten Oper hat Waltraute die Aufgabe, Brünnhilde über das bevorstehende Los der Götter zu berichten und sie um Wotans willen darum zu bitten, dem Rhein den Ring zurückzugeben. Doch Brünnhilde ist von des Ringes Kraft betört wie alle, die ihn bereits trugen, und glaubt, er sei ein Zeichen der Liebe geworden. Ein weiteres Mal wird auf beeindruckende Weise der Gegensatz von Liebe und Macht ausgeführt, der den gesamten *Ring* durchzieht.

In seiner über-loyalen Weise glaubte Heinrich von Stein, der Lehrer des jungen Siegfried Wagner, es sei „schließlich einfach und geradezu, als ob der *Ring* eine den *Edda* Dichtern nicht mehr zugänglich gewesene Urschrift sei, deren theilweises Verständniß man demnach in ihren

Liedern nur hie und da verspürte: so sehr scheint ihm Drama alles zu seiner Ureinheit zurückgekehrt und neu geschaffen und belebt.“ Damit aber wäre der entscheidende Punkt in Wagners dramaturgischer Zusammenstellung seines *Ring*-Materials verfehlt. Er war der Ansicht, dass er eine bekannte Geschichte für ein modernes Publikum bearbeitete, und sicherlich behandelte er den Stoff auf moderne Weise. Es gab keine Kluft zwischen dem Autor und seiner Schöpfung. In der Zeit, als Wagner besonders durch den Philosophen Feuerbach beeinflusst war, war es auch sein *Ring*; als er unter dem Einfluss Proudhons sozialistisch dachte, reflektierte sein *Ring* auch das. Überdies zögerte er nicht, in anderen Bühnenwerken (*Tristan*, *Die Meistersinger*, *Tannhäuser*) wie in einem „work in progress“ ganz direkt jene theatralischen Gedanken zu realisieren, die bei der Arbeit an dem *Ring* aufgekommen waren. Wagner stützte sich nicht auf eine Handvoll Quellen, die er marginal herrichtete, um Platz für seine Musik zu schaffen – dann wäre er selbst einer jener „Verfertiger von Operntexten“ gewesen, die er so sehr verachtete; vielmehr schuf er ein Kompendium aus Text und Dialog, das er durch seine aktuellen philosophischen und gesellschaftlichen Interessen filterte. Es überrascht nicht, dass Thomas Mann den *Ring* als einen (neuen) bürgerlichen Roman pries.

Die vielleicht erstaunlichste Leistung der *Götterdämmerung* war es jedoch, dass Wagner seine neueste Musik auf ein Libretto verwandte, das bis zu 25 Jahre früher entstanden war. In fast derselben Weise, wie er im *Fliegenden Holländer* und im *Tannhäuser* ältere, konventionellere musikalische Formen nutzte, um eine reaktionäre Gesellschaft darzustellen – beinahe genauso

erkannte er jetzt, dass der Jargon der großen Oper, den er in den vierziger Jahren geschrieben hatte, sich als Sprache für den seelenlosen, materialistischen Gibichungen-Hof eignete, mithin für eine Welt, die der heroischen Saga-Sprache Siegfrieds oder den neueren, philosophischeren Gedanken Waltrautes und Brünnhildes fremd ist.

Die Handlung

Beim „dritten Tag“ seines „Bühnenfestspiels“ konnte Wagner die ganze Fertigkeit der Wortvertonung, der Orchestration und des Leitmotiv-Gebrauchs entfalten, die er erworben hatte, als er sich zwischen dem zweiten und dritten Akt des *Siegfried* mit der Komposition von *Tristan und Isolde* und den *Meistersingern von Nürnberg* befasste. Man muss nur die Verwendung der relativ einfachen und kurzen, phantomartigen Leitmotive aus dem *Rheingold* (die Musik der Riesen) mit ihren umfänglicheren, besser integrierten Nachfolgern der *Götterdämmerung* vergleichen. Hier scheint das Gebäude der Partitur von Alberichs Fluch mit seiner fallenden Phrase aufgesogen zu sein; ein deutlich größeres Spektrum an Farben, Tonalität und musikdramatischen Effekten verraten indessen die reiche Verflechtung und die kontrapunktische Entfaltung bei Abschnitten wie *Siegfrieds Rheinfahrt*, Siegfrieds Ankunft in der Halle der Gibichungen oder auch die ungewöhnlichen Intervalle, mit denen Brünnhilde im zweiten Akt in Wut ausbricht (wo das Orchester binnen weniger Takte von Webers Wolfsschlucht zu Strauss' *Elektra* hinüberzuspringen scheint). Neben diesen „neuen“ Entwicklungen verwendet Wagner auf kluge Weise auch „alte“ Elemente: Einige

Duette (der Schwur der Blutsbrüderschaft) und sogar ein kraftvoller Chor (Hagens Gefolgsleute) wird zugelassen. Das bedeutet nun nicht, wie Bernard Shaw seine bekannte Klage formulierte, einen Verrat an der Tradition der großen Oper, sondern vielmehr Wagners bewussten Gebrauch älterer, konventioneller Musikformen zur Darstellung älterer, konventioneller Menschen.

Compact Disc 11

VORSPIEL

Die Szene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages, auf dem Walküren-Felsen.

Die Nornen sind die nordischen Schicksalsgöttinnen. Wagner hat ihnen keine Namen gegeben; in den Sagas heißen die drei Schwestern jedoch Urd oder Wurd (vgl. die „weird sisters“ des *Macbeth*), Verdandi und Skuld, wobei die erste für die Vergangenheit, die zweite für die Gegenwart und die dritte für die Zukunft zuständig ist. Wagner versuchte, die trockenen, ängstlichen, Sprachmuster der *Völuspá* („Weissagung der Seherin“) aus der poetischen *Edda* nachzuahmen: „Von da kamen Jungfrauen, vielwissende/Dreie aus dem See, so unter dem Baume stehet/Die bestimmten das Schicksal, die wählten das Leben/Den Geschlechtern der Zeiten, der Männer Schicksal.“

Im Orchestervorspiel [1] wird daran erinnert, wie Brünnhilde auf ihrem vom Feuer umlohten Felsen erwachte; ferner spielt die Musik auf Erda (deren Töchter die Nornen sind), auf die Natur (aus der die Nornen stammen) und die Ankündigung des Todes an. Im Wechsel sprechen die Nornen von dem, was sich bislang in der Welt ereignete, und

von der Zukunft, wobei sie besonders das Schicksal und die Entscheidungen Wotans betonten. Auch weiterhin knüpfen sie den Schicksalsfaden [2], obwohl sie ihr Wissen verlieren: Sie können nicht einmal mehr sicher sein, ob das zunehmende Licht, das sie sehen, die Morgendämmerung ist – oder nicht vielmehr Loges Feuer, das Brünnhildes Felsen einfasst. Während die Nacht vergeht [3], lässt ihr Wahrnehmungsvermögen gänzlich nach – Alberichs „rächender Fluch“ nagt am Geflecht der Fäden. Das Seil reißt. Die Nornen geben ihre Rolle als Prophetinnen auf und kehren zu ihrer Mutter Erda zurück.

Es folgt ein orchestraler Übergang [4], der den Liebenden auf dem Felsen den Tagesanbruch bringt. Die Passage gipfelt in der heroischen Umgestaltung musikalischer Materialien, die seit der vorigen Oper mit Siegfried zu assoziieren sind. Brünnhilde ermuntert Siegfried, zu neuen Taten in die Welt aufzubrechen [5]. Aus Dank für alles, was sie ihn lehrte [6], gibt er ihr den Ring, und sie gibt ihm ihr Pferd Grane. Wie Tristan und Isolde, so ist auch dieses Paar von selbstloser Liebe erfüllt, während beide im Wechsel den Namen des bzw. der Geliebten nennen: „Wo ich bin, bergen sich beide“, sagt Siegfried. Mit einer – angesichts der kommenden Ereignisse – immer größeren dramatischen Ironie bittet Brünnhilde die Götter, ihre Augen „an dem weihvollen Paar“ zu weiden, und sie erklärt, dass sie nie voneinander getrennt sein werden [7]. Zwei strahlende hohe C führen zu einer orchestralen Übergangspassage, die im Konzertsaal als „Siegfrieds Rheinfahrt“ [8] bezeichnet wird. Diese beschreibt in einem komplexen polyphonen Wirbel und mit virtuosem Orchestersatz die Reise des Helden an den Hofe Gunthers.

ERSTER AKT

Erste Szene

Die Halle der Gibichungen am Rhein.

Gunther sorgt sich, ob er wert sei, den Namen der Gibichungen zu tragen [9]. Hagen erwägt für sich, wie er zu dem Ring kommen könne und bemerkt, dass weder Gunther noch seine Schwester vermählt seien. Er rät Gunther, Brünnhilde zur Frau zu nehmen [10]. Diese werde allerdings auf ihrem Felsen von einem Feuer geschützt, so dass nur ein Held zu ihr gelangen könne. Dieser Held ist Siegfried, den Gunther für sich soll werben lassen (das Orchester deutet an, dass die magischen Eigenschaften des gestaltverändernden Tarnhelms dabei eine Rolle spielen werden). Gutrune soll nur den Zaubertrank benutzen, den ihr Hagen gab, um Siegfried liebend an sich zu binden. Man vernimmt Siegfrieds Horn vom Rheine her [11], und Hagen ruft ihm zu, er solle hier anlegen. In der Musik, die das plötzliche Erscheinen Siegfrieds und seine Ankunft in der Halle der Gibichungen beschreibt, ist zu hören, wie Hagens „böse“ Intervalle und Tonalität Siegfrieds „gute“ übertrumpfen: Es wird deutlich, dass er in den Bann der dämonischen Kräfte gerät, während Hagens Musik ihn einfängt.

Zweite Szene

Siegfried wird an Land willkommen geheißt [12]. Hagen hat ihn an seiner Kraft erkannt. Er verspricht, sich Granes anzunehmen. Gunther führt Siegfried [13] in die Halle seines Vaters. Als Hagen sich nach dem Hort der Nibelungen erkundigt, weist Siegfried den Tarnhelm an seinem Gürtel vor und erklärt, alles andere in der Höhle gelassen zu haben – außer dem Ring, den er Brünnhilde gab.

Gutrune bringt ein Trinkhorn, dessen Inhalt sie mit dem Zaubertrank versetzt hat, um Siegfrieds Kurzzeitgedächtnis auszulöschen. Bevor dieser das Horn an die Lippen setzt und trinkt, bringt er Brünnhildens einen Trinkspruch aus, wobei seine Worte über das Vergessen an dieser Stelle der Ironie nicht entbehren [14].

Compact Disc 12

Kaum aber hat er getrunken, als er auch nur noch Augen für Gutrune hat [1], die zweite Frau, die er in seinem Leben sah. Er bietet Gunther seine Hilfe bei dessen Freite an, wofern Gutrune seine Braut werde. Gunther erzählt von Brünnhilde und von dem Feuer, das um ihren Felsen brennt. Siegfried reagiert auf diese Beschreibung verwirrt, ist aber willens, durch das Feuer zu brechen und Brünnhilde für Gunther zu gewinnen. Sie schwören den Eid der Blut-Brüderschaft [2], den ersten der „Verträge“ mit der Menschenwelt, die zu Siegfrieds Tod führen werden. Hagen nimmt daran nicht teil: Sein Blut, so lässt er Siegfried wissen [3], verdürbe ihnen den Trank. Gunther und Siegfried brechen zu Brünnhildes Felsen auf. Hagen bleibt auf Wacht zurück. Er freut sich bereits, den Ring in seinen Besitz zu bekommen und frohlockt, dass die „freien Söhne“ Gunther und Siegfried in Wirklichkeit ihm, dem Sohn des Nibelungen, zu Diensten sind [4]. Es folgt eine Orchesterüberleitung, die mit ihrem durchdringenden Holzbläusersatz und ihrem modalen Streicherpassagen ganz deutlich die orchestrale Schreibweise von Jean Sibelius beeinflusst hat. Die Passage beschreibt Brünnhilde, die auf ihrem Felsen Siegfrieds Rückkehr erwartet.

Dritte Szene. *Die Felsenhöhe (wie im Vorspiel)*. Brünnhilde hört, dass eine Walküre durch die Luft zu ihrem Felsen kommt [5]. Sie ist überrascht, Waltraute zu sehen und hofft, dass ihr Wotan vergeben habe. Waltraute berichtet jedoch [6], dass Wotan stumm in Walhall sitze und – des Speeres Splitter in der Hand – auf das Ende der Götter warte, das ihm seine beiden Raben, die er ausgesandt, bei ihrer Rückkehr verkünden werden.

Sollte Brünnhilde aber den Rheintöchtern den Ring wiedergeben, werde sie ihn und die Welt erlösen. Brünnhilde aber ist das Schicksal von Walhall inzwischen gleichgültig geworden [7]. Sie weigert sich, den Ring, mithin Siegfrieds Liebespfand, herzugeben. Verzweifelt über die lieblose Schwester, macht sich Waltraute davon [8].

Aus der Tiefe leuchten die Flammen, die den Felsen umgeben, stärker auf. Brünnhilde vernimmt Siegfrieds Hornruf, doch der Mann, der durch die Flammen zu ihr tritt, hat die Gestalt Gunthers und fordert sie auf, sein Weib zu werden [9]. Wagner legte Siegfrieds Partie hier so tief wie er es zur Imitation des Baritons Gunther nur wagen konnte. Während Siegfried Brünnhilden den Ring zu entwinden versucht, schleicht sich Alberichs Fluch-Motiv in einer furchtbar entstellten Form die Skala empor. Chabrier und Dukas bewunderten die Orchestrierung dieser Szene mit ihrem schnarrenden und doch gedämpften Blech und ihrem fließenden Bass, wie jener in seiner Oper *Le Roi Arthur* und dieser in *Der Zauberlehrling* zeigte. Brünnhilde hält die Situation für eine weitere Strafe Wotans. Sie widersetzt sich und will den Ring zur Verteidigung ihrer Ehre verwenden. „Gunther“ alias Siegfried zieht ihn ihr vom Finger und treibt sie für

die Nacht in ihre Felsenkammer. Seinem „Bruder“ Gunther schwört er zu, dass Nothung ihn von dessen Weib trennen werde [10].

Compact Disc 13

ZWEITER AKT

Erste Szene

Freier Ufferraum vor der Halle der Gibichungen. Ein düsteres, langsames und gewichtiges Orchestervorspiel [1] erinnert zunächst an die Einleitung zum zweiten Akt des *Fidelio* (mit dem einsamen Florestan im Verlies); dann löst sich die Musik in ein impressionistisches Tongemälde auf, das das Mondlicht beschwört: Man sieht Alberich, der vor dem schlafenden Hagen kauert. Die Musik bewahrt die Ungewissheit der Szene: Ist es Traum, ist's Wirklichkeit? Alberich ist zu seinem Sohn Hagen gekommen [2], um den Hass in dessen Seele wachzuhalten. Er stachelt ihn an, auf Siegfrieds Verderben zu sinnen und auf den Besitz des Ringes zu zielen. Hagen will wissen, wer die Kräfte der Unsterblichen erben wird („ich – und du“, antwortet Alberich nervös) und verspricht seinem Vater nichts als „Den Ring soll ich haben“.

Zweite Szene

Vermöge des Tarnhelms ist Siegfried rasch zur Halle der Gibichungen am Rheine zurückgekehrt [3]. Ihm ist unbehaglich zumute, als er Hagen und Guttrune erklärt, wie Brünnhilde überwunden ward. Guttrune erklärt, dass Furcht sie vor Siegfried fasse; Hagen jedoch weist sie an, die Mannen der Gibichungen für die bevorstehende Doppelhochzeit zusammenzurufen.

Dritte Szene

Hagen ruft die Gefolgsleute zu den Waffen, als ginge es in die Schlacht [4]. Erst dann verkündet er [5], dass Gunther Brünnhilde als seine Braut herbringt, und er befiehlt, den Göttern Tiere zu opfern. Die Mannen lachen über Hagens grimmigen Humor [6], wobei Wagner hier einen seiner würzigsten Wortwitze wirkt (Hagen, der „Hage-Dorn sticht nun nicht mehr“). Hagen bleibt ernst und ermahnt seine Leute, Brünnhilden fortan zu ehren, zu verteidigen und – wenn ein Leid sie traf – auch zu rächen.

Vierte Szene

Die Mannen grüßen Gunther [7], als dieser den Nachen verlässt. Ihm folgt Brünnhilde, „bleich, und mit zu Boden gesenktem Blicke“. Gunther bewillkommt sie in der Halle der Gibichungen als seine Braut [8] sowie Guttrune und Siegfried als zweites Brautpaar [9]. Erschrocken und entsetzt muss Brünnhilde erkennen, dass ihr Geliebter sie nicht erkennt. Sie entdeckt den Ring an seinem Finger [10] und beschuldigt ihn, Gunther denselben entwendet zu haben. Siegfried steht nicht länger unter dem Zauber des Tarnhelms und hat vergessen, dass er selbst ihn von ihrer Hand nahm; er erinnert sich nur noch daran, dass der Reif aus dem Nibelungen-Hort stammt, den der Drache Fafner in seiner Höhle bewahrte. Hagen argwöhnt, dass Siegfried seinen Freund Gunther hintergangen habe, und Brünnhilde muss bemerken, dass sie verraten wurde [11]. Verwirrt und wütend folgt sie, dass Siegfried es war, der bei ihr in der Felsenkammer lag. Als Siegfried auf Hagens Speer schwört, gegenüber Gunther die

Treue gewahrt zu haben [12], unterbricht Brünnhilde ihn: Sie sage die Wahrheit, und Siegfried müsse für seinen Meineid sterben. Dieser tut ihren Auftritt vor den Mannen als „Weibergekeif“ ab, beiseite jedoch gesteht er Gunther [13], der Tarnhelm habe ihn womöglich nur halb verwandelt. Dann ruft er den Mannen und den Frauen zu, sich an der Hochzeit zu freuen. Die Musik, die Wagner an dieser Stelle seinen Helden singen lässt, hätte er 1848 vielleicht für *Siegfrieds Tod* komponiert – eine Tamino-Arie mit einigen teuflischen Koloraturen, die viele Interpreten der Partie auf eine harte Probe stellen. Doch was wie ein stilistischer Fehlgriff erscheint, ist ohne Frage richtig, da sich Siegfried derzeit für einen der Gibichungen hält.

Fünfte Szene

Brünnhilde grübelt über das Geheimnis von Siegfrieds vermeintlicher Untreue nach [14]. Hagen stellt sich ihr als Rächer zur Verfügung [15], worauf sie verrät, dass sie es durch ihr Zauberspiel vermocht habe, ihn vor jeder Verwundung zu schützen. Im Rücken nur sei er verletzlich. Hagen weiß jetzt also, wo er ihn treffen kann. Brünnhilde schilt Gunther wegen seiner Feigheit und überzeugt ihn gemeinsam mit Hagen davon, dass Siegfried wird sterben müssen [16]. Gunther erinnert sie an den Eid der Blutrüderschaft und stellt sich vor, wie Guttrune leiden wird. Brünnhilde jedoch verflucht Gunthers Schwester, die Siegfrieds Liebe ihr geraubt. Hagen schlägt vor, den Mord als Unfall bei der Eberjagd zu tarnen. In einem bewusst altmodischen, „operhaften“ Rachetrio, das sich auf das Blutbrüder-Duett aus dem ersten Akt gründet,

wenden sich Gunther und Brünnhilde an Wotan, den Gott der Eide [17], er möge die ihnen gewordene Schmach rächen, indessen Hagen seinen Vater Alberich anruft und freudig dem Tag entgegensieht, an dem ihm der Ring gehört. Die Hochzeitszeremonie beginnt. Hagen nötigt Brünnhilde, ihren Platz an Gunthers Seite einzunehmen.

Compact Disc 14

DRITTER AKT

Erste Szene

Wildes Wald- und Felsental am Rheine.

Aus den „Wasserjungfrauen“, die Wagner für Siegfrieds Tod ersann, wurden ganz natürlicherweise die Rheintöchter, die am Ende den Schatz (oder den Ring) wieder entgegennehmen werden. Die Szene erfüllt denselben Zweck wie in Wagners Quelle, dem *Leben des Baldur* von Saxo Grammaticus – den Helden nämlich auf seinen Tod vorzubereiten. Ein Orchestervorspiel [1] vermeldet den Beginn der Jagd und lässt zu einer trauervollen, melancholischen Verwandlung ihrer fließenden Naturmusik aus dem *Rheingold* die Rheintöchter wieder in Erscheinung treten. Sie bitten die Sonne, die Tiefe zu erleuchten, aus der das Gold gestohlen ward und ihnen den Helden zu schicken, der „das Gold uns wieder gäbe!“ [2]. Siegfried erscheint und sucht den Bären, dessen Fährte er bei der Jagd verlor [3]. Die Nymphen kokettieren mit ihm [4] und bieten ihm das Tier im Tausch gegen den Ring an seinem Finger [5]. Neckisch wollen sie wissen, ob er etwa von seinem Weib geschlagen werde und ein Geizhals sei. Dann verschwinden sie.

Sinn solcher Szenen ist es, den Helden mehr über sich selbst herausfinden zu lassen, als das in einem völlig ernsthaften Kontext möglich wäre. So kommt es zu den schlichten Späßen, die sich die Rheintöchter mit Siegfried erlauben. Dabei könnte Wagner auch daran gedacht haben, wie die Drei Damen aus der *Zauberflöte* Papageno hänseln.

Siegfried hat beschlossen, den Nymphen den Ring zu geben. Da aber fordern sie ihn plötzlich auf, ihn zu behalten [6], damit er herausfinde, welch ein Fluch auf ihm lastet – der Fluch des Nibelungen, der ihnen das Gold stahl, den Reif schmiedete und ihn dann verlor. Siegfried ist zum Tode verurteilt, bis er den Ring seinen Besitzerinnen zurückgibt. Allein, die Warnungen vermögen ihn nicht zu bewegen: Hätten ihm die Rheintöchter „Lust gegönnt“, so hätte er ihnen den Ring gelassen; doch sie drohen ihm mit dem Verlust seines Lebens, und da er nie die Furcht gelernt, Sorge sich darum wie um eine Erdscholle. Er missachtet die Warnungen vor dem Schicksalsfaden der Nornen. Die Rheintöchter erkennen, dass Siegfried „gebunden und blind“ ist, dass er Eide und Runen missachtet, und sie verschwinden. Brünnhilde werde ihnen „besseres Gehör“ bieten [7].

Zweite Szene

Hagens Zuruf beantwortet Siegfried mit seinem Horn [8] und einem heiklen, jähren hohen C. Hagen, Gunther und die Mannen kommen herbei und fragen, was er auf der Jagd erlegt habe. Er erzählt ihnen, „drei wilde Wasservögel“ hätten ihn vor tödlicher Gefahr gewarnt. Siegfried versucht Gunther aufzuheitern, erst mit Wein [9], dann mit der Erzählung seiner frühen Abenteuer. Er erzählt

von Mime [10] und wie er Nothung geschmiedet; vom Kampf mit Fafner und dem Lied des Waldvogels, dass er verstand; wie er dann den Ring und den Tarnhelm gefunden und Mime erschlagen habe. Hagen bietet ihm das Trinkhorn, in das er ein Mittel gegen Gutrunes Zaubersrank gegeben hat. Jetzt erinnert sich Siegfried daran, wie er von Brünnhilde hörte [11], durchs Feuer ging, sie aufweckte und in den Armen hielt. Gunther ist erschüttert [12]. Hagen fragt, ob Siegfried die Sprache der Raben verstehe, die plötzlich über ihn hinfliegen; dann stößt er ihm seinen Speer in den Rücken und behauptet, Meineid gerächt zu haben. Sterbend sieht Siegfried noch einmal die Szene vor sich, wie er versucht, Brünnhilde aufzuwecken [13]. Gunther weist die Mannen an, Siegfrieds Leichnam heimzubringen [14]. Für Wagner war der anschließende Trauermarsch einerseits ein Tribut an den entsprechenden Satz aus Beethovens „Eroica“, andererseits aber auch ein Versuch, diesen zu übertreffen. Das musikalische Material beschwört noch einmal Siegfrieds Herkunft und Leben: Man hört Anspielungen auf die Wälsungen, Sieglindes Liebe, das Schwert Nothung, den jungen Siegfried, seinen Hornruf und Brünnhilde.

Dritte Szene

Die Halle der Gibichungen wie im ersten Akt.

Gutrune wartet auf Siegfrieds Rückkehr von der Jagd [15]. Schlimme Träume haben sie aufwachen lassen: Sie hat Grane wiehern hören, und Brünnhilde hat ihr Gemach verlassen, um zum Rhein hinabzugehen. Sie hört Hagen nach Lichten rufen: Man solle die Jagdgesellschaft und Siegfried begrüßen [16]. Als man den Leichnam bringt, ist Gutrune außer sich [17]; dann wendet sie sich in

ihrer Wut gegen ihren Bruder. Gunther bedeutet ihr, dass es kein wilder Eber, sondern Hagen war, der Siegfried getötet habe. Hagen rechtfertigt seine Tat (mit Siegfrieds Meineid) und verlangt den Ring, da er sich „heiliges Beuterecht“ errungen habe. Gunther erhebt Einspruch. Hagen tötet ihn und greift nach dem Ring, doch Siegfrieds Hand „hebt sich drohend empor“.

Die gegen den Missetäter sich erhebende Totenhand ist sowohl in der Pariser Grand Opera als auch in mythologischen Epen üblich. Im *Nibelungenlied* beginnen die Wunden eines toten Helden in der Gegenwart seines Mörders erneut zu bluten. Mit ihrer leichten, leuchtenden Orchestrierung und der Vermeidung jeglicher Melodramatik deutet die Musik zu dieser familiären Versammlung um den Leichnam auf den *Parsifal* voraus – man vergleiche damit die Öffnung von Titus Sarg im dritten Akt des Werkes.

Brünnhilde bringt die klagenden Gibichungen zum Schweigen [18]. Gutrune sieht ein, dass sie keinen wirklichen Anspruch an Siegfried hat. Brünnhilde befiehlt, ihr am Ufer des Rheines Scheite aufzuschichten [19]. Sie sehnt sich danach, ihm in den Tod zu folgen [20], zunächst aber lässt sie Wotan wissen, dass er jetzt ruhen könne [21]. Sie zieht den Ring von Siegfrieds Finger und steckt ihn sich selbst an [22]. Die Rheintöchter bittet sie, ihn sich aus der Asche zu nehmen, wenn ihn das Feuer gereinigt habe. Dann schickt sie die Raben zurück nach Walhall [23] – zusammen mit Loge, der das Heim der Götter anzünden soll. Auf ihrem Ross Grane [24] springt sie in die Flammen des Scheiterhaufens, um mit Siegfried als dessen Weib vermählt zu sein. Die Flammen steigen empor, und die Halle der

Gibichungen wird zerstört.

In der Völuspá heißt es: „Sonne wird Schwarz, die Erde stürzt ins Meer [s. das Überfluten des Rheins]/... Gluthwirbel umwühlen/Den allnährenden Weltbaum [s. das von den Nornen beschriebene Feuer des Helden]/Es leckt die hohe Flamme gegen den Himmel selbst [s. die Bühnenanweisungen zum brennenden Walhall].“

Der Rhein tritt über die Ufer. Als Hagen ein letztes Mal den Ring zu erlangen sucht, ertränken ihn die Rheintöchter, und endlich haben sie ihren Schatz wieder [25]. Männer und Frauen beobachten, wie Walhall mit allen Göttern darinnen vom Feuer zerstört wird. Viel hat sich hinter Brünnhildes Opferszene ereignet. Zwischen 1848 und 1872 brauchte Wagner mindestens vier Anläufe, bis er die richtigen Worte gefunden hatte. Dabei reflektiert jede der Veränderungen seine jeweils aktuelle philosophische Anschauung. Unter rein poetischen Gesichtspunkten war der entsagungsvolle „Schopenhauer-Schluss“ wohl der schönste („Aus Wunschheim zieh' ich fort/Wahnheim flieh' ich auf immer/enden sah ich die Welt“). Bei jedem neuen Schluss versuchte Wagner, die Oper mit Worten abzurunden. Endlich erkannte er, dass das nur die Musik leisten konnte. Erst seit recht neuer Zeit bezeichnet man die allerletzte Finalmusik, in der das Thema wiederkehrt, das im dritten Akt der *Walküre* Sieglindes Worte „O hehrstes Wunder“ begleitete, mit dem Namen, den Wagner der Passage gab: „die Verherrlichung Brünnhildens“.

MIKE ASHMAN

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Das Rheingold

Au début du XIX^e siècle, les artistes allemands – habitants d'une culture et d'une langue communes, mais non encore d'une nation commune – cherchaient dans le passé nordique une mythologie allemande caractéristique. Entre 1803, lorsque que Friedrich de La Motte-Fouqué publia son *Héros du Nord* (trilogie de pièces sur le thème de Siegfried triomphant du dragon), et 1844, quand Friedrich Vischer fit paraître une « suggestion » pour « la saga du Nibelung en tant que texte de grand opéra héroïque », il y eut un véritable déluge de mythologie germanique. Schumann, Mendelssohn, Heinrich Dorn et le Danois Niels Gade songèrent tous à des opéras sur le Nibelung (mais seul Dorn en acheva un, créé par Liszt à Weimar, au grand dam de Wagner).

Comme Eschyle et Shakespeare – les auteurs dramatiques qu'il admirait plus que tous les autres –, Wagner était expert dans l'art du pillage et de l'adaptation de textes pour la scène. Et le thème des Nibelungen – contemporain, patriotique et mythologique – s'offrait à lui. Dans son idéalisme, Wagner pensait que ses « drames du Nibelung » seraient authentiquement « populaires » – bien que Franz Liszt lui-même, son mentor intellectuel, ait dû se faire expliquer dans de longues épîtres des passages entiers de ces « histoires connues de tous les enfants ».

Un nouveau drame exigeait un nouveau système. Wagner se dispensa donc un cours d'auto-analyse, au « degré zéro de l'écriture », en assemblant un livret pour la musique. Entre avril 1848 et septembre 1854, il mit presque entièrement de côté le travail de composition pour

rédiger des œuvres en prose (dont les titres étaient empruntés à Liszt et au philosophe Feuerbach) sur l'écriture d'opéras. C'est seulement après que ce mélange d'effervescence mentale, d'histoire littéraire imprécise et d'auto-prescriptions eut été assimilé et publié que Wagner put commencer à composer *Das Rheingold*.

Les sources principales (ou littérales) de Wagner pour ses « drames du Nibelung » étaient les deux *Edda* islandaises (l'*Edda poétique* et l'*Edda en prose* de Snorri Sturluson); la *Völsungá Saga* islandaise; deux sources plus tournées vers l'Allemagne, le *Nibelungenlied* et la *Saga de Thidrek de Bern* (toutes lues en traduction allemande « moderne »); et de nombreux commentaires érudits. Deux dramatisations du matériau se révélèrent également cruciales – la trilogie du *Héros de Fouqué* et des sections du *Livre des héros* de Karl Simrock.

Das Rheingold est l'équivalent du drame satyrique qui succédait à la trilogie tragique de la Grèce antique, ici déplacé pour servir de prologue. Wagner élaborait l'essentiel de l'opéra à partir de deux histoires de l'*Edda*. L'une relatait l'accord malhonnête conclu par Odin (Wotan) avec les géants pour la construction du Walhalla. L'autre donna à Wagner les idées des géants exigeant l'or en paiement de substitution pour Freia, du « pays des Ifes noirs » (son Nibelheim, « demeure de la brume »), et du rachat d'Alberich et de Freia dans la scène finale. Lorsqu'on voit les dieux nouvellement caractérisés (et souvent caricaturés) de Wagner, il est déjà clair que l'on n'est pas dans le monde d'une évocation historique et d'une représentation naturaliste d'êtres divins qu'on aurait pu attendre d'un grand opéra écrit dans les années 1850. Les

principaux thèmes du *Ring* sont exposés dès ce « prologue » : le conflit entre la quête du pouvoir et la primauté de l'amour; la nature intacte dévastée par l'homme; et la lutte entre la légalité des « traités » et les décisions artistiques improvisées – ou l'opposition entre le libre arbitre et la nécessité.

L'Argument

Compact Disc 1

Première scène. *Au fond du Rhin*. Comme l'expliquent des didascalies d'une longueur et d'une précision dignes de Bernard Shaw, un prélude orchestral [1] évoque le commencement du monde, puis le Rhin en mouvement. « Figure-toi, écrit Wagner à Liszt, que l'introduction instrumentale de *Das Rheingold* est tout entière bâtie sur le seul accord parfait de *mi* bémol majeur. » Lorsque ce « puissant cours d'eau dont jaillissent incessamment des accords brisés » atteint son faite, cinq mouvements rythmiques différents sont en jeu à l'orchestre.

Woglinge (« fille des flots ») et Wellgunde (« fille des vagues ») jouent dans l'eau [2]. Flosshilde (« fille aux nageoires ») les invite à veiller plus attentivement sur l'or. Alberich (« puissant elfe »), Nibelung nain, émerge d'un sombre ravin en quête d'aventures [3]. Sa musique vient elle aussi d'une région sombre de l'orchestre, jetant une ombre sur l'orchestration brillante, de style français, et l'écriture vocale des Filles du Rhin qui jouent. (Tout au long de l'opéra, Wagner définit clairement la géographie physique au moyen des registres et de

l'orchestration.) Alberich essaie de courtiser chacune des Filles du Rhin tour à tour ; elles le repoussent avec des commentaires grossiers sur son apparence, et il n'est pas assez agile pour les rattraper dans l'eau [4]. Le soleil levant éclaire l'or qui gît au fond du fleuve [5], et les Filles saluent le trésor qui leur apporte leur lumière quotidienne. Flosshilde rappelle une nouvelle fois à ces « bavardes » que « le Père l'a dit ; il nous a ordonné de veiller habilement le pur trésor, afin qu'aucun traître ne l'enlève des flots ». (« Le Père » est à l'évidence Wotan, qui, dans une première ébauche du livret, était présent et se baignait dans le fleuve.) Mais Woglinde et Wellgunde révèlent à Alberich les secrets de l'or. Le nain [6] maudit l'amour à jamais, s'empare du trésor et disparaît avec lui dans les profondeurs du Nibelheim.

Une autre didascalie détaillée décrit un interlude orchestral [7] qui nous emmène des eaux désormais assombries du Rhin jusqu'au royaume des dieux. Wagner pensait que son plus grand talent était l'art de la transition. Ici, le thème représentant l'anneau en tant que symbole du pouvoir sur le monde est transformé à travers quatre énoncés différents (on notera les couleurs à la flûte, aux violons et à la harpe) en la sourde grandeur du thème du Walhalla, où les tubas wagnériens se font entendre pour la première fois. Wagner laisse entendre que les deux thèmes (le renoncement à l'amour et le Walhalla) sont des symboles de pouvoir.

Deuxième scène. Une région dégagée au sommet des montagnes.

Wotan et Fricka dorment, attendant de gagner leur nouvelle demeure, une forteresse aux remparts

scintillants qu'on aperçoit au loin. Fricka essaie de réveiller Wotan [8] de ses rêves de puissance et de renommée éternelle. Il loue le travail de construction des géants [9]. Wagner emprunta l'histoire de la construction du Walhalla à l'*Edda en prose*, changeant la fin pour poursuivre le récit jusqu'au rachat de Freia (= amour) avec l'or du Rhin (= pouvoir). Fricka est horrifiée : la « rançon » doit être payée, et sa sœur Freia remise aux géants. Alors qu'il aurait pu autrefois, comme dans *Lohengrin*, alterner le récit accompagné et l'air, ce dialogue des dieux est la première scène de Wagner dans son nouveau style d'*arioso*, modelé sur la scène Sprecher-Tamino qu'il affectionnait dans *Die Zauberflöte*.

Wotan reste sourd aux reproches de Fricka [10] et n'est pas affecté par l'apparition de Freia, qui en appelle à son aide. Fasolt et Fafner arrivent sur ses talons [11], exigeant d'être payés. Dans ses attermoissements en attendant l'arrivée de Loge, Wotan feint d'avoir oublié son pacte avec les bâtisseurs jusqu'à ce que Fasolt lui rappelle qu'il doit respecter les runes gravées sur sa lance. Fafner, beaucoup moins confiant que son frère [12], sait que Freia est la gardienne des pommes d'or garantes de jeunesse – sans elle, les dieux vieilliront et mourront. Ils sont sur le point d'enlever Freia lorsque ses dieux frères tentent de la défendre [13] : Froh ne trouve que des mots, et Wotan empêche Donner d'utiliser son marteau pour régler le différend [14].

L'arrivée fortuite de Loge les sort de l'impasse. Il n'a pas de solution directe aux problèmes de Wotan [15], mais ses paroles étonnent tout le monde : « J'ai cherché en vain et je m'aperçois à présent que le monde n'a nul trésor qui remplace

pour l'homme la valeur et les délices de la femme. » Il n'a trouvé qu'une exception à cette règle et relate l'histoire du vol de l'or par Alberich [16], conseillant à Wotan de rendre le trésor aux Filles du Rhin. Mais Wotan voit maintenant dans l'anneau l'ultime confirmation de son pouvoir. Les rêves d'or s'emparent des dieux comme des géants [17]. Fafner accepte rapidement l'or du Rhin à la place de Freia, mais les géants l'emmenèrent en otage pour se faire payer [18]. Loge fait remarquer que les mots de Fafner sur les pommes d'or sont vrais [19] : avec le départ de Freia, les dieux vieillissent. Wotan doit accepter de voler ce qui n'est pas à lui et se laisse conduire par Loge au Nibelheim à la recherche de l'or [20].

Un interlude orchestral (les coups de marteau sur les enclumes révèlent que les Nibelungen sont au travail) dépeint le voyage de Wotan et de Loge au Nibelheim. Avec quatre répétitions de l'accompagnement des mots de Loge, « la valeur et les délices de la femme », et un thème agité maintenant familier associé à la douleur que provoque la perte de l'amour d'une femme, la musique illustre également le risque pour les dieux de perdre Freia s'ils ne peuvent obtenir l'or d'Alberich.

Troisième scène. *Nibelheim*.

Mime vient d'achever un heaume magique, le Tarnhelm, qui peut donner à son propriétaire la forme qu'il souhaite. Alberich le force à le lui céder [21] et essaie la nouvelle invention en se rendant invisible et en fouettant son frère. Loge conduit Wotan au Nibelheim [22].

Compact Disc 2

Mime raconte comment les Nibelungen, autrefois artisans heureux et libres, ont été réduits en esclavage par Alberich, qui s'est fait un anneau de l'or du Rhin et l'utilise pour entasser de l'or pour lui-même [1]. Loge lui fait croire que les dieux vont libérer les Nibelungen. Alberich reparait, avec ses ouvriers terrifiés [2], brandit l'anneau et reconduit tout le monde aux mines. Les rythmes durs et les progressions emmenées par les percussions de l'armée des Nibelungen, avec leur tonalité caractéristique de *si bémol mineur* (parvenant à une culmination apocalyptique dans la scène 4, lorsque tout l'or du Nibelheim est apporté pour payer la rançon d'Alberich), sont parmi les premières évocations en musique de la nouvelle révolution industrielle (« la plus profonde dégradation de l'homme »). Alberich confie maintenant à Loge et à un Wotan de plus en plus exaspéré [3] ses rêves de pouvoir : même les dieux tomberont devant son « armée des ténèbres » [4]. Loge réclame malicieusement une démonstration des facultés magiques du Tarnhelm, comme fait le Chat botté à un moment difficile comparable dans le conte de Perrault. L'arrogant Alberich se transforme alors en une grosse créature – un dragon [5] – puis en une petite créature [6] – un crapaud. Saisissant sa chance, Loge bondit, et Alberich, une fois ligoté, est enlevé du Nibelheim par les deux dieux.

Un interlude orchestral [7] dépeint leur voyage de retour, avec cette fois des coups de marteau plus faibles sur les enclumes.

Quatrième scène. Une région dégagée au sommet des montagnes, comme dans la deuxième scène. Le prisonnier Alberich [8] doit racheter sa liberté avec tout son « or brillant ». Utilisant l'anneau [9], il ordonne aux Nibelungen de monter la rançon [10]. Wotan exiger de garder le Tarnhelm, puis réclame l'anneau également. Sans l'anneau, Alberich ne peut remplacer l'or qu'il a perdu. Prendre l'anneau, dit-il à Wotan, est un plus grand crime moral que celui qu'il a lui-même commis en volant l'or. Loge propose de nouveau de rendre l'anneau au Rhin. Wotan le veut cependant pour lui-même et l'arrache au doigt d'Alberich ; il se considère comme « des plus puissants, le roi tout-puissant ». Libéré par Loge [11], Alberich maudit maintenant l'anneau. Il n'apportera que souci et mort à quiconque le possède. Wotan l'ignore [12].

Les autres dieux saluent le retour de Wotan et de Loge avec l'or [13]. Les géants réapparaissent avec leur otage [14] et exigent leur rançon. Freia doit être masquée à la vue par l'or entassé. Fasolt réchigne à se séparer de la belle déesse [15] et cherche à l'apercevoir à travers le tas d'or. Il ne manque plus que l'anneau pour combler la brèche, mais Wotan refuse de le rendre. Fasolt s'apprête à partir pour de bon avec Freia lorsque Erda, une Wala ou « voyante », apparaît « dans une fissure rocheuse d'un côté, qui s'élève à la moitié de sa hauteur » [16]. Son conseil est grave : les dieux ne sont pas immortels, et il faut rendre l'anneau. Les cuivres graves et les percussions, dans le lent choral impressionniste de la musique d'Erda, révèlent à la fois une parenté avec d'autres créatures de la nature (les Filles du Rhin) et le fait qu'elle vient de la terre. Tandis que Wotan essaie d'empêcher Erda de disparaître, Donner annonce que les dieux

renonceront à l'anneau [17] ; Freia est libérée [18]. Les géants se disputent aussitôt le butin [19], et la malédiction d'Alberich fait sa première victime en Fasolt, qui tente de garder l'anneau pour lui-même et qui reçoit un coup de pieu mortel de son frère. Loge dit à Wotan qu'il a de la chance [20], mais Donner doit soulager la morosité des dieux en dégagant l'air à coups de foudre et de tonnerre [21]. Wagner s'est inspiré de ses souvenirs du grand opéra parisien et de ses effets scéniques sensationnels pour introduire ce grandiose petit air destiné à un personnage mineur, qui se termine par une tempête de percussions et d'éclairs. Froh loue l'arc-en-ciel servant de pont qu'on voit maintenant apparaître [22]. Wotan salue la nouvelle demeure des dieux [23], mais sait qu'elle a été payée avec l'argent du sang. Saisi d'une idée nouvelle sur la manière de transformer l'avenir à son avantage, il donne à la demeure le nom guerrier de Walhalla (« palais des choisis »). Le motif en fanfare de l'épée qu'on entend pour la première fois ici (sur son instrument habituel, la trompette basse) préfigure les projets de Wotan pour Siegmund. Fricka comprend qu'elle entre dans une forteresse et non un palais.

Loge se dissocie des actions des dieux [24] et reconnaît qu'il est tenté de les brûler de son feu. Les dieux partent traverser le pont et entrer dans leur demeure, mais sont interrompus par des voix – les Filles du Rhin, qui réclament l'or qu'on leur a volé [25], avec le motif de demi-ton descendant déjà familier dont Wagner encouragea les commentateurs à retracer la réapparition sous différentes formes tout au long du *Ring*. Wotan ordonne à Loge de faire taire ces « nixes maudites ». Celui-ci les raille en évoquant « la nouvelle gloire des dieux », ce qui plaît à

ses maîtres ; mais le dernier mot revient aux Filles du Rhin : « Seul l'abîme est sûr et fidèle : tout ce qui se réjouit là-haut est faux et lâche. »

Die Walküre

Chaque incident ou presque de *Die Walküre* a un antécédent dans la *Völsunga Saga* médiévale islandaise, mais la compression de certains événements et l'amplification d'autres est extrême. Wagner développa en effet les actes II et III, en particulier, à partir de simples allusions dans le récit de la *Saga*. *Die Walküre*, le dernier des textes du *Ring* à avoir été écrit, est le plus raffiné d'un point de vue dramatique. C'est aussi l'opéra du *Ring* dans lequel les sources secondaires – les pièces de Sophocle autour d'Antigone, les esquisses de Wagner lui-même pour un opéra sur *Jésus de Nazareth*, le *Roi Lear* de Shakespeare – sont le plus près de la surface et où (surtout à l'acte I) bon nombre des principes musico-dramatiques exposés dans son vaste essai théorique, *Opéra et Drame*, sont expérimentés.

La simplicité classique de l'acte I « à trois » de Wagner masque la tâche que fut le démêlage de l'entrelacs généalogique qu'on trouve dans la *Völsunga Saga* – légende proluxe avec trois générations et douze personnages. Siegmund (le Siegmund nordique) devient le fils de Wotan plutôt que l'arrière-petit-fils d'Odin. Sa sœur jumelle et amante est rebaptisée du nom de la mère de Siegfried dans le *Nibelungenlied*, Sieglinde, mais a les caractéristiques à la fois de Signy (sœur incestueuse de Siegmund) et de Hjördis (future épouse de Siegmund, gardienne des morceaux

d'une puissante épée destinée à leur fils Sigurd). Dans la *Saga*, un personnage nommé Siggeir contraint Signy à l'épouser, fait planter une épée dans un tronc d'arbre par Odin à son mariage et est mêlé à des combats avec les *Völsungar*. Pour éviter trop de noms commençant par un S dans sa distribution, Wagner donne à Siggeir le nom d'un roi mineur, Hunding. Dans la *Saga*, ce sont Sigmund et son fils Signy qui parcourent la forêt en peau de loup ; Wagner en fait Siegmund et son père Wälse, c'est-à-dire Wotan déguisé en mortel. Tout au long de l'acte I, Wagner emprunte les moindres détails, y compris la peau de loup, à la *Saga*, mais la succession des événements est pour l'essentiel de son cru.

Ce fut souvent une lutte. Au moment de l'ébauche en prose (mai 1852), on trouve encore, ce qui est rare chez Wagner, deux diversions majeures, dont l'une fut ensuite éliminée, et l'autre déplacée de manière cruciale. Dans l'acte I original, peu après que Hunding trouve Siegmund à la maison, Wotan (déguisé en vieillard) arrive également, réclame l'hospitalité et plante une épée dans l'arbre pour quiconque pourra l'arracher. Hunding échoue, mais Siegmund y parvient. Wagner comprit bientôt que l'entrée de Wotan ressemblait trop à la visite de la forge de Mime qu'il avait déjà prévue pour lui à l'acte I de *Siegfried*, et que l'arrachage de l'épée, à la Excalibur, ferait une culmination finale plus forte pour l'acte.

Comme Homère dans *L'Iliade*, Wagner devait maintenant relier l'histoire d'hommes à l'histoire de dieux. Il devait également relier l'histoire ancienne des *Völsungar*/*Wälsungen* à la naissance du héros majeur du mythe, Sigurd/Siegfried, et à

sa future union avec Brynhild/Brünnhilde. Il y parvient en développant la relation père-fille de Wotan, chef des dieux, avec Brünnhilde, sa Walkyrie préférée. L'histoire de leurs différentes tentatives pour introduire l'amour dans un monde sans amour domine les actes II et III de l'opéra.

Dans la *Völsunga Saga*, Brynhild n'est pas même la fille d'un dieu, et à plus forte raison d'Odin, mais elle croise le chef des dieux lorsqu'elle tue un héros au combat. « En représailles, Odin m'a piquée de l'épine du sommeil, disant que je ne remporterai plus jamais de victoire, et que j'allais me marier. En retour, je fis le vœu solennel de n'épouser personne qui connaît la peur. »

Cette histoire donna à Wagner les grandes lignes de la désobéissance de Brünnhilde et de la mort de Siegmund, outre une allusion à l'exclusion de Brünnhilde des rangs des Walkyries, et son réveil par l'enfant de Siegmund et de Sieglinde (dont Wagner comprit alors qu'il était une réincarnation du garçon dans *Celui qui partit apprendre la peur* des frères Grimm). Wagner étoffa les personnages de Wotan et de Brünnhilde, leur donnant plus de profondeur psychologique, en puisant aux tragédies familiales du *Roi Lear* de Shakespeare et de l'*Antigone* de Sophocle.

Dans la pièce de Sophocle, le souverain Créon refuse à Polynice des obsèques rituelles parce que, selon la lettre de la loi, il était en rébellion contre Thèbes – même s'il ne s'était rebellé que parce que son propre frère avait enfreint la loi. La sœur de Polynice, Antigone, fiancée au fils de Créon, désobéit à l'ordre de Créon et est condamnée par lui à être emmurée vive. Wagner donne à son Wotan le dilemme de Créon face à

Antigone – souverain contraint de punir sa future bru pour un geste émotionnel qui n'était pas un crime dans l'esprit. Wagner s'inspire également de la relation entre Lear et sa fille favorite, la fidèle Cordelia, qui est bannie : « Je suis attaché à une roue de feu » trouve un écho dans les mots de Wotan : « Telle est la chaîne qui m'attache : si les traités me font roi, des traités je suis le captif ! » Enfin, en assimilant le feu à l'amour, Wagner put également mettre le châtiment de Brünnhilde en parallèle avec un autre thème dramatique grec qui le captivait – celui de Prométhée, attaché sur son rocher pour avoir donné le feu aux mortels. De tels conflits entre amour et loi, entre spontanéité du sentiment et convention sociale, et entre cœur et raison sont au centre même de *Die Walküre*.

Pour la première fois dans une œuvre scénique, Wagner se sentit capable de combiner librement des sources qu'il avait étudiées et des influences auxquelles il s'était ouvert. Le mélange de théâtre antique, de mythologie médiévale, de politique et de philosophie contemporaine qui en résulte, ajouté à une charge émotionnelle émanant de sa vie personnelle compliquée à l'époque, rapprocha le processus de composition de l'œuvre de celui de romanciers comme Flaubert ou d'auteurs dramatiques comme Ibsen plus que de la confection d'un livret d'opéra conventionnel. *Die Walküre* fut le grand pas en avant, musical et dramatique, que Wagner fit après *Der fliegende Holländer*, écrit une dizaine d'années plus tôt.

L'Argument

Entre *Das Rheingold* et l'action de *Die Walküre*, Wotan a pris conseil auprès de la déesse de la terre, Erda, qui l'avait contraint à abandonner l'anneau aux géants en le prévenant que les dieux n'étaient pas immortels. Ils devinrent amants et eurent neuf enfants – Brünnhilde et huit autres Walkyries. (Wagner reprit littéralement la forme norroise primitive de Walkyrie – « Walkyrja », « celle qui choisit les morts » – et garda aussi leur nombre traditionnel – neuf.) Les morts qu'elles choisissent composent l'armée que Wotan recrute pour son château, le Walhalla (« palais des choisis »).

Tel Zeus qui parcourait la terre déguisé, dans la mythologie grecque, Wotan a également vécu parmi les mortels, travesti en homme des bois fruste nommé Wälse, ou le Loup, et ayant deux autres enfants, les jumeaux Siegmund et Sieglinde – cette fois d'une mortelle. Wotan/Wälse donne à ses enfants une éducation rude dans la forêt, afin de préparer son fils à se battre pour rendre l'anneau aux dieux : Sieglinde est enlevée, et sa mère assassinée, par la tribu des Neidingen, tandis que Siegmund est abandonné dans la forêt, vêtu uniquement de la peau de loup que portait son père. Le jour du mariage forcé de Sieglinde avec Hunding, Wotan réapparaît en Voyageur, sous les traits d'un vieux pèlerin aux cheveux gris. Dans un tronc d'arbre de leur cabane, il plante une épée, qu'il offre à qui sera capable de l'en retirer.

Ailleurs dans le monde, le géant Fafner s'est transformé en dragon pour garder l'anneau, le Tarnhelm et l'or du Rhin. Il habite une grotte dans la partie orientale de la forêt. Le Nibelung Alberich, intriguant comme Wotan pour reprendre l'anneau, a

persuadé une femme mortelle de lui donner un fils.

Compact Disc 3

PREMIÈRE ACTE

Première scène. *L'intérieur d'une habitation construite autour du tronc d'un puissant frêne.* À la faveur d'un violent orage [1], Siegmund a échappé à ses poursuivants, mais perdu sa lance et son bouclier. La basse persistante du vent tempétueux, telle une version amplifiée de l'accompagnement de l'*Erk König* de Schubert, inspirera à son tour le début de la Deuxième Symphonie de Mahler. On remarquera aussi le traitement contrapuntique expressif des nombreux thèmes, préfigurant d'autres passages instrumentaux du *Ring* – le prélude de l'acte III de Siegfried et le *Voyage de Siegfried sur le Rhin*. Siegmund se réfugie dans la cabane de Hunding [2] et perd connaissance. Sieglinde le ranime avec de l'eau et de l'hydromel. Tous deux ressentent une attirance immédiate, mais ne se reconnaissent pas. Lorsque Siegmund veut partir pour ne pas faire retomber sur elle sa malchance [3], Sieglinde l'assure qu'il ne peut rendre sa demeure plus malheureuse qu'elle n'est déjà. La présence d'êtres humains sur scène pour la première fois dans le *Ring* encouragea Wagner, dans cet acte, à utiliser des instruments plus proches de la voix humaine, tels les violoncelles. Les pauses importantes et les longues sections purement instrumentales qui accompagnent les moments de passion intense mais tacite sur scène préfigurent *Tristan*.

Deuxième scène

Hunding rentre chez lui et se méfie de l'étranger que Sieglinde a accueilli [4]. Notant leur ressemblance, il demande à en savoir plus sur Siegmund.

Le contenu émotionnel de *Die Walküre* fut incontestablement influencé par la vie personnelle de Wagner au moment de la composition. Il était tombé follement amoureux, du moins dans sa pensée, de Mathilde Wesendonck, épouse du riche marchand de soie zurichois qui devint son mécène. Mathilde fut la principale muse de Wagner au milieu des années 1850, une influence délibérément sollicitée pour contribuer à créer l'atmosphère de sa nouvelle œuvre : elle fut Sieglinde avant d'être Isolde, source d'inspiration pour *Die Walküre* tout autant que pour *Tristan*. C'est également dans *Die Walküre* – écrit alors qu'il l'hôte de Mathilde et d'Otto – que Wagner conçut le triangle de personnages en conflit qui devait lui servir dans ses trois prochains opéras achevés – le héros ténor, la soprano que celui-ci souhaite épouser et qui doit faire un sacrifice pour lui, et la basse, qui peut être une espèce de protecteur ou d'hôte, mais qui fait obstacle aux jeunes amants (l'artiste – la muse/maîtresse – l'hôte, mais adversaire légal). La relation imaginaire avec Mathilde aida Wagner à écrire la musique de l'acte I de *Die Walküre* à une vitesse délirante. Des notes sibyllines (en initiales uniquement) inscrites dans les esquisses musicales renvoient aux rêves intimes de Wagner : « Si ce n'était pour toi, bien-aimée... » au-dessus du passage où Siegmund regarde Sieglinde dans les yeux en racontant la première partie de son histoire, et « Bien-aimée, pourquoi m'as-tu

abandonné ? » lorsque Siegmund est apparemment laissé seul pour la nuit dans la cabane de Hunding.

Siegmund raconte trois histoires sur sa vie emplie de désastres [5] et ses combats contre des ennemis qui se révèlent être des parents de Hunding [6]. Au moment de la composition, Wagner étudiait tout spécialement les lieder allemands, et l'histoire de Siegmund a un peu la forme et la précision dramatique d'une ballade de Loewe. Tenu par les lois de l'hospitalité, Hunding accepte d'accueillir l'inconnu sans arme pour la nuit – mais avec l'intention de le tuer au petit matin [7].

Troisième scène

Resté seul, Siegmund demande à son père, Wälse, de lui montrer l'épée qui lui était promise [8]. Le feu se ravive dans le foyer, mais l'éclat dans le tronc (la poignée de l'épée laissée par Wotan) ne rappelle à Siegmund que le regard de Sieglinde.

Sieglinde revient discrètement dans la pièce [9]. Elle a donné à Hunding une potion soporifique. Elle raconte à Siegmund comment l'épée est arrivée dans l'arbre et tous deux reconnaissent leur amour instinctif l'un pour l'autre et s'étreignent. Le motif du Walkalla dans le récit de Sieglinde nous dit que l'étranger qui a apporté l'épée est Wotan – l'un des premiers emplois dans le *Ring* d'un motif pour donner au public une information purement dramatique. La porte de la cabane s'ouvre soudain pour révéler une somptueuse nuit de printemps – autre coup de théâtre issu du grand opéra parisien. Tandis que le clair de lune inonde la pièce, Siegmund explique que le printemps a répondu à l'appel de sa sœur [10], et Sieglinde salue en lui le printemps qui la libérera de l'emprise de l'hiver [11]. Wagner traite

le duo qui suit comme un poème symphonique lisztien, avec une libre combinaison de motifs. Conformément aux théories strictes de son essai *Opéra et Drame*, les voix des amants ne se joignent cependant jamais. Tandis qu'ils s'observent plus attentivement [12], Siegmund lui dit que le vrai nom de son père était Wälse. Sieglinde comprend qu'il est son frère jumeau et lui donne son vrai nom [13]. Siegmund nomme l'épée qui lui est destinée Nothung et l'arrache de l'arbre, réclamant Sieglinde comme épouse et se réjouissant de l'union du sang des Wälsungen. La coda orchestrale de l'acte est destinée à décrire l'étreinte amoureuse des Wälsungen, et non leur sortie précipitée dans la nuit. À côté de la dernière didascalie, « le rideau tombe rapidement », Schopenhauer, l'idole de Wagner, nota sur son exemplaire : « Il est grand temps ! »

Compact Disc 4

DEUXIÈME ACTE

Première scène

[1] Les motifs du bref prélude orageux révèlent qu'il est une continuation de l'action de l'acte I : une description des Wälsungen en fuite. Ce n'est que tout à la fin qu'apparaît la cellule rythmique bien connue des Walkyries.

Wotan, armé pour la bataille, ordonne à sa fille Brünnhilde, sa Walkyrie favorite, d'assurer la victoire à Siegmund dans son prochain combat contre Hunding. Brünnhilde, ravie par son ordre [2] (« Hojotoho ! »), prévient Wotan qu'il doit s'attendre à une querelle avec son épouse courroucée Fricka, en route pour venir le voir [3]. La pensée de Wagner était encore assez « opératique » pour qu'il

présente l'héroïne majeure de son cycle avec le genre d'air de bravoure atrocement difficile que Mozart (*Die Zauberflöte*) ou Bellini (*Norma*) aurait reconnu.

En tant que gardienne du mariage, Fricka tient à ce qu'on préserve les droits conjugaux de Hunding et son propre honneur. Wotan affirme qu'un mariage sans amour n'est pas sacré, et loue l'audace de Siegmund ; Fricka dénonce à la fois l'adultère et l'inceste des Wälsungen. Lorsque Wotan lui demande de bénir le couple, Fricka se déchaîne longuement contre l'infidélité de Wotan, qui a abandonné et son épouse et son dieux [4]. Wagner examine les aspects légaux et moraux de l'inceste de Siegmund et des libertés qu'il prend par rapport à la loi conventionnelle en prolongeant le débat de l'inspiration opposée à la convention que Wotan et son épouse Fricka avaient commencé à la deuxième scène de *Das Rheingold*. Dans l'une de ses sources islandaises, Frigg obligeait Odin à abandonner l'un de ses protégés. Le sujet de l'amour dans le mariage et hors mariage était alors l'une des obsessions de Wagner. Son *Jésus de Nazareth* disait aux disciples qu'un « mariage sans amour est rompu au moment même où il est contracté – le mariage ne sanctifie par l'amour – mais l'amour sanctifie le mariage ». Il y avait aussi un aspect autobiographique. Une grande partie de la scène fut esquissée alors que Wagner était invité à diriger dans ce qu'il appelait « l'enfer » de Londres. Sa relation avec sa première épouse, Minna, se détériorait rapidement. Lorsqu'une lettre de récrimination de Minna arriva au milieu de ce travail, il nota : « C'était au bon moment. » Cette scène est également l'une des trois occasions dans le *Ring* où Wagner écrivit plus

de dialogue que la musique ne pouvait en recevoir. Wotan essaie maintenant d'expliquer son plan – voir un héros indépendant reprendre l'or pour les dieux –, mais souligne son erreur : Siegmund n'est pas libre parce qu'il doit sa vie et son épée à son père. Wotan est obligé de céder aux exigences de Fricka [5], de même que Brünnhilde : Siegmund doit mourir pour apaiser l'honneur de Fricka et la loi.

La réapparition dramatique de Brünnhilde, en coulisses au départ, est un avant-goût des effets vocaux spatiaux [de nouveau sous l'influence parisienne] qu'on entendra dans les combats à la fin de l'acte II et la *Chevauchée* de l'acte III. L'explosion de Fricka « Deiner ew'gen Gattin » rappelle Berlioz dans ses moments les plus gluckiens – le compositeur français rencontra Wagner à Londres au moment où ils étaient tous deux invités à y diriger en 1855.

Deuxième scène

Brünnhilde soupçonne Fricka d'avoir arraché une importante concession à son père [6]. Après quelques encouragements (Brünnhilde explique qu'elle est simplement la « volonté de Wotan »), Wotan explique l'arrière-plan de son règne sur le monde et de ses compromis [7], sa naissance, la lutte pour l'anneau, et son projet de faire de Siegmund le sauveur des dieux [8]. Reconnaisant sa défaite [9], Wotan n'aspire maintenant plus qu'à voir se terminer toute cette affaire. Il donne sa bénédiction ironique au fils non encore né d'Alberich [10] et laisse Brünnhilde combattre pour Hunding – ou risquer un châtimement sévère. Tandis que Wotan s'éloigne, Brünnhilde sent tout le poids de l'armure qu'elle doit revêtir pour affronter Siegmund.

Wagner donne à Wotan, pour expliquer sa version des événements jusque-là, un monologue intérieur qui n'est pas sans ressembler à ceux de Wallenstein, le héros compromis de Friedrich Schiller, ou du Lear de Shakespeare. Ce monologue reste l'exemple classique cité par ceux qui se plaignent de la quantité de narration rétrospective dans le *Ring*. Mais, comme *Die Walküre* fut conçu avec un drame précédent en tête, l'apparente répétition d'informations remplit une fonction différente. Comme les Grecs anciens, ou comme ses contemporains Flaubert et Ibsen, Wagner s'intéressait plus à qui racontait l'histoire et comment il la racontait qu'au contenu véritable de cette histoire. Le récit par Wotan des mêmes événements (d'autres suivront dans *Siegfried*) est à la fois le reflet de son état mental et le développement de la convention grecque classique qui fait se dérouler une partie de l'action en coulisses. Dans l'écriture musicale, le nouvel arioso de Wagner ne devient jamais un air. Il prend une forme qui (comme il le précise dans *Opéra et Drame*) est entièrement régie par le drame et souligne continuellement la tension, du long début *pianissimo* aux explosions sauvages (et pesamment accompagnées) de « Das Ende » et « So nimm meinen Segen ».

Compact Disc 5

Troisième scène

Sieglinde s'éloigne en courant de son frère [1], convaincue que son mariage factice avec Hunding l'a déshonorée et rendue indigne de l'amour de Siegmund. Celui-ci déclare son intention de combattre Hunding avec l'épée que son père lui a

donnée. Dans un délire [2], Sieglinde pense voir Siegmund déchiré en lambeaux par les chiens de Hunding. Elle s'évanouit.

Quatrième scène

Brünnhilde arrive pour annoncer à Siegmund que, bien qu'il doive mourir dans le combat contre Hunding, il rejoindra les autres héros au Walhalla [3]. Siegmund y rencontrera son père, « Wälse », mais Sieglinde ne peut l'accompagner [4]. À la grande consternation de Brünnhilde, Siegmund refuse [5]. Pour la première fois de sa vie, elle prend conscience du pouvoir de l'amour humain. Siegmund, furieux de ne pouvoir protéger sa sœur et épouse, choisit l'enfer plutôt que le Walhalla et menace de se tuer et de tuer Sieglinde [6] si son épée n'a vraiment pas de pouvoir contre Hunding. Malgré les ordres ultimes de Wotan, Brünnhilde décide qu'elle protégera Siegmund dans le combat à venir. Wagner inventa ce dialogue dans le style de la saga islandaise sans référence spécifique à une source unique. La grande envergure de cette scène – les premiers échanges, lents, en manière de récitatif, progressent vers une longue cantilène qui va crescendo – et son matériau musical doivent beaucoup à la confrontation de la Reine des esprits terrestres et de son fils dans *Hans Heiling* de Marschner.

Cinquième scène

Tout en espérant que sa sœur dormira jusqu'à ce que le combat soit gagné [7], Siegmund part relever le défi de Hunding. Dans une vision cauchemardesque, Sieglinde revit le moment de son enfance où sa maison fut attaquée et incendiée. « Kehrte der Vater nun heim! » est si

manifestement emprunté à la *Faust-Symphonie* de Liszt que cela devint un sujet de plaisanterie entre les deux collègues. C'était l'une des nombreuses partitions de Liszt dont Wagner reconnaissait (en privé) qu'elles avaient fait de lui « un tout autre homme, sur le plan harmonique ». Sieglinde s'éveille, mais ne peut clairement voir le combat que se déroule [8]. Protégé par le bouclier de Brünnhilde, Siegmund est sur le point de l'emporter lorsque Wotan apparaît soudain et brise l'épée de son fils sur sa propre lance, le laissant se faire transpercer par Hunding. Brünnhilde s'enfuit avec Sieglinde et des fragments de l'épée brisée. Wotan dit méprisamment à Hunding de rapporter à Fricka que son mari a fait son devoir. Il abat Hunding d'un geste de la main et disparaît pour trouver Brünnhilde.

Compact Disc 6

TROISIÈME ACTE

Première scène

Huit Walkyries se retrouvent avant de chevaucher jusqu'au Walhalla avec leur dernière moisson de héros morts [1]. Elles sont surprises de voir Brünnhilde arriver si tard en portant une femme sur sa selle. La *Chevauchée des Walkyries* (le succès fut instantané – bien que Wagner eût destiné une première version du thème aux Normes) lui fut inspirée par les récits de Jakob Grimm relatant les anciens rites allemands d'onction des guerriers pour le combat, ou de sacrifice de prisonniers à Odin dans son rôle de dieu de la guerre. Wagner pourrait également avoir songé au mythe populaire allemand du chasseur sauvage, qui conduit son « hôte furieux » à travers le

ciel (auquel Brünnhilde fait allusion lorsqu'elle raconte à ses sœurs Walkyries la folle poursuite de Wotan au moment où elle s'enfuit avec Sieglinde). De nouveau en accord avec les conventions du théâtre grec classique, la scène (malgré son brio) n'était pas censée représenter une bataille véritable, mais un récit. Mis à part Siegrune (« sort de victoire »), Wagner composa les noms des Walkyrie à partir de mots guerriers (Waltraute, « dévouée au massacre » ; Schwertleite, « porte-glaive »). Conformément à la géographie orchestrale de Wagner, les basses de l'orchestre ne jouent que lorsque les Walkyries touchent terre.

Brünnhilde parle de Sieglinde à ses sœurs [2], mais, lorsqu'elle reconnaît avoir désobéi à Wotan, elles ont peur de la cacher. Sieglinde ne souhaite plus que la mort [3], jusqu'à ce que Brünnhilde lui dise qu'elle est enceinte du fils de Siegmund, qui grandira pour être le plus noble héros au monde. Désireuse maintenant d'être sauvée, elle reçoit de Brünnhilde les morceaux de l'épée, remercie celle qui l'a secourue et se précipite dans la forêt pour se cacher près de la grotte de Fafner, un lieu que Wotan évite. La mélodie expansive entendue sur « O hehrstes Wunder » – qu'il vaut mieux appeler « la glorification de Brünnhilde » – reviendra à l'orchestre tout à la fin de *Götterdämmerung*.

Tandis qu'on entend Wotan qui appelle Brünnhilde [4], les Walkyries essaient de cacher leur sœur rebelle.

Deuxième scène

Wotan rejette leurs suppliques de miséricorde. Brünnhilde se rend [5]. Wotan l'exclut des rangs des Walkyries, et la condamne à être plongée dans un sommeil magique – en proie au premier homme

qui la trouvera et l'éveillera. Il fait taire les objections de ses sœurs en les menaçant du même sort ; elles sont chassées avec interdiction de revenir. Le « procès » de Brünnhilde est l'un des rares passages du *Ring* où Wagner utilise pleinement, tel un bélier, les effectifs de son vaste orchestre, en particulier les cuivres, pour exprimer toute la force d'une émotion (ici la blessure et la colère de Wotan). L'atmosphère démodée que cela donne à la sentence de Wotan est manifestement voulue.

Troisième scène

Restée seule avec son père, Brünnhilde explique qu'elle n'a fait que réaliser l'intention véritable, plus profonde, de Wotan en lui désobéissant [6]. Elle fut simplement emportée par la compassion qu'elle ressentait pour Siegmund dans son malheur et son amour pour Sieglinde. Wotan compare tristement la joie de sa fille découvrant récemment l'amour humain [7] à l'« amertume » de sa propre responsabilité en tant que chef des dieux. Lorsque Brünnhilde souligne qu'il déshonore une partie de lui-même en l'humiliant [8], et lui demande de lui assurer que l'homme qui la réveillera ne sera pas un lâche, elle commence à le convaincre. Wagner conclut le rôle de Brünnhilde dans cet opéra, comme il l'avait introduit, par une démonstration vocale « opératique ». Entre-temps, le rôle est resté pour l'essentiel (volontairement) assez grave, en accord avec la fonction dramatique de Brünnhilde. Wotan accède à sa requête d'être entourée d'un mur de feu, pour que seul un héros ose l'approcher. Faisant ses adieux à sa fille [9], Wotan lui ôte d'un baiser sa divinité [10] et l'endort. Il ordonne à Loge [11] d'entourer sa fille de feu

[12]. La musique du feu, tout au long du *Ring*, a une fonction émotionnelle et une couleur différentes chaque fois qu'elle apparaît. Quiconque craint la pointe de sa lance ne pourra jamais traverser les flammes.

Siegfried

Wagner s'intéressa au héros populaire allemand Siegfried en 1848, alors qu'il songeait à l'empereur médiéval Frédéric Barberousse, mais souhaitait s'éloigner du drame historique. Ce fut son point de départ pour tout le projet du Nibelung. Pour *Siegfried*, conçu au départ comme un prologue explicatif au drame « principal » de *Siegfrieds Tod*, deux des sources mythologiques de Wagner – la *Völsunga Saga* et la *Saga de Thidrek de Bern* – contenaient des récits détaillés et assez proches de la vie au jour le jour du jeune héros. Il trouva également une structure en actes toute prête dans la première pièce de la trilogie de Fouqué, *Le Héros du Nord*, sur Sigurd. Dans *Siegfried*, on a donc du texte emprunté presque tel quel à ses sources, selon une méthode qui préfigure la conception des livrets de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle. Wagner ajouta uniquement les interventions de Wotan, l'apparition d'Erda, et la sous-intrigue du Nibelung avec Alberich à l'histoire de base de Siegfried telle que la relatent les mythes anciens.

Siegfried a bon nombre d'attributs du héros aryen classique. Né de parents semi-divins après leur mort, il est élevé dans la nature par un père adoptif (Mime). Il a accès à un gage de sa grandeur future (les morceaux d'une épée). Son tempérament violent (les mauvais traitements qu'il

inflige à Mime) le conduit à chercher les aventures dans le monde extérieur (tuant Fafner le dragon), au cours desquelles il acquiert des connaissances surnaturelles (goûter le sang du dragon lui permet de comprendre le chant de l'oiseau et d'entendre les pensées de Mime). L'issue traditionnelle d'une telle histoire était alors pour le héros de rentrer chez lui, de libérer sa mère de l'oppression et de devenir le nouveau souverain. Wagner ne suit pas ces événements à la lettre, mais il y a d'évidents parallèles dans son Siegfried qui découvre et courtise Brünnhilde (qu'il prend d'abord pour sa mère) et son mariage (dans *Götterdämmerung* au sein de la « famille royale » des Gibichungen – sans oublier sa mission supposée : racheter les dieux en reconquérant l'anneau).

Le développement majeur introduit par Wagner est le traitement de la peur dans l'histoire, qui ajoute des nuances psychologiques au caractère essentiellement unidimensionnel de Siegfried. Apprenant du Voyageur que sa vie appartient à celui qui ne connaît pas la peur, Mime s'inquiète à juste titre de ce que Siegfried pourrait être cette personne et tente en vain de l'effrayer avec d'horribles histoires de forêts sauvages. À la fin de l'acte II, Siegfried comprend que « le simple enfant qui la peur ne sait pas, oiseau, je suis celui-là ». (Wagner disait que c'est seulement après avoir rédigé la première ébauche de *Siegfried* qu'il vit le lien entre son héros et le conte de Grimm *Celui qui partit apprendre la peur*.) À l'acte III, lorsque le désir de Siegfried est enflammé par la vue de Brünnhilde endormie, il se demande si cette nouvelle émotion est la peur, mais à la fin de l'opéra reconnaît qu'il ne l'a jamais apprise. Dans *Götterdämmerung*, cette absence de peur – qui

implique une absence de vraie maturité – causera la perte de Siegfried. La caractérisation psychologique de Wagner semble ici préfigurer la recherche psychanalytique de la fin du XIX^e siècle.

Wagner choisit la version plus rude, plus comique, de Siegfried proposée par *Thidrek* et la *Völsunga Saga* plutôt que le chevalier chrétien médiéval du *Nibelungenlied*. S'appuyant sur ces sagas, et sur les anciennes dramatisations allemandes de Fouqué et de Simrock, pour les scènes du jeune Siegfried à la forge et dans la forêt, Wagner revint à des sources familiaires et appréciables pour les scènes plus cérébrales. Les *Edda* – avec les aventures de Zeus déguisé provenant de la mythologie grecque et le duc de Shakespeare dans *Mesure pour Mesure* – lui fournirent du matériel pour Wotan en Voyageur, son concours d'énigmes avec Mime, et son dernier entretien avec Erda. Les sources religieuses l'aidèrent également. La cape bleue de Wotan est citée dans les *Edda*, mais c'est un vêtement et une couleur que les chrétiens associent à la Vierge Marie. Les observations qu'il fait à Alberich et à Siegfried (« J'observe, j'erre et je songe ») témoignent d'une résignation aussi chrétienne que bouddhiste ou schopenhauerienne. Et dans sa décision de renoncer au pouvoir au profit de Siegfried, tout en essayant de lui barrer le chemin du rocher de Brünnhilde, Wotan est comme le Christ au jardin de Gethsémani – suffisamment humain pour vouloir éviter son destin.

Dans bon nombre des sources de Wagner, « Brynhild » apparaît comme une princesse médiévale, souvent féroce, d'une grande force physique (symbole de pureté et de virginité), dont les héros et les princes cherchent à obtenir la main

en récompense. Wagner lui avait cependant déjà donné le caractère et l'histoire de la Walkyrie Sigdrífa (« porteuse de victoire »), punie de sommeil pour avoir désobéi à Odin. Le duo final dans *Siegfried* relie deux mythes – le réveil de la Belle au bois dormant, et les voyages aux enfers pour reprendre une âme aux morts. Dans les mythes, Siegfried doit se battre pour franchir des murs de château et des gardes ainsi que le feu avant de parvenir à la jeune fille, et le texte de Wagner laisse parfois penser que Brünnhilde et Siegfried sont dans un pays de morts éveillés. Ayant fait de Brünnhilde l'enfant de dieux, Wagner pouvait établir un parallèle entre son évolution de déesse abandonnée à jeune femme éveillée et sa conscience d'être désormais une simple mortelle – il y a de nombreux équivalents dans la mythologie grecque.

Wagner dit à un correspondant que « le jeune Siegfried était pour moi une terre complètement nouvelle ; je suis convaincu que ce sera mon œuvre la plus populaire et qu'il sera sans doute le fondateur d'une dynastie de Nibelungen ». Lors de la création de l'opéra à Bayreuth, ses enfants « aimèrent le premier acte plus que tout – preuve de son caractère populaire », mais la distribution l'avait « traité comme s'il était tout à fait incompréhensible ». Auprès du public, c'est *Die Walküre*, et non *Siegfried* (le moins « populaire » des opéras du *Ring*), qui se révéla « le fondateur d'une dynastie de Nibelungen ». Mais l'opéra explorait en effet une « terre nouvelle » : une durée de près de quatre heures, un sujet qui peut passer soudain du conte de fées à l'histoire horrible, à la farce paillardes, à la psychanalyse, et un rôle-titre qui impose des exigences sans précédents à la

technique vocale, à la résistance et aux talents d'acteur de l'interprète (dans *Il trovatore* contemporain de Verdi, ce n'est pas Manrico qui doit frapper l'enclume). À quoi s'ajoute une strate de détails psychologiques et narratifs, des styles musicaux qui vont de la chanson populaire au drame symphonique complexe, et les exigences techniques de l'opéra en tant que spectacle scénique.

L'Argument

Compact Disc 7

PREMIER ACTE

Première scène. Une grotte dans la forêt.

Chaque acte de *Siegfried* débute par son propre personnage, face à un avenir dangereux et incertain. Le prélude de *Siegfried* [1], comme celui de *Das Rheingold*, commence aux confins de l'audible et tout au fond de l'orchestre – roulement de timbale, bois et cuivres graves, et l'intervalle descendant signe de crise, déjà entendu plus tôt dans le *Ring*. Les motifs proclament la situation avec une clarté cinématographique – Mime le Nibelung, l'anneau dont il veut s'emparer, l'épée dont il a besoin pour ce faire.

Mime a élevé Siegfried comme son propre enfant, dans l'espoir que le jeune tuera pour lui le dragon – et que Mime pourra récupérer l'anneau. Mais la seule épée qui ne se brisera pas entre les mains de Siegfried est Nothung, celle que Mime sait qu'il est incapable de forger. C'est l'épée que la mère de Siegfried, Sieglinde, a confiée à Mime, mais qui est maintenant en pièces [2].

Siegfried [3] fait peur à Mime en faisant entrer

un ours dans la grotte, casse avec mépris sa dernière épée, rejette le repas préparé pour lui et raille les justifications du Nibelung [4]. Siegfried dit à Mime qu'il n'apprendra jamais à l'aimer [5]. Ils se disputent sur l'identité de ses vrais parents. Mime, ne trouvant plus d'excuses, raconte à Siegfried comment il est devenu son père adoptif [6] et lui révèle le nom de sa mère, ajoutant qu'elle lui a laissé l'épée brisée de son père. Ordonnant à Mime de forger cette épée [7], Siegfried part en courant dans la forêt. La relation entre le héros de l'opéra et le père adoptif nain se rapproche parfois de celle de l'esclave tyrannisé (et parfois littéralement battu) et de la brute quasi fasciste – mais ces injures et ces menaces sont dans les sources de Wagner.

Deuxième scène

« De peines je suis comblé », dit Mime. Comment peut-il forger Nothung ? Comment peut-il garder Siegfried à la maison pour tuer le dragon ? Il est interrompu par une demande d'hospitalité [8]. Son hôte se présente comme le Voyageur – en réalité, Wotan, qui a pris les atours du pèlerin pour parcourir la terre, observant, donnant des conseils, et intervenant pour défendre la cause de Siegfried. Malgré l'accueil froid de Mime, le Voyageur insiste pour rester et jouer à un jeu de trois questions – le perdant donnant sa tête en gage. Dans le *Lai de Vafthrudnir* de l'*Edda poétique*, Odin, sous le nom de Gagnradr (« celui qui donne des conseils utiles », ou « conseil pour la victoire »), se présente pour un concours d'énigmes avec le géant sage Vafthrudnir : « Un voyageur fatigué te demande l'hospitalité : N'accueilleras-tu pas un hôte ? » Les vies sont mises en jeu et Odin flatte souvent son

hôte tout en le mettant en garde à plusieurs reprises : « J'ai beaucoup appris, j'ai beaucoup essayé. » Il finit par gagner (comme le Wotan de Wagner) en posant une question dont lui seul (Odin) peut connaître la réponse. Mime demande au Voyageur d'identifier les races qui vivent sous terre [9], sur terre [10], et au-dessus de la terre [11]. Les réponses complètes et justes amènent Mime à commencer à se douter de l'identité véritable de son pèlerin. Mime se voit demander en retour quelle est la race que Wotan aimait le mieux, mais a punie le plus [12], et avec quelle épée Siegfried tuera Fafner [13]. Il répond correctement (les Wälsungen et Nothung), mais ne peut dire qui reforgera l'épée [14]. Seul celui qui ne connaît pas la peur, répond le Voyageur, pourra refaire Nothung. Livrant la tête de Mime à cette personne, il s'en va, laissant une traînée de lumière scintillante derrière lui.

Troisième scène

Mime s'imagine que c'est Fafner le dragon venu le dévorer et s'évanouit [15]. Siegfried revient réclamant son épée [16].

Compact Disc 8

Rassuré de voir qui c'est [1], Mime décide d'enseigner au jeune homme ce qu'est la peur [2]. Siegfried ne comprend pas son explication et se met à reforgier l'épée lui-même [3]. Sa méthode peu conventionnelle consiste à réduire l'épée cassée en limaille et à faire un immense feu [4]. Les deux « chants de forge » que Wagner fait chanter à son héros sont précisément cela – ni des lieder, ni des arias, mais un retour délibéré

à la forme de la chanson populaire, gaie et mémorable, bien qu'ils soient accompagnés par un orchestre symphonique assez important. Le rythme du second fut apparemment inspiré par un forgeron suisse dont l'activité bruyante gênait Wagner dans son travail de composition. Anton Webern écrivit par la suite un autre chant de forge de Siegfried [5]. « Vain forgeron qu'un simple apprenti confond », Mime prépare un breuvage magique pour assommer Siegfried après le combat contre Fafner. Siegfried reforge maintenant l'épée [6], tandis que Mime, qui se dit « chef des Alben, maître de tout », se voit déjà retrouvant l'anneau. « Frappe le traître », ordonne Siegfried à son épée, puis il terrorise Mime en fendant son enclume en deux. Comme pour la fin de l'acte I de *Die Walküre*, la musique, bien que rapide, ne décrit pas les personnages qui quittent la scène.

DEUXIÈME ACTE

Première scène

Dans les profondeurs de la forêt.

Un prélude orchestral [7], dans lequel les motifs dévoilent clairement l'état psychologique d'un personnage unique, introduit Alberich. Il attend dans l'obscurité devant une grotte – le repaire de Fafner dans la forêt, le géant devenu dragon. Pour l'apparition d'Alberich dans les aventures du jeune Siegfried, Wagner s'inspire du *Nibelungenlied*, où Alberich est le commandant de l'armée et du trésor des Nibelungen conquis par Siegfried. Wagner envisagea à un moment de faire réapparaître tous les Nibelungen dans *Siegfried*, notant la didascalie « tous se dispersent » lorsque Siegfried sort du repaire du dragon avec l'anneau et le Tarnhelm. Alberich espère encore reprendre

possession de l'anneau [8], mais est dérangé par Wotan, toujours déguisé en Voyageur [9].

Dans les sources de Wagner, il n'y a pas de scène où le chef des dieux affronte le chef des nains, mais – comme pour Schiller, qui plaça Élisabeth I^{re} et Marie Stuart, reine d'Écosse dans une confrontation non historique – cette scène était dramatiquement irrésistible. En outre, cela correspondait bien à la démarche de Wagner, qui fusionnait certains personnages des sagas en rapprochant les liens de parenté et en réduisant les écarts de génération, d'établir un parallèle entre Alberich et Wotan, les chefs compromis, et leurs fils censément libres, Hagen et Siegfried. Wotan se surnomme même « Clair-Alberich », reconnaissant que les deux hommes jouent le même jeu.

Alberich raille et vilipende Wotan, qui se contente de le renvoyer à Mime, lequel s'approche maintenant de la grotte avec Siegfried. Le dieu lui-même restera à l'écart de la lutte pour l'anneau. Il dit à Alberich qu'il pourrait prévenir Fafner de l'approche de Siegfried et conclure un marché avec lui [10], mais cela ne fait qu'éveiller l'appétit du dragon ; Fafner se reposera avant de dévorer son adversaire. Wotan laisse Alberich à sa veille solitaire.

Deuxième scène

Mime a conduit Siegfried à la grotte de Fafner [11]. Siegfried n'est pas effrayé par la description que Mime lui fait du pouvoir maléfique du dragon et renvoie le nain. S'allongeant et songeant à ses parents, il est soulagé de n'avoir pas de lien de parenté avec Mime [12].

Compact Disc 9

Il se met à penser à sa mère [1], au début des *Waldweben* (« Murmures de la forêt ») – passage souvent joué en concert, qui exerça une nette influence sur les œuvres impressionnistes ultérieures de Dukas et de Debussy. En entendant les oiseaux qui chantent au-dessus de lui, Siegfried essaie de les comprendre et de leur parler [2]. (Wagner laisse deux indications sur le rôle de l'oiseau : premièrement qu'il y a un lien entre lui et Sieglinde ; deuxièmement, que ce rôle peut être chanté par un garçon. Il fit des excursions à Sihltal, aux portes de Zurich, pour noter de véritables chants d'oiseau.) Siegfried essaie d'imiter le chant de l'oiseau avec une flûte en roseau qu'il a faite lui-même (moment de comédie populaire traditionnelle, inspiré de l'amour que Wagner garda toute sa vie pour le théâtre pour enfants et la pantomime), puis en sonnant de son cor [3]. Le bruit réveille Fafner [4]. Ils se battent, et Siegfried plonge Nothung dans le cœur vulnérable du dragon. Fafner réussit à raconter à Siegfried un peu de sa propre histoire avant de mourir [5].

Leur conversation est modelée sur le *Laï de Fafnir* de l'*Edda poétique* : « Qui t'a amené, comment t'es-tu laissé conduire à essayer de m'ôter la vie ? Ton père était hardi, enfant aux yeux éclatants, qui attaques sans crainte [...]. Regin [c'est-à-dire Mime] m'a trahi, il te trahira », et se termine par une mise en garde similaire, que Siegfried ignore.

Au moment où Siegfried retire son épée du corps du dragon, une goutte de sang lui tombe sur la main. Une fois qu'il la lèche, il comprend

l'Oiseau des bois [6], qui lui dit de prendre l'anneau et le Tarnhelm dans la grotte.

Troisième scène

Mime et Alberich, après observé tout cela, commencent à se disputer [7] la possession de l'anneau et du trésor si l'on peut se débarrasser de Siegfried. Ce deuxième moment de comédie populaire est comme une scène de clown au cirque. Tandis que Siegfried réparait, Alberich se cache en disant : « Pourtant il faudra qu'à son vrai maître il retombe. » Mais on entend la musique du Rhin à l'orchestre, indiquant qui sont les vrais propriétaires de l'anneau – exemple de l'emploi de leitmotif pour donner au public une information dramatique indépendante du texte. Siegfried sort de la grotte [8] avec l'anneau et le Tarnhelm. L'Oiseau de la forêt l'invite à se méfier de la duplicité de Mime, qu'il pourra maintenant entendre clairement. Dans l'une des sources de Wagner (*Saga de Thidrek*), les oiseaux sont merveilleusement directs : « Il vaudrait mieux que cet homme sache ce que nous savons. Il rentrerait droit chez lui pour tuer son père adoptif, Mime ; car Mime pensait le tuer si tout se passait comme prévu. » Entremêlés aux phrases flatteuses que Mime essaie de prononcer [9], Siegfried (et le public) l'entend chanter les mots assassins qu'il pense vraiment. C'est un autre moment de pantomime clownesque, souligné par le style quasi falsetto que Wagner emploie pour les menaces de Mime. Siegfried tue Mime (on entend le rire sauvage d'Alberich au loin) et met son cadavre dans la grotte, bouchant l'entrée avec le corps de Fafner. Sentant sa solitude et la chaleur [10], Siegfried appelle de nouveau l'oiseau, et celui-ci lui

parle [11] de la femme entourée de feu au sommet d'une montagne, laquelle attend d'être conquise par le prétendant qui ne connaît aucune peur.

À l'été de 1857, Wagner, de son propre aveu, n'avait « nul désir de poursuivre et de terminer [ses] Nibelungen ». Il voulait aussi écrire un *Tristan und Isolde*, pour lequel des idées musicales ne cessaient de lui venir alors qu'il travaillait à *Siegfried*. L'interruption dans la composition du *Ring* allait finalement s'étendre sur près de douze ans, encore que Wagner ait travaillé à la partition d'orchestre de l'acte II de *Siegfried* en 1864–1865. Lorsqu'il reprit *Siegfried*, en mars 1869, il était si désireux de terminer l'œuvre que la première ébauche de l'acte III, jusqu'à l'entrée de Siegfried, semble avoir été notée de manière continue exactement sous la forme qu'elle allait avoir dans l'œuvre achevée. Le travail fait entre-temps par Wagner sur *Tristan* (œuvre chromatique fondamentalement sans intrigue) et *Die Meistersinger* (œuvre diatonique fondamentalement régie par son intrigue) l'aidera beaucoup à parfaire le *Ring* avec une palette musicale et dramatique de plus en plus raffinée.

TROISIÈME ACTE

Première et deuxième scène

Un site sauvage au pied d'une montagne rocailleuse.

Wagner surnommait le prélude de cet acte [12] « la dernière chevauchée de Wotan à travers le ciel ». Sur la longue mélodie dans le grave de l'orchestre, il déploie, outre la figure fortement rythmique de la « chevauchée » un immense réseau d'interactions motiviques qui détaillent les

histoires et les préoccupations de Wotan et d'Erda. Pour la scène suivante, Wagner utilisa un autre poème de l'*Edda*, *Les Rêves de Baldur*. « Odin chevaucha jusqu'à la porte orientale, où une voyante dormait dans sa tombe. Le maître magicien scanda des charmes forçant la sorcière morte à se lever. » Ni le dieu ni la voyante n'aiment ce qu'ils entendent l'un de l'autre, et ils terminent par des reproches que Wagner reprend presque mot à mot : « Tu n'es pas le Voyageur. Maintenant je sais que tu es Odin, le plus vieux des dieux [...] Tu n'es pas une sorcière, et tu n'es pas voyante, mais tu es la mère de trois monstres. » Wagner s'intéressa également à une scène du *Livre des héros* de Simrock où Odin courtise une jeune fille appelée Rinda (son nom évoque l'apparence glaciale qu'a son Erda) qui lui donnera un fils pour venger la mort de Baldur – tout comme la fille d'Erda, Brünnhilde, ramène des héros pour le Walhalla. Wotan demande à Erda de l'éveiller et de le conseiller [13]. Elle lui recommande [14] de s'adresser aux Nornes (Wotan dit qu'elles ne peuvent arrêter une roue qui tourne comme il a l'intention de le faire), puis à leur fille Brünnhilde (dont Wotan lui dit qu'il l'a exilée et punie). Chacun accuse l'autre de nourrir des illusions sur le pouvoir et la vision qu'ils ont encore.

Compact Disc 10

Wotan finit par avouer à Erda [1] que peu lui importe que son pouvoir touche à sa fin, ou que son petit-fils Siegfried hérite de la terre. Il l'envoie dormir à jamais. Siegfried parvient maintenant au pied de la montagne [2], suivant l'Oiseau de la forêt qui s'enfuit en apercevant son maître, Wotan.

Wotan se présente à Siegfried comme le défenseur du rocher et lui barre la route. Siegfried ne connaît ni ne respecte cet étranger et répond grossièrement [3] à ses conseils et à ses mises en garde. Lorsque Wotan oppose sa lance comme ultime barrière à l'avancée de Siegfried, celui-ci la brise en deux de son épée ; c'en est fini de l'ordre ancien, et Wotan s'en va [4]. Siegfried souffle dans son cor et plonge dans les flammes pour se trouver une épouse. Le cor suscite l'une des plus puissantes culminations orchestrales de tout le *Ring* (tandis que Siegfried franchit le feu qui dévale la montagne). Ce poème symphonique de grande envergure qui sert de transition se dissout ensuite dans ce que les didascalies détaillées (comme toujours) appellent « un délicat voile de brume de couleur rose » illustré par une écriture des cordes redoutablement exposée dans l'aigu. Comme dans *Das Rheingold*, la hauteur musicale correspond à la géographie scénique.

Troisième scène

Le sommet de la montagne rocailleuse.

Siegfried admire la paix de cette matinée ensoleillée au sommet de la montagne [5]. Il remarque un cheval endormi (Grane, le destrier de Brünnhilde) et un guerrier en armure. Troublé par une étrange émotion – il se demande si c'est enfin la peur qu'il n'a encore jamais ressentie –, il découpe le plastron du guerrier et découvre, pour la première fois de sa vie, la forme d'une femme [6]. Il embrasse Brünnhilde sur la bouche et celle-ci s'éveille pour saluer le soleil [7], la lumière du jour, Siegfried, et pour remercier les dieux de lui avoir envoyé le héros promis.

Ce texte reprend presque mot pour mot le

début du *Lai de Sigdrifa* : « Qu'est-ce qui a cassé le plastron ? Qui me tire du sommeil ? Comment ai-je été sauvée des sorts spectraux ? J'ai dormi longtemps, j'ai longtemps somméillé. Les malheurs pèsent sur l'homme depuis longtemps [...] Salut au jour, salut aux fils du jour, salut à la nuit et à sa fille. » (Le reste du lai est occupé par la sagesse runique transmise au héros éveillé, y compris des conseils pour chevaucher les vagues !) Savourant son aisance orchestrale accrue, et la joie de retrouver le *Ring*, Wagner emploie de nouveau un orchestre très complet pour réveiller son héroïne et pour le bonheur de la première rencontre de son « couple rédempteur. »

Au départ, Siegfried la prend pour sa mère [8], mais elle l'éclaire bientôt. (Elle est en réalité sa tante, ce qui n'est pas très romantique.) Regardant autour d'elle, Brünnhilde remarque les accoutrements de son passé de Walkyrie, son cheval [9] et son armure, puis commence à ressentir la perte de son statut divin. Lorsque Siegfried l'enlace avec une passion qui n'est pas la peur mais l'émoi amoureux, elle a un mouvement de recul. Elle était divine, intouchable, et maintenant elle est simplement mortelle [10] : Siegfried essaie alors d'éveiller ses émotions à l'amour comme il l'a éveillée du sommeil. Brünnhilde explique tendrement qu'elle a toujours été destinée à Siegfried et qu'elle accepte et lui rend son amour [11].

Le matériau musical principal de ce passage s'est fait connaître sous la forme de la *Siegfried Idyll* purement orchestrale (qui faisait spécifiquement référence à l'amour de Wagner pour sa deuxième épouse, Cosima). C'est peut-être pour cette raison que des théories se sont

développées selon quoi ce moment (essentiel) de repos dans une rencontre amoureuse souvent fougueuse et ardente avait été inséré dans l'opéra à cause de ses connotations intimes pour les Wagner, et même qu'il faisait autrefois partie d'un quatuor à cordes « perdu » écrit à l'époque où Wagner et Cosima devinrent amants.

Brünnhilde, désormais aussi passionnée que Siegfried, lui demande s'il ne craint pas « la folle femme en furie ». Siegfried répond qu'il a oublié la peur qu'elle lui a à peine apprise [12]. Tandis qu'il parle du soleil, de la lumière et de l'étoile de Brünnhilde, Brünnhilde elle-même prédit l'anarchie divine, proclamant la fin des dieux au Walhalla [13], la rupture de la corde des Nornes et la venue de la nuit de la destruction. De manière analogue, les théories musico-dramatiques strictes de Wagner quant à la primauté du texte sur la musique et l'absence d'effets purement vocaux (tels des duos) commencent à se défaire ici dans les dernières pages de *Siegfried*, et se fissureront encore davantage dans *Götterdämmerung*.

Götterdämmerung

Le livret de *Siegfrieds Tod* que Wagner écrivit en 1848 – et commença à mettre en musique en 1850 – racontait pour l'essentiel la même histoire que la première partie du *Nibelungenlied*. Mais le poème médiéval classique allemand n'est pas l'unique source de l'opéra. En 1848, Wagner avait bien déjà avancé dans ses études nordiques : il avait décidé de chercher un Siegfried plus primitif, et compris que le personnage puissant de Kriemhild n'avait aucune importance véritable pour

lui et que Brünnhilde (à la différence de ce qui se passe dans les sagas) ne survivrait pas à la fin du drame. Il avait également assimilé à l'évidence la trilogie de Fouqué de 1803, *Le Héros du Nord*, comme le montrent clairement certains détails cruciaux dans le duo de l'aube et l'arrivée de Siegfried au Gibichheim.

Les changements que Wagner fit au livret de *Siegfrieds Tod* pour aboutir au *Götterdämmerung* achevé sont pour l'essentiel des développements destinés à bâtir ce qu'on pourrait appeler le secteur Wotan du drame – la scène des Nornes, la confrontation Waltraute-Brünnhilde. Son travail sur le cycle l'amena à s'intéresser plus au destin d'abnégation de Wotan qu'à l'importance de la mission (inconsciente) de Siegfried en tant qu'agent libre des dieux sur terre ; le rôle du héros en tant que rédempteur perd en importance. Mais Wagner en avait fait assez pour assimiler le meurtre de Siegfried à celui d'Achille, ou du dieu-soleil Baldur, le fils d'Odin dans les sagas. Wagner comprit que le lien entre la mort de Siegfried et le crépuscule des dieux était parallèle à celui entre la mort de Baldur et le Ragnarök nordique dans les sagas. Dans sa première ébauche du matériau en 1848, une Brünnhilde proche de Senta se sacrifiait pour revenir avec son héros, dans un triomphe à la *Holländer*, à un Walhalla racheté. Mais dans *Götterdämmerung*, Wagner arriva progressivement à une conclusion qui mêle la résignation (venue de sa lecture du philosophe Schopenhauer) et le pouvoir purificateur de l'amour (issu de son « autre » philosophe, Feuerbach) à une visualisation scénique de la fin des dieux et de l'ancien monde tirée de l'opéra baroque et du grand opéra parisien.

Dans *Siegfrieds Tod*, Wagner établit un

précédent pour son travail sur le *Ring* : il suit l'histoire fondamentale des sagas d'assez près, tout en prenant des libertés avec les personnages et la généalogie. Ainsi, Hagen conserve les caractéristiques de Hogni dans les sagas – l'homme fort, l'agent des forces obscures et l'ennemi naturel de Siegfried. Mais il est maintenant lié à la fois à Gunther et à Alberich en devenant l'enfant naturel du Nibelung et de la mère de Gunther, Grimhilde (qui n'apparaît pas). Wagner le peint en noir – mais pas noir au point de perdre ses liens avec le Hagen du *Nibelungenlied*, un vassal dont la brutalité est toujours au service fidèle de sa famille. Le Hagen de Wagner devint progressivement plus intéressé. Dans la scène avec Alberich (une invention du compositeur, qui, comme la confrontation Alberich-Wotan dans *Siegfried*, était à l'évidence irrésistible), Hagen promet dans *Siegfrieds Tod* d'agir directement au nom de son père. Dans *Götterdämmerung*, son engagement en faveur de la cause d'Alberich est beaucoup plus ambivalent. En revanche, le personnage de Gunther (le Gunnar des sagas, sans doute fondé sur le personnage historique du roi Gundahari de Bourgogne) et sa sœur Gutrune perdirent considérablement en importance. Le noble roi du *Nibelungenlied* (qui meurt en vrai héros) est transformé en un pion ambitieux dans le jeu de Hagen, tandis que Gutrune (à l'origine Gudrun, Grimhild ou Kriemhild) n'est pas du tout la vengeresse meurtrière du poème médiéval.

Wagner inventa une scène majeure pour Waltraute et Brünnhilde sans référence à du matériau antérieur. L'ancienne sœur Walkyrie représente pour l'héroïne une conscience

historique, et c'est ici que Wagner se rapproche le plus, dans *Götterdämmerung*, de l'introduction de la figure toujours dominante de Wotan. Dans *Siegfrieds Tod*, les huit Walkyries venaient au rocher de Brünnhilde expliquer les événements qui allaient devenir l'exclusion de Brünnhilde des rangs des Walkyries à l'acte III de *Die Walküre*. Dans l'opéra achevé, la mission de Waltraute est de rapporter à Brünnhilde le destin imminent des dieux et de la supplier, au nom de Wotan, de rendre l'anneau au Rhin. Mais Brünnhilde (comme tous ceux qui l'ont porté avant elle) se fait des illusions sur le pouvoir de l'anneau et pense qu'il est en fait devenu un gage d'amour. Un autre tournant fort se fonde donc sur le thème de l'amour contre le pouvoir qui nourrit tout le *Ring*.

Heinrich von Stein, le précepteur du jeune Siegfried Wagner, croyait, dans sa loyauté excessive, que « c'est comme si le *Ring* était un texte original auquel les poètes de l'*Edda* n'auraient pas eu accès, tant tout dans le drame semble rendu à son unité originelle ». C'est se méprendre sur la démarche de Wagner dans l'assemblage dramatique de son matériau du *Ring*. Il pensait travailler sur une histoire bien connue du public moderne, et il la traita certainement de manière moderne. Il n'y avait pas de fossé entre l'écrivain et sa création. Lorsque Wagner est le plus influencé par le philosophe Feuerbach, son *Ring* l'est aussi ; lorsque Wagner devient socialiste sous l'influence de Proudhon, son *Ring* le reflète étroitement. En outre, il n'hésite pas à utiliser d'autres opéras – *Tristan*, *Die Meistersinger*, *Tannhäuser* –, dans cette « œuvre en devenir », pour mettre immédiatement en pratique les idées que fait jaillir le *Ring*. Wagner ne s'appuie pas sur une

poignée de sources qu'il aurait suffi d'ajuster un peu pour ouvrir la voie à la musique – la « manufacture » du livret, qu'il méprisait tant –, mais conçoit une somme de texte et de dialogue passée au crible de ses préoccupations philosophiques et sociales du moment. Il n'est pas surprenant que Thomas Mann ait loué le *Ring* pour ce qu'il était comme un (nouveau) roman bourgeois.

Mais l'aspect le plus étonnant de *Götterdämmerung* est que Wagner déversa sa musique la plus récente sur un livret commencé vingt-cinq ans auparavant. De la même manière qu'il utilisa des formes musicales plus anciennes, plus conventionnelles, pour représenter la société réactionnaire dans *Der fliegende Holländer* et *Tannhäuser*, il vit que son langage des années 1840, dans ses livrets proches du grand opéra, pouvait parler la langue de la cour sans âme et matérialiste de Gibich, un monde étranger au langage héroïque de saga qu'emploie Siegfried et aux pensées plus philosophiques, plus neuves, de Waltraute et de Brünnhilde.

L'Argument

Dans la « troisième journée » de son « festival scénique », Wagner put déployer les nouvelles compétences, dans le domaine de la mise en musique du texte, de l'orchestration et de l'usage des leitmotifs, qu'il avait acquises en écrivant *Tristan und Isolde* et *Die Meistersinger von Nürnberg* entre la composition des actes II et III de *Siegfried*. Il suffit de comparer son emploi de leitmotif relativement simples, brefs,

identificateurs, dans *Das Rheingold* (la musique des géants) à leurs successeurs plus longs et mieux intégrés dans *Götterdämmerung*. Ici, le tissu même de la partition semble avoir été rongé par la phrase tombante de la malédiction d'Alberich, tandis que les riches entrelacs contrapuntiques de passages comme le *Voyage de Siegfried sur le Rhin*, l'arrivée de Siegfried au palais des Gibichungen ou les intervalles extraordinaires dans les éclats de rage de Brünnhilde à l'acte II (l'orchestre semble bondir de la « Gorge aux Loups » de Weber à l'*Elektra* de Strauss en l'espace de quelques mesures) témoignent d'une palette de couleurs, de tonalités et d'effets musico-dramatiques considérablement élargie. Outre ces « nouveaux » éléments, Wagner fait un usage habile d'effets « anciens » – certains duos sont permis (le serment de fraternité dans le sang), et même un véritable chœur (les vassaux de Hagen). Ils ne représentent pas, comme le pensait Bernard Shaw, une soumission à la tradition du grand opéra, mais plutôt l'emploi délibéré de formes musicales plus anciennes, plus conventionnelles, pour dépendre des individus plus anciens, plus conventionnels.

Compact Disc 11

PROLOGUE

Même décor qu'à la fin de la deuxième journée, le rocher des Walkyries.

Les Nornes sont les Parques nordiques ; Wagner ne leur donne pas de nom, mais dans les sagas elles s'appellent Urd ou Wurd (comme les « weird sisters », les trois sorcières, dans *Macbeth*), pour le passé, Verdandi, pour le présent, et Skuld, pour l'avenir. Wagner chercha à imiter les formules

parlées sèches et énigmatiques de la *Völuspá* (« Prédiction de la voyante ») de l'*Edda poétique* – « Grande sagesse ont les trois jeunes filles/venues de la mer près de cet arbre/Elles édictèrent des lois, décidèrent de la vie/que les hommes devaient mener, définissant leur destin. »

Le prélude orchestral [1] rappelle le réveil de Brünnhilde sur son rocher entouré par le feu, Erda (dont les Nornes sont les filles), la Nature (d'où viennent les Nornes) et l'annonciation de la mort. Tour à tour, les Nornes relatent les événements du monde passés et à venir, mettant l'accent sur le destin (et les décisions) de Wotan. Elles continuent également de tresser le fil du destin [2], bien qu'elles perdent leur savoir et ne soient même pas sûres que la lumière croissante qu'elles voient est l'aube, ou le feu de Loge qui entoure le rocher de Brünnhilde. Tandis que le jour se lève [3], leur vision s'estompe complètement – la malédiction d'Alberich sur l'anneau ronger leur fil. Il finit par casser. Elles abandonnent leur rôle prophétique et retournent auprès d'Erda, leur mère.

Une transition orchestrale [4], culminant dans une adaptation héroïque de matériau musical associé à Siegfried depuis l'opéra précédent, accompagne le jour qui se lève autour des amants sur le rocher. Brünnhilde encourage Siegfried à de nouvelles aventures dans le monde [5]. En reconnaissance pour tout ce qu'elle lui a enseigné [6], il lui remet l'anneau, tandis qu'elle lui donne son cheval, Grane. Tels Tristan et Isolde, tous deux sont obsédés par l'amour désintéressé et l'échange de leurs noms ; comme le dit Siegfried : « Où je suis, nous sommes ensemble ». Avec une ironie dramatique croissante (au vu des événements à venir), Brünnhilde demande aux

dieux : « Contemplez notre couple sacré », et déclare qu'ils ne seront jamais séparés [7]. Deux do aigus retentissants conduisent à une transition orchestrale, qu'on appelle le *Voyage de Siegfried sur le Rhin* en concert [8]. Elle décrit, dans un tourbillon de polyphonie complexe et d'écriture orchestrale virtuose, le voyage du héros jusqu'à la cour de Gunther.

PREMIER ACTE

Première scène

Le palais des Gibichungen sur le Rhin.

Gunther se demande si sa renommée est digne du nom de Gibich [9]. Hagen, intrigant pour récupérer l'anneau, fait remarquer que ni Gunther ni sa sœur ne sont mariés. Il conseille à Gunther d'épouser Brünnhilde [10]. Comme elle est protégée par le feu sur le rocher, seul un héros peut parvenir jusqu'à elle. Ce héros est Siegfried, qui la courtisera pour Gunther (l'orchestre laisse entendre que le Tarnhelm, le heaume magique qui change les formes, jouera un rôle). Gutrune doit utiliser l'une des potions magiques que Hagen lui a apportées pour persuader Siegfried de tomber amoureux d'elle. On entend le cor de Siegfried sur le Rhin [11], et Hagen lui dit d'accoster. La musique entourant la soudaine apparition de Siegfried et son arrivée au palais des Gibichungen fait entendre les intervalles et la tonalité « maléfiques » de Hagen qui l'emportent sur les « bons » de Siegfried. On l'intend « tomber sous l'emprise des forces démoniaques » lorsque la musique de Hagen s'empare de lui.

Deuxième scène

Siegfried est accueilli à terre [12]. Hagen, qui l'a « reconnu à [sa] vigueur », promet de prendre soin

de Grane pour lui ; Gunther présente à Siegfried [13] sa demeure ancestrale. Lorsque Hagen l'interroge sur le trésor du Nibelung, Siegfried lui montre le Tarnhelm à sa ceinture et lui explique qu'il a laissé tout le reste dans la grotte, à l'exception d'un anneau qu'il a offert à Brünnhilde. Gutrune sert à boire – donnant à Siegfried un philtre qui lui fait perdre la mémoire à court terme. Avant de boire, Siegfried lève son verre à sa Brünnhilde bien-aimée avec des commentaires ironiques sur l'oubli [14].

Compact Disc 12

Mais une fois qu'il a bu, il n'a d'yeux que pour Gutrune [1], la deuxième femme qu'il voit de sa vie. Il propose d'aider Gunther à trouver une épouse, à condition que Gutrune puisse être la sienne. Gunther lui parle de Brünnhilde, et du feu qui entoure son rocher. Siegfried réagit confusément à cette description, mais accepte de franchir le feu et de la courtiser pour Gunther. Ils font un serment de fraternité dans le sang [2], le premier des « traités » avec le monde humain qui conduiront à la mort de Siegfried. Hagen n'y prend pas part, expliquant à Siegfried [3] que son sang frelaterait leur vin. Gunther et Siegfried partent pour le rocher de Brünnhilde. Hagen reste à monter la garde, impatient de posséder l'anneau et heureux que les « fils libres », Gunther et Siegfried, œuvrent en fait pour lui [4]. Une transition orchestrale, dont l'écriture plaintive pour les vents et les passages modaux pour les cordes influenceront la musique symphonique de Sibelius, décrit Brünnhilde qui attend sur son rocher le retour de Siegfried.

Troisième scène

Le sommet du rocher, comme dans le Prologue.

Brünnhilde reconnaît le bruit d'une Walkyrie qui vole vers son rocher [5]. Elle est étonnée que Waltraute soit venue la voir et espère que Wotan lui a pardonné. Mais Waltraute explique [6] que Wotan reste muet au Walhalla, avec sa lance brisée à la main, attendant la fin des dieux, qui sera signalée par le retour des corbeaux qu'il a envoyés. Si toutefois Brünnhilde rendait l'anneau aux Filles du Rhin, cela sauverait à la fois Wotan et le monde. Mais Brünnhilde est maintenant indifférente au sort du Walhalla [7]. Elle refuse de rendre l'anneau, gage donné par Siegfried de son amour pour elle. Waltraute s'en va, désespérée par sa « sœur sans pitié » [8].

Les flammes s'élèvent autour du rocher. Brünnhilde entend la sonnerie de cor de Siegfried, mais l'homme qui s'approche à travers les flammes et lui demande de devenir son épouse a les traits de Gunther [9]. Wagner écrit le rôle de Siegfried aussi grave qu'il pouvait se le permettre afin d'imiter la voix de baryton de Gunther. Tandis que Siegfried dispute l'anneau à Brünnhilde, le motif de la malédiction d'Alberich monte la gamme dans une forme transfigurée hideuse. L'orchestration de cette scène en général, avec ses cuivres hargneux mais munis de sourdines, fut vivement admirée par Chabrier (son opéra *Le Roi Arthur*) et Dukas (*L'Apprenti sorcier*). Persuadée que c'est une nouvelle punition de Wotan, Brünnhilde refuse et essaie d'utiliser l'anneau pour défendre son honneur. Siegfried en Gunther lui arrache l'anneau de la main et la conduit dans la grotte pour la nuit, jurant à son frère dans le sang Gunther que son épée Nothung les séparera [10].

Compact Disc 13

DEUXIÈME ACTE

Première scène

Un espace dégagé sur le rivage devant le palais des Gibichungen.

Un prélude orchestral sombre, lent et pesant [1], qui rappelle l'introduction à l'acte II de *Fidelio* (Florestan seul en prison), se dissout dans un tableau sonore impressionniste, en évoquant le clair de lune qui révèle Alberich accroupi devant Hagen endormi. La musique souligne l'ambiguïté de la scène : rêve ou réalité ? Alberich est venu voir son fils Hagen [2] pour aviver dans son âme l'esprit de haine, l'incitant à fomenter l'anéantissement de Siegfried et à obtenir l'anneau. Mais Hagen, après avoir demandé qui hériterait du pouvoir des immortels (« Moi et toi » répond nerveusement Alberich), se contente de promettre à son père : « L'anneau, va, j'y touche. »

Deuxième scène

Siegfried est revenu rapidement au palais des Gibichungen en utilisant le Tarnhelm [3]. Il est mal à l'aise pour expliquer à Hagen et à Gutrune comment et par qui Brünnhilde a été conquise. Gutrune dit à Siegfried combien elle a peur de lui, mais ordonne néanmoins à Hagen de préparer les vassaux de Gibich au prochain double mariage.

Troisième scène

Hagen appelle les hommes aux armes comme pour partir en guerre [4], avant d'annoncer [5] que Gunther ramène Brünnhilde pour être son épouse, et leur demande de sacrifier des animaux aux dieux. Les vassaux rient de l'humour sombre de Hagen [6], qui emploie l'un des jeux de mots les

plus douteux de Wagner (« der Hage-Dorn », l'aubépine) ; mais il leur rappelle qu'ils doivent désormais honorer et défendre Brünnhilde, et la venger si on lui fait du tort.

Quatrième scène

Les vassaux saluent Gunther [7], qui descend de la barque avec Brünnhilde, « très pâle, les yeux baissés ». Gunther accueille Brünnhilde au palais des Gibichungen en épouse [8], puis Gutrune et Siegfried en second couple nuptial [9]. Brünnhilde est stupéfaite et atterrée de ce que son amant ne la reconnaisse plus. Elle remarque l'anneau à son doigt [10], et l'accuse de l'avoir volé à Gunther. Siegfried (qui n'est plus sous le charme du Tarnhelm) a oublié qu'il l'a pris à la main de Brünnhilde ; il se rappelle seulement qu'il venait du trésor du Nibelung dans la grotte de Fafner, le dragon. Hagen laisse entendre que Siegfried a trompé son ami Gunther, et Brünnhilde annonce qu'elle a été trahie [11]. Troublée et courroucée, elle en conclut que ce doit être Siegfried qui a dormi avec elle dans la grotte. Lorsque Siegfried jure sur la pointe de la lance de Hagen qu'il a tenu la promesse faite à Gunther [12], Brünnhilde l'interrompt pour jurer qu'elle a dit vrai et que Siegfried doit mourir pour sa trahison. Siegfried dénonce publiquement ces « aigres clameurs », mais avoue en privé à Gunther [13] que le Tarnhelm n'a pas réussi à masquer son identité. Il exhorte les vassaux et les femmes à profiter du festin nuptial. La musique que Wagner donne à Siegfried pour cette explosion rappelle ce qu'il pourrait avoir composé pour *Siegfrieds Tod* en 1848 – un lourd air à la Tamino, avec quelques

redoutables coloratures qui mettent à rude épreuve bon nombre d'interprètes du rôle. Mais l'apparent hiatus stylistique est justifié : c'est Siegfried qui pense être l'un des Gibichungen.

Cinquième scène

Brünnhilde médite sur le mystère de l'apparente infidélité de Siegfried [14]. Hagen propose de la venger [15], mais elle révèle qu'elle a usé de pouvoirs magiques pour protéger la vie de son amant. Seul le dos de Siegfried est resté vulnérable. Hagen comprend maintenant où il peut le frapper. Brünnhilde reproche à Gunther sa lâcheté et, avec Hagen, le persuade que Siegfried doit mourir [16]. Gunther leur rappelle le serment de fraternité dans le sang et songe à la souffrance de Gutrune. Mais Brünnhilde se contente de maudire la sœur de Gunther pour ce qu'elle lui a volé l'amour de Siegfried. Hagen propose de maquiller le meurtre en accident de chasse. Dans un trio de vengeance « opératique », (délibérément) démodé, qui se fonde sur le duo de fraternité dans le sang de l'acte I, Gunther et Brünnhilde [17] demandent à Wotan, le dieu des serments, de venger les torts, tandis que Hagen s'adresse à son père Alberich et songe au jour où il reprendra possession de l'anneau. Les cérémonies nuptiales débutent, et Hagen oblige Brünnhilde à prendre place à côté de Gunther.

Compact Disc 14

TROISIÈME ACTE

Première scène. *Une vallée sauvage, boisée et rocheuse, le long du Rhin.*

Les « Wasserjungfrauen » que Wagner avait conçues pour *Siegfrieds Tod* devinrent tout naturellement les Filles du Rhin – à qui le trésor (ou l'anneau) était finalement destiné à revenir. La scène conserve la fonction qu'elle avait dans sa source, la vie de Baldur de Saxo Grammaticus : prévenir le héros de sa mort. Un prélude orchestral [1] annonce que la chasse est finie et réintroduit les Filles du Rhin dans une transfiguration triste et mélancolique de la coulante musique de la nature qui était la leur dans *Das Rheingold*. Elles demandent au soleil d'éclairer les profondeurs obscures d'où leur or a été volé et de leur envoyer un héros « qui doit rendre l'or au fleuve » [2] Siegfried apparaît, cherchant l'ours qu'il chassait et dont il a perdu la trace [3]. Les nymphes l'enjôlent [4], proposant de lui livrer la bête en échange de l'anneau qu'il porte au doigt [5], se moquent de la domination qu'exerce sur lui son épouse et de son avarice, puis disparaissent.

L'un des buts de telles scènes est de permettre au héros d'en découvrir plus sur lui-même qu'il ne pourrait le faire dans un contexte tout à fait sérieux, d'où les plaisanteries assez frustes que font les Filles du Rhin sur Siegfried. Wagner songeait peut-être aussi aux badineries échangées par Papageno et les Trois Dames dans *Die Zauberflöte*.

Siegfried décide de donner l'anneau aux nymphes, mais elles lui disent soudain de le garder [6]. Il est maudit par le Nibelung qui leur a volé l'or du Rhin, a forgé l'anneau puis l'a perdu.

Siegfried est cependant condamné à mourir s'il ne le leur rend pas. Leurs menaces ne touchent pas Siegfried, qui le leur aurait pourtant donné si elles lui avaient souri, car il se soucie autant de sa vie que d'une motte de terre. Il reste sourd à leurs mises en garde, lorsqu'elles le préviennent que la corde des Nornes va se rompre. Comprenant que Siegfried « n'est qu'un aveugle captif », ignorant les serments et les runes, les Filles du Rhin s'en vont ; Brünnhilde va « bien mieux [leur] faire accueil » [7].

Deuxième scène

Siegfried répond à l'appel de Hagen avec son cor [8] et un soudain et épineux *do* aigu. Hagen, Gunther et les vassaux arrivent et lui demandent ce qu'il a pris à la chasse. Il leur dit que « trois oiseaux des ondes » l'ont prévenu qu'il allait mourir. Siegfried tente d'égayer Gunther, d'abord avec du vin [9], puis avec le récit de ses jeunes aventures. Il parle de Mime [10], du forgeage de Nothung, de son combat contre Fafner, du chant d'oiseau qu'il a entendu et compris, de l'anneau et du Tarnhelm qu'il a trouvés, de Mime qu'il a tué. Hagen lui offre un breuvage qui contient un antidote au philtre de Gutrune. Siegfried se rappelle maintenant comment il a entendu parler de Brünnhilde [11], comment il a franchi le cercle de feu, l'a éveillée et tenue dans ses bras. Gunther est consterné [12]. Hagen demande si Siegfried comprend le langage des corbeaux qui volent soudain au-dessus de lui et le frappe dans le dos avec sa lance, prétendant qu'il le punit pour sa trahison. En mourant, Siegfried s'imaginerait qu'il réveille de nouveau Brünnhilde [13]. Gunther ordonne aux vassaux de ramener le corps de Siegfried chez lui [14]. Pour Wagner, la marche

funèbre qui suit est à la fois un hommage à la Marche funèbre de la Symphonie « Héroïque » de Beethoven et une tentative pour la surpasser. Le matériau musical passe en revue le lignage et la vie de Siegfried, avec des références aux Völsungar, à l'amour de Sieglinde, à l'épée Nothung, au jeune Siegfried, à son cor et à Brünnhilde.

Troisième scène

Le palais des Gibichungen, comme dans le premier acte.

Gutrune attend que Siegfried revienne de la chasse [15]. Les cauchemars l'empêchent de trouver le sommeil. Grane hennissait, et Brünnhilde a quitté sa chambre pour descendre jusqu'au Rhin. Elle entend Hagen qui réclame des flambeaux pour accueillir la chasse et Siegfried à leur retour [16]. Lorsqu'on amène le cadavre, Gutrune panique [17], avant que sa fureur ne se retourne contre son frère. Gunther révèle que c'est Hagen, et non un sanglier, qui a tué Siegfried. Hagen justifie son geste (Siegfried était un traître) et réclame l'anneau au nom du « droit sacré que le vainqueur exerce ». Gunther proteste. Hagen le tue et cherche à s'emparer de l'anneau, mais la main de Siegfried « se dresse menaçante ».

La main morte qui se lève contre le criminel est courante à la fois dans le grand opéra parisien et dans les épopées mythologiques. Dans le *Nibelungenlied*, les blessures d'un héros mort saignent de nouveau en présence de son assassin. La musique de cette confrontation familiale autour du corps préfigure *Parsifal*, dans son orchestration légère et lumineuse et dans son évitement du mélodrame – voir le moment où est dévoilé le

cercueil de Titurel à l'acte III de ce dernier opéra.

Brünnhilde fait taire les querelles des Gibich [18]. Elle fait comprendre à Gutrune qu'elle n'a jamais été l'épouse de Siegfried et ordonne qu'on dresse le bûcher funéraire du héros sur les rives du Rhin [19]. Brünnhilde aspire à le rejoindre dans la mort [20], mais dit d'abord à Wotan qu'il peut maintenant trouver le repos [21]. Ôtant l'anneau du doigt de Siegfried, elle le met au sien [22], demandant aux Filles du Rhin de le reprendre parmi ses cendres une fois qu'il aura été purifié par le feu. Puis elle ordonne aux corbeaux de retourner au Walhalla [23], et d'emmener avec eux Loge pour qu'il mette le feu à la demeure des dieux. Avec son cheval, Grane [24], elle bondit dans les flammes du bûcher pour retrouver Siegfried en épouse. Les flammes s'élèvent et le palais des Gibichungen est détruit.

La *Völuspá* dit : « Le soleil devient noir, la terre sombre dans la mer [cf. le débordement du Rhin]/[...] les flammes jaillissent le long de l'arbre du monde [cf. le feu de joie des héros décrit par les Normes]/le feu frappe contre le ciel [cf. l'embrasement du Walhalla]. » Le Rhin déborde de ses rives. Quand Hagen fait une dernière tentative pour s'emparer de l'anneau, les Filles du Rhin le noient et leur trésor leur est enfin rendu [25]. Le peuple regarde tandis que le Walhalla, avec tous les dieux à l'intérieur, est détruit par le feu. Beaucoup de choses se sont passées dans les coulisses de l'immolation de Brünnhilde. Il a fallu à Wagner au moins quatre tentatives entre 1848 et 1872 pour trouver les mots justes, chaque changement successif reflétant sa vision philosophique du moment. Sur le plan purement

poétique, la plus belle fin était sans doute la renonciation « schopenhauerienne » (« Je quitte la demeure du désir, je fuis à jamais la demeure de l'illusion ; j'ai vu la fin du monde »). Chaque nouvelle fin essayait de conclure l'opéra avec des mots, avant que Wagner ne finisse par comprendre que seule la musique pouvait y parvenir. Quant à

cette ultime musique, un retour du thème qui accompagne le « O hehrstes Wunder » de Sieglinde à l'acte III de *Die Walküre*, elle n'a été qu'assez récemment identifiée au nom que Wagner lui-même lui donnait – la « glorification de Brünnhilde ».

MIKE ASHMAN

Traduction : Dennis Collins

Thank you for buying this set and thereby supporting all those involved in the making of it. Please remember that this record and its packaging are protected by copyright law. Please don't lend discs to others to copy, give away illegal copies of discs, or use internet services that promote the illegal distribution of copyright recordings. Such actions threaten the livelihood of musicians and everyone else involved in producing music.

Applicable laws provide severe civil and criminal penalties for the unauthorised reproduction, distribution and digital transmission of copyright sound recordings.