

DIE WALKURE

Introduzione

Tempo mitico e tempo ritrovato

Come valutare il tempo che separa *Das Rheingold* da *Die Walküre*? Un vero abisso, sembrerebbe, corrispondente al tempo di un sonno – non misurabile, incommensurabile –, quello di Fafner, che ha preso l'aspetto del drago accucciato sul suo mucchio d'oro dopo averlo ripreso agli dei. André Boucourechliev pensa che si tratti di migliaia di anni. Ma come stabilire delle corrispondenze fra il tempo del mito e il tempo umano? La questione del tempo si porrà sempre nel corso del *Ring*. Tempo mitico e tempo umano si confronteranno al momento del risveglio di Brünnhilde (*Siegfried*, III/3). Quella che fu una Walkiria ha ancora un riflesso antico, quello del tempo eterno prima e dopo, di fronte al tempo presente del vissuto effimero dell'uomo. «Tua sarò io in eterno» lei afferma, e Siegfried le risponde: «Quel che tu sarai, siilo a me oggi!».

E una delle caratteristiche della *Tetralogia* quella di percorrere il ciclo del tempo a monte come a valle, di cercare di risalire alle fonti, di tornare costantemente indietro e di esercitarsi nella divinazione. Infatti il poema wagneriano non ha uno svolgimento lineare. Esso rivisita costantemente il passato (percorso regressivo), riempie i vuoti (ricerca delle fonti e delle informazioni), in modo che lo spettatore/ascoltatore non abbia mai una visione totale degli avvenimenti, anche se la vicenda nella sua completezza gli è ben nota. Quando non viene commemorato il passato, il presente non è che un calcolo dell'avvenire sotto forma di profezia o di interrogazione. Christian Merlin sottolinea la concezione originale del tempo in Wagner e ne analizza le componenti nel suo studio «*Drammaturgia del tempo nella tetralogia*», nel quale egli afferma che il tempo teatrale wagneriano è paradossalmente «alle volte omogeneo e totalmente dislocato» e che «più il tempo è lungo fra le diverse parti del dramma (atti, giornate), più il tempo è breve al loro interno».

Così è l'azione di *Die Walküre*, che si svolge in una giornata. Essa comincia la sera, e al crepuscolo del giorno seguente essa si conclude («poi alla fine fa notte» indica Wagner).

L'incesto e l'adulterio

Il primo atto della prima giornata del *Ring* presenta una situazione che potrebbe offendere il pubblico dell'epoca e le congregazioni di virtù, per lo meno quanto ha scioccato Fricka, che chiede misure draconiane a Wotan, il suo volubile sposo, nei confronti dei suoi figli gemelli illegittimamente diventati incestuosi, Siegmund e Sieglinde. Che cosa c'è di peggio in questa situazione – l'incesto complicato dall'adulterio, «dichiarazione di guerra alla morale» secondo Nietzsche – che la morte del figlio adultero per ordine di un padre spergiuro? Più tardi, nel

Götterdämmerung, Siegfried, il figlio adulterino, sposerà Brünnhilde, che è sua sorellastra e sua zia. Ancora una volta un matrimonio fra consanguinei, per non dire un comportamento incestuoso; Debussy schernirà queste situazioni grottesche dovute alla cattiva condotta di Wotan che «fa sì che tutti i personaggi della Tetralogia siano più o meno fratelli e sorelle...»

Ma l'unione incestuosa di un fratello e di una sorella di natura divina – almeno per metà – può apparire come un'unione rituale, sacra e oscura, fra due forze elementari della natura che si concentrano nell'eroe che dovrà nascere: questi, oltre alla forza di Siegmund che ha strappato la spada fissata da Wotan nel frassino, possiederà la libertà e l'indipendenza dei due amanti che hanno trasgredito alle leggi e alle convenzioni. Di fatto tutto lo svolgimento di *Die Walküre* è teso verso l'apparizione di questo eroe libero dalla legge divina, «den hehrsten Helden der Welt» («Il sublime eroe del mondo») che, invece di riconquistare l'anello per un dio già decaduto, offrirà la possibilità della Redenzione a questo Mondo attraverso l'Amore.

Preludio

«Wagner eccelle nel fare dell'ouverture il trampolino dinamico dell'azione, al termine del quale gli eroi arrivano al volo, con una velocità acquisita che a buon diritto tutto il drammaturgo può invidiare alla tragedia musicale», scrive Marcel Beaufils. Il preludio strumentale di *Die Walküre* entra in questa categoria. In un movimento molto rapido in 3/2, in re min., i violoncelli e i contrabbassi suonano le note regolari e distaccate del tema, insistente e ripetitivo, della *Tempesta* (o del temporale, «*Gewittersturmestmotiv*», secondo Hans von Wolzogen), accompagnato da un rombo dei secondo violini e delle viole (in tremoli sulla tonica di re per la durata di sessanta battute).



Traducendo l'inquietudine, o l'angoscia, di un personaggio in fuga, braccato da nemici e incalzato a trovare un rifugio, questo preludio richiama il lied *Erlkönig* di Schubert. Le sfumature hanno la loro importanza: in crescendo, esse ritrovano bruscamente il loro *p* iniziale a ogni ripresa del motivo, come delle raffiche di vento. Gli archi suonano soli per trenta battute prima di essere raggiunti dai lampi risoluti dei legni e dei due corni.

Alla battura 62, il tema dell'*Incantesimo del tuono* (*Das Rheingold*, es. 31) sorge con forza in si bem. magg. sul basso tuba, poi sul tuba-tenore (strumento che Wagner ha fatto costruire espressamente per il *Ring*) sopra il motivo della tempe-

sta. L'incantesimo passa successivamente ad altri ottoni, trascinato fino al climax da una violenta ascesa cromatica dei legni e dei corni, brutalmente interrotta da un formidabile rullio di timpani raddoppiati dalla tuba contrabbasso. L'immersione nel basso estremo è spettacolare e terrificante. Per contraccolpi successivi e discendenti, il motivo dell'*Incantesimo del tuono* cambia di registro e percorre in diminuendo delle settime diminuite, interrotto quattro volte dai timpani, in modo da riportare la sequenza iniziale della tempesta in estinzione (fino al *ppp*). Il sipario si alza nel corso di queste ultime battute.

PRIMO ATTO

SCENA I°

Siegmund in fuga

Come alla giunzione delle scene 1 e 2 di *Das Rheingold*, Wagner opera qui una vera mutazione tematica: il motivo della *Tempesta* si trasforma e diventa, sui violoncelli, quello di Siegmund (o della *Stanchezza di Siegmund*). La prima nota è tenuta lungamente prima di curvarsi e di risollevarsi dolorosamente (appoggio di settima diminuita). Si noterà anche la somiglianza di questo motivo con quello del *Patto* (*Das Rheingold*, es. 12).



Exemple 37

Siegmund si avvicina al focolare della rustica abitazione attraversata da un enorme frassino. Privo di forze, senza una parola, si getta su una pelle d'orso. Durante questo tempo il motivo della *Stanchezza* si ingrandisce e si esaspera fino alle prime parole del giovane. Poi si sentono ancora i contorni della *Tempesta* in un tempo che rallenta, con l'ingresso di Sieglinde. Il intervento di quella è accompagnato dal motivo della *Stanchezza*, poi da quello di Sieglinde o della *Compassione* (*Mitleidmotiv*), sui violini, mescolato a quello di *Siegmund*



Exemple 38

Con una tenerezza meravigliosa e utilizzando solo degli strumenti ad arco, questo passaggio offre uno spazio di pace contrastante con l'agitazione del Prelu-

dio. L'intreccio dei motivi, mentre Sieglinde va a cercare l'acqua, sono suonati dal quartetto d'archi in una deliziosa musica da camera che fece dire a Saint-Saëns, in occasione della rappresentazione a Bayreuth del 1876: «Quando i personaggi tacciono l'orchestra parla, e con quale linguaggio! Wagner, l'uomo del rumore, il domatore di strumenti feroci, ha impiegato in questo punto solo strumenti ad arco. Nel modo in cui i musicisti fanno suonare il quartetto d'archi, si riconoscono i grandi maestri.»

Mentre Siegmund beve, gli archi gravi dispiegano in una tinta *mordorè* la melodia della *Stanchezza*, come uno sguardo posato su Sieglinde e che scatena il tema romantico dello *Sguardo amoroso* – composto di due elementi messi testa a testa: quello dell'*Amore infinito* riscontrato in *Das Rheingold* (es. 14b), e una terminazione sotto forma di marcia d'armonia discendente, evocatrice di tenerezza. Sembra bene che questa cantilena associa due manifestazioni amorose – una sentimentale, l'altra fisica – risentite congiuntamente dai due soggetti ma non ancora espresse.



Exemple 39

Questo inizio di scena mette la sua forza nell'interiorità della musica e nel non detto degli sguardi che si posano l'uno sull'altra. «L'amore fra Siegmund e Sieglinde nasce da questi scambi muti che sono gli intervalli fra i diversi interventi cantati e di cui l'atto intero abbonda.» (S.G.)

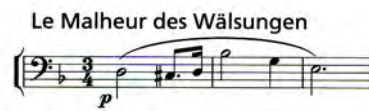
Il bello e semplice *arioso* di Siegmund è sostenuto dai violoncelli divisi, con il *motivo della Compassione* che congiunge le frasi fra loro. Un silenzio pesante nasce dopo che viene pronunciato il nome di Hunding, marito di Sieglinde. L'angoscia di Siegmund è suggerita da una linea vocale puntata con un unico pizzicato dei violoncelli.

Viva reazione di Sieglinde quando apprende che Siegmund è ferito. Altrettanto vivace è la risposta di quest'ultimo. Il *motivo della Compassione* si trasforma allora ritmicamente e coopta quello della *Stanchezza*. Sul ritmo puntato, quest'ultimo sale di un tono ogni volta che il racconto della lotta di Siegmund contro il suoi assalitori si anima.

Dall'ombra, la musica fuoriesce alla luce; il *motivo della Compassione* prende il volo nei violini prima di ridiscendere delicatamente e di posarsi sull'accordo di mi magg.: con dolce emozione, Sieglinde versa l'idromele in un corno che ella

porge al giovane. Questa sequenza, dove domina la voce calda dei violoncelli, è sviluppata dallo *Sguardo d'amore*, tanto tenero quanto impetuoso, e qua e là dai motivi della *Stanchezza* e della *Compassione* che si integrano perfettamente nel tessuto musicale.

Sentendosi maledetto, Siegmund ha deciso di partire – ma che egli resti pure, poiché «già la disgrazia abita qui» lo supplica la ragazza. Un nuovo leitmotiv, enunciato dai violoncelli e dai contrabbassi, esprime la infamia attaccata alla stirpe dei Welsidi, alla quale l'eroe appartiene. Seguito presto dall'arabesco della *Compassione*, questo tema è chiamato tradizionalmente la *Sventura dei Welsidi* («Wehwaltmotiv»). André Boucourechliev gli attribuisce il senso del Dolore, o anche delle Sete d'amore dei Welsidi. Esso di fatto ha tutti questi significati.



Exemple 40

Aspettando il ritorno di Hunding, Siegmund effettivamente dice di chiamarsi «Wehwalt». Fondato sui tre motivi collegati della *Sventura dei Welsidi*, della *Compassione* e dello *Sguardo d'amore* – motivi degli sguardi muti che si scambiano teneramente i due personaggi che sostengono gli accordi in controtempo dei corni – un breve interludio conduce alla scena successiva

SCENA II°

Il sospetto di Hunding

«Inscritto nel campo vago della settima diminuite» (A.B.), l'elemento tematico che instaura questa scena «preannuncia» *Hunding* che, al di fuori, porta il suo cavallo in scuderia. Dopo un lungo silenzio, il tema completo e ben ritmato esplode pesantemente nelle tube nel momento in cui questo personaggio zotico e guerriero entra sulla scena. Il nome stesso di Hunding viene da *der Hund* – il cane (in opposizione al lupo, simbolo dei Welsidi). Boucourechliev si riferisce al «simbolo mortale» di un accordo ripetuto di fa min., sua cellula iniziale, che preannuncia quello della Marcia funebre di Siegfried nel terzo atto del *Götterdämmerung*.



Exemple 41

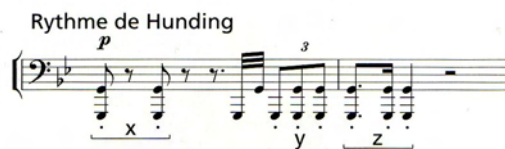
Sieglinde mostra a suo marito l'uomo che ha trovato presso il focolare, arrivato qui per la spossatezza (ancora commentato dai violoncelli, su una variazione del *motivo della Stanchezza*). In un *a parte* Hunding si meraviglia della somiglianza che esiste fra la donna e Siegmund.

Il dialogo fra il marito di Sieglinde e Siegmund è punteggiato dal *motivo di Hunding*, con delle reminiscenze della *Tempesta*, fino al momento in cui il padrone di casa chiede a Siegmund il suo nome. Subito un'ammirevole inflorescenza strumentale accompagna il gioco muto dei personaggi, rendendolo più esplicito (Siegmund pensoso, Sieglinde con lo *Sguardo d'amore*). «Ci saranno, ancora una volta, proprio prima che il racconto cominci, questo magnifico sfogo del □*Dolore dei Welsidi*» sul clarinetto basso, poi sul violoncello, volgendo verso la “*Compassione*” nei clarinetti per trasfigurarsi nell’“*Amore*□ negli oboi.» (S.G.). Con questa base timbrica e questi motivi che si intersecano gli uni negli altri, Wagner si mostra non solamente un sontuoso colorista, ma ancora di più un grande stilista.

Il racconto di Siegmund

Di nuovo, il *Dolore dei Welsidi* sui violoncelli soli introduce in sol min. il primo racconto di Siegmund, molto sobriamente sottolineato dagli archi e dai corni. L'eroe non si chiama né Friedmund (portatore di pace), né Frohwait (portatore di felicità), ma Wehwalt (portatore di dolore), come l'ha già detto a Sieglinde. È anche il figlio del lupo (*Wölfin*) ed è conosciuto sotto questo nome. Egli racconta la propria storia di Mowgli germanico e ciò che conosce di quella di suo padre, tutti e due proscritti e cacciati dalla crudele banda degli Invidiosi (i Neidingen, da *der Neid*, invidia). Si sente nell'orchestra il motivo di Hunding, poiché anche lui è della razza dei Neidingen – e il cane (*der Hund*) non è forse il nemico del lupo (*der Wolf*)?

Dopo la fiera proclamazione di Siegmund («Un Wölfin questo ti racconta»), sei violoncelli e quattro contrabbassi mantengono del *motivo di Hunting* solo il ritmo, scandito sordamente sulla nota di sol poi sul la, risvegliando così la memoria del marito di Sieglinde.



Exemple 41a

[La caccia all'uomo è immaginata da squilli dei corni e da colpi d'archetto turbinanti degli archi gravi. Il declamato vocale si riscalda fino a diventare inquieto e febbrile. All'evocazione del padre dell'eroe fa la comparsa, nella più tenue delle sfumature (*ppp*) sui tromboni, in mi magg., il *tema del Walhalla*. Con questo motivo l'ascoltatore sa chi è veramente il padre di Siegmund.

Sulle ultime parole del giovane si sente di nuovo il *ritmo di Hunding* ai contrabbassi e sui timpani, un ritmo che diventa oppressivo per la sua ripetitiva pulsione per tutta la durata di questo finale di scena. In questa atmosfera tesa, gli sguardi di Siegmund e Sieglinde si incrociano diverse volte (*Sguardo d'amore* ai clarinetti la prima volta, agli oboi la seconda).

Il racconto di Siegmund riprende alla domanda di Sieglinde (*Compassione* ai violini e viole): essa si riferisce ai recenti avvenimenti che hanno portato l'eroe a questa casa. Una variante del *motivo della Compassione* sui violini è completato dalle suppliche degli archi. Con l'annuncio della lancia e dello scudo rotti nel corso della lotta contro i Neidungen ricompare il *tema della Stanchezza* di Siegmund. La morte della fanciulla della quale si parla nel racconto richiama il motivo del *Dolore dei Walsidi*, (*Wehwaltmotiv*) come accompagnerà la morte di Siegfried nel terzo atto del *Götterdämmerung*. Qui si pone una frase commovente, addirittura desolata, anticipazione dell'*Eroismo dei Walsidi* (es. 42), che spiega perché il giovane eroe non porta il nome di Friedmund. Essa è accompagnata dolcemente dalle armonie soavi del quartetto d'archi. Quest'ultimo motivo è un impressionante doppio tema, come sottolinea Boucourechliev. Il tema A è generato dall'accordo in minore della *Ur-Melodie* (es. 1 di *Das Rheingold*); il tema B deriva da quello del *Dolore dei Walsidi*.

Exemple 42

Dopo un silenzio, i violoncelli e i contrabbassi, introducano la irrevocabile decisione di Hunding: il nemico braccato sta davanti a lui; comunque gli accorda l'ospitalità per la notte, ma domani si batteranno. La *scansione sorda di Hunding* si manifesta sugli archi bassi, seguita dal suo *motivo* sempre più affermato. Dopo un silenzio la musica riprende lentamente per accompagnare un gioco di scena muto che esprime meglio della parole i sentimenti e gli sguardi scambiati. Per due volte una bella frase del clarinetto si eleva, senza accompagnamento, poi l'*Eroismo dei Walsidi*, suonato dalla piccola armonia, e la *Compassione*. Lo sguardo di Sieglinde si fissa su quello di Siegmund (motivo dello *Sguardo*

d'amore); con gli occhi, gli mostra la spada piantata nel tronco del frassino (*leitmotiv della Spada*, *Das Rheingold* Es. 33). Due battute vivaci e violente segnano il soprassalto di Hunding che, con un brusco gesto, ordina a Sieglinde di andarsene. Nondimeno il *tema della Spada* riprende dolcemente sul corno inglese. Dopo un silenzio, il *motivo di Hunding* risuona nelle tube, poi si riduce al suo *ritmo* sui timpani, infine si affloscia con la partenza del personaggio, lasciando Siegmund solo in scena.

SCENA III°

Mutuo riconoscimento dei due gemelli.

Questa scena contiene un lied divenuto giustamente celebre: l'inno alla primavera, fresco e limpido. Dopo questa irruzione della primavera nell'opera fino alla fine dell'atto, si assiste a una delle più sconvolgenti espressioni della passione di tutto il *Ring* e, senza dubbio, a una delle più belle e più carnali scene d'amore della storia dell'opera. Sieglinde nasce e si schiude all'amore. Saint Saëns considera questa pagina come uno «di quei miracoli dell'arte che sfuggono all'analisi». E tuttavia, malgrado la simbiosi della voce e dell'orchestra, è possibile al meno definire i sortilegi di una vocalità molto differente da quella di *Das Rheingold*. Allo ieratismo imponente degli Dei, e al carattere frusto dei Giganti, Wagner oppone un linguaggio «attivo», tutto fremiti, tenerezza slancio di fierezza, di umanità, che una condotta vocale perfettamente calibrata e adeguata riesce a far vivere. Sicuramente i mezzi tecnici non mancano per questo, in particolare il passaggio da uno stile a un altro (il racconto, l'*arioso* o il quasi lied), la precipitazione o l'allungamento dei valori – legati, il più spesso, a un'elevazione o un'abbassamento della tessitura, a una dinamica sonora includente fluttuazioni del *tempo*, sfumature, intensità, accenti, volume, *crescendi* e *decrecendi*.

Il ritmo sordo di *Hunding*, sui timpani poi sui corni, domina questa sequenza nel corso della quale il *tema della Spada* in minore è suonato dolcemente dalla tromba bassa. Siegmund non ha ancora visto la spada, di qui il suo sgomento e il suo grido sulle parole «Wälse! dov'è la tua spada?», lungamente e potentemente tenuto (accordi di settima diminuita, tremolo in *ff* degli archi). Ma al centro della sua meditazione, e per contrasto, un violoncello solo, accompagnato soavemente da altri otto violoncelli, dialoga con lui («*ein Weib sah ich*» – «una donna io ho visto») illuminando il suo cuore. Questo passaggio illustra a meraviglia l'arte vocale wagneriana: esordio solenne e drammatico («*Ein Schwert verhiess mir der Vater*» – «Una spada mio padre mi promise»), quasi aria all'evocazione della donna bella e sublime, *crescendo* ed elevamento della tessitura con doppio accento sulla invocazione («*Wälse*»), fine rabbiosa della frase, in un do magg. squillante («*das Herz noch hegt?*» – «il furente cuore ancora in sé chiude?»)

Scintille della brace del focolare rischiarano il pomo della spada infissa nel

frassino. Contemporaneamente il suo motivo è suonato in magg. dalla tromba, poi dall'oboe, poi di nuovo dalla tromba ma sopra un va e vieni delle arpe che trasforma la musica in un poema notturno evocante lo sguardo radioso di Sieglinde, liberandosi la voce del racconto in una «prima ventata di *belcanto* wagneriano» (S.G.). Wagner si mostra così uno stilista del colore vocale e strumentale. (Ricco di sonorità luminosamente allitterative («*Selig schien mir der Sonne Licht*» – «Beatrice m'apparve la luce del sole»), la voce di Siegmund, piena di radiosa felicità, plana al di sopra dell'orchestra in un corto passaggio di 6/4 inscritto nel quattro tempi sincopato dei violini e delle viole. Ma ben presto, la luce impallidisce, riportando i tremoli, la *Spada* e il ritmo *faticoso di Hunding*.

Generato dal *motivo della Compassione*, un tratto ascendente dei violoncelli annuncia la presenza di Sieglinde, che ha fatto bere un sonnifero al marito. Ella allora racconta la storia della spada con un lungo racconto sempre più esaltato. Nel momento in cui canta che l'arma è destinata al più forte, al più grande degli eroi, si sente il motivo musicale della *Spada* nella tromba bassa assieme a un nuovo motivo suonato sui legni e sui corni, al quale Boucourechliev dà il nome di *Grido di trionfo dei Welsi*.



Exemple 43

Sieglinga narra con un racconto all'inizio mormorato come fu sposata a Hunding («*Der Männer Sippe*» – «Gli uomini congiunti»). L'evocazione dell'arrivo di un vecchio guercio, coperto da un grande cappello e brandente una spada che infigge nel tronco del frassino, conduce il *motivo del Walhalla*. Sieglinde canta nel suo bello e caldo registro grave. Il *tema della Spada* è potentemente proclamato, seguito dal *Grido di trionfo dei Welsi*, quest'ultimo mentre accompagna il canto di speranza e di dolce vendetta di Sieglinde («*O fänd' ich ihn heut*» – «Oh, lo trovassi oggi»), sempre più travolgente e commovente grazie agli arabeschi e gli intrecci dei violini, con lunghe tenute nelle tessitura alta del suo registro. Il canto di Sieglinde è sempre più risoluto e animato; lo slancio la getta letteralmente nelle braccia di Siegmund.

Siegmund stringe la «donna dolce», la «donna nobilissima». Si ritrovano gli stessi arabeschi strumentali e lo stesso *Grido di trionfo* e di fierezza di prima, circondanti il canto appassionato di Siegmund, anche lui in un registro alto, con tenuta sulla parola («*Lust*» – «Letizia», otto tempi su un sol acuto). Ma il sommo della felicità è raggiunto con la parola «*Herz*» («Cuore»). Sieglinde trasale: la grande porta si è aperta. La luce del chiaro di luna inonda la capanna. Siegmund accoglie la primavera «in una dolce estasi»; la giovinezza invade il mondo.

L'inno alla primavera

Comincia allora il celebre «*Winterstürme-Lied*» (lied [della fine] delle tempeste dell'inverno), detto lied della primavera («*Lenzengesang*») detto anche l'Inno alla Primavera), poiché si tratta di una melodia con accompagnamento d'orchestra, con allitterazioni soavi e luminose («*Lichte leucite der Lenz, auf laufen Lüften lind und lieblich*» – «in mite luce luce il nuovo tempo; su tiepide aure teneramente e iratamente»). Quest'inno è un'allegoria: la primavera ha aperto la porta austera che separa da lei tutto quello che vive e che ha liberato sua sorella, la sua fidanzata: la passione. Nulla trattiene i due esseri che si riconoscono e si riuniscono.

La struttura musicale globale è quella, classica, della forma lied ABA', ma con una sezione A' ridotta a uno stenogramma strumentale. Dopo un'introduzione orchestrale in si bem. magg., che instaura un doppio bilanciamento ternario (9/8) sui legni e sui corni – con un grazioso arabesco dei violoncelli in sordina – il canto è accompagnato dai soli strumenti ad arco che riprendono l'ondeggiamento precedente. La *prima frase* (ritornello) ha il valore del leitmotiv poiché ritornerà più volte nel corso dell'opera.



Exemple 44

La fine di A modula costantemente e rapidamente. Anch'essa tutta modulante, la parte centrale B, in $\frac{3}{4}$, è interamente basata sul motivo dello *Sguardo d'amore* suonato sui fiati e appoggiato su una graziosa lega di sonorità (arpeggi stretti delle viole, violoncelli e arpe). La *melodia di Siegmund* si innalza a delle sommità d'estasi con l'ultimo verso e le lunghe tenute su «*vereint*» («congiunti») e su «*Liebe*» («amore»), durante i quali, per *tuilage*, i violoncelli introducono la sezione A' e il suo ritornello, variato sui violini.

Il canto di Sieglinde riprende le inflessioni dello *Sguardo d'amore* in ambiente orchestrale carezzevole e tenero, inebriante i sensi. In un attimo di lirismo estatico, la fanciulla riconosce in Siegmund la primavera alla quale aspirava («*Du bist der Lenz*» – «Il tempo nuovo tu sei»). La sua voce, duttile all'estremo, si calma e si anima successivamente, seguendo il filo della sua emozione. Le armonie e le tonalità sfuggenti si risolvono infine in un re bem. magg., affermazione della certezza: «*Ich den Freund ersah*» («scorsi l'amico»). Un riflesso del ritornello del *Winterstürme-Lied* passa sui legni e sui corni – strumenti agresti per eccellenza – durante il quale Sieglinde si butta fra le braccia di Siegmund al colmo dell'estasi.

La loro estasi supremamente soave dà luogo a un delizioso richiamo melodico e a un gruppetto italianizzante dei violini e dei flauti, imitati dal clarinetto e dal corno inglese, simboleggianti l'unione dei due esseri (questo richiamo melodico è quello della *Seduzione di Freia*, cfr. *Das Rheingold*, Es. 14a e b).

Diversi nuovi elementi compaiono nella trama vocale e orchestrale di questa meravigliosa sequenza fremente d'amore. Sull'intervallo di sesta maggiore ascendente di un motivo vicino al *Tristan*, che Boucourechliev chiama il *Motivo dei Presentimenti*, «si mima musicalmente lo scambio amoroso» che si mescola allo *Sguardo amoroso*.

Les Presentiments
Sieglinde
O lass in Nä - he
Orch.

Exemple 45

Siegmond contempla Sieglinde con delizia: il *motivo della Voluttà* si dispiega in un delicato vocalizzo sulla parola «*wonning*» («piacere»), poi è ripreso molto dolcemente dai violini, dei flauti e dei clarinetti, accompagnato da un controcanto di tre note sui violini e sulla voce («*Mir zagt es*» – «io tremo»), ancora sulla sesta maggiore ascendente, marcando così lo stupore e l'ammirazione di Sieglinde.

La Volupté
Vls
Vlc et Cb
p.

Exemple 46

Poiché uno strano ricordo affiora alla memoria di Sieglinde: ella ha visto Siegmund in passato. Ed è il *tema di Wotan* – l'immagine del padre – che si fa allora sentire nei corni. Siegmund si ricorda anch'egli di Sieglinde e di un «sogno d'amore» che l'ha afferrato: i movimenti divergenti e sovrapposti della *Voluttà* e della *Seduzione* lasciano il posto a un nuovo tema su crome regolari, costruito su scale d'armonia discendenti i cui intervalli si restringono. Questo elemento tematico è noto sotto il nome di *Liebesweben*, o *Tessitura d'amore*.

L'Amour tissé
p dolce
etc.

Exemple 47

Gli strumenti ad arco soli rivestono dei loro intrecci voluttuosi la voce di Sieglinde. La fanciulla si accorge ora che Siegmund offre un'immagine identica alla sua, contemplata nella visione riflessa da uno stagno.

La stessa poesia si ritrova nella voce di Siegmund: «Tu sei l'immagine che io porto in me». Queste ultime parole sono cantate su una rammento della *Sguardo d'amore*. Qualche battuta più avanti il motivo si infiamma, suonato in crescendo dai fiati al diapason dell'esaltazione di Sieglinde, prima di sentirsi ai margini del silenzio così rapidamente.

Negli occhi di Siegmund, Sieglinde ha riconosciuto lo sguardo ardente del vecchio orbo che aveva infisso la spada nel frassino. Il *motivo della Spada* (tromba bassa) e del *Walhalla* (corni) sono all'inizio suonati dolcemente prima di echeggiare nel corso di una variante dinamica rompendosi al suo sommo su un accordo di settima dominante (l'accordo dell'attesa), seguito da un silenzio. Sieglinde è rimasta silenziosa per un momento, prima di porre la domanda: «Tu ti chiami veramente Wehwalt?».

La missione della spada

La giustapposizione di strutture musicali separate è qui giustificata dal carattere cambiante del dialogo. C'è all'inizio l'evocazione del lupo, il padre il cui nome è Wälse, davanti al quale tremano le volpi. Poi in un intervento precipitoso e affrettato, Sieglinde dà al giovane il nome di Siegmund (colui che proclama la vittoria). Egli in un movimento molto rapido in tempo 2/4, si lancia verso il tronco del frassino, confortato dalla nuova forza che gli procura il suo nome. *L'eroismo dei Welsidi* e poi la *Spada* risuonano, mentre Siegmund, afferrandola per il pomo, canta due volte una formula melodica che si ritroverà nel secondo atto (Es. 50), e che costituisce la fine di un motivo al quale Deryck Cooke attribuisce il nome di *Missione della Spada*. Questo tema è stato cantato per la prima volta da Wagner, alla fine della scena IV di *Das Rheingold* (Es. 34).

La Mission de l'Épée b + L'Épée
Siegmund

Example 47a

Poi Siegmund canta con vigore il tema della *Rinuncia all'amore* (*Das Rheingold*, es. 10) sulle parole stesse dell'amore e dell'angoscia: «*Heiligster Minne höchste Not*» («D'un sacro amore suprema angoscia»). Perché per mezzo della *Spada*, Siegmund si appresta a riprendere l'anello che è stato realizzato per Alberich al prezzo della rinuncia all'amore. L'eroe proclama allora il nome di «*Notung*» che dà alla lama infissa nel tronco, e il cui significato è quello di «lama invidiabile» («*Neidlicher Stahl*»), promessa da Wälse, il padre; essa sarà lo stru-

mento con quale egli combatterà Hunding. Il suo motivo riproduce l'intervallo discendente di ottava di quello della *Spada*.



Exemple 48

L'orchestra brilla di tutti i suoi fuochi. Le trombe salutano lo splendore di *Notung* nella chiara tonalità di do magg., in seno a una tessitura di fiati (tremoli e tenue) e di arpeggi di sei arpe e archi. Con la spada in mano, l'eroe si nomina ancora una volta con fierezza; Siegmund il welside! In un turbine di tonalità ricompaiono successivamente i motivi dell'*Eroismo dei Welsidi*, (trombe e tromboni), del *lied della Primavera* (dolce sui fiati poi alla voce e ai violoncelli), della *Spada* (tromba), della *Sguardo d'amore* (sei violoncelli, fiati). Passaggio sontuoso per lirismo nel quale, nella sua estasi, Siegmund offre la Spada come dono di nozze a Sieglinde che porterà via dalla casa del nemico.

Al colmo dell'ebbrezza («in höchster Trunkenheit») Sieglinde è conquistata: nella loro unione vivrà il sangue dei Welsidi. I violini suonano le tre note ansimanti della *Voluttà*. Questo duetto d'amore, spiega con ironia George Bernard Shaw (*Il perfetto wagneriano*) «è portato al punto in cui le convenzioni sociali attuali esigono la caduta precipitosa del sipario»! Schopenhauer avrebbe scritto sul libretto che gli aveva offerto il musicista: «Era più che tempo». Secondo un procedimento molto wagneriano utilizzato nel finale dell'atto, la parte terminale del motivo della *Sguardo d'amore* s'involò nell'acuto e si esaspera fino alla caduta del sipario (durante la quale gli ottoni suonano il *motivo della Spada*). Poi l'inizio della *Sguardo* passa rapidamente ai violini: prenderà tutta la sua importanza nel corso dell'atto seguente.

SECONDO ATTO

PRALUDIO E SCENA I°

Immagine di una folle fuga, il preludio costituisce il punto di congiunzione di due avvenimenti: gli amanti in fuga inseguiti da Hunding, l'arrivo di Wotan e di Brünnhilde. Intenso e agitato da soprassalti, all'inizio fa alternare lo squillo guerriero delle trombe e il motivo fondamentale *dell'amore* (da Cooke), portatore qui di angoscia e di *fuga* (*Das Rheingold*, Es. 14b) Questo squillo è una variante ternaria del *motivo della Spada*



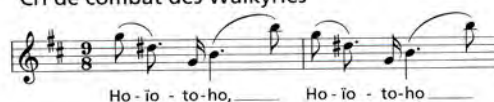
Exemple 48a

Dopo un breve tregua, il discorso musicale riprende il suo corso e si esapera con l'instaurazione di un ritmo puntato ternario, insistente, ripetitivo e nervoso, proclamato da tutti e che si conclude con l'affermazione potente del *tema delle Valchirie* (detto anche della Cavalcata, Es. 60) sugli ottoni.

Il sipario si alza e c'è l'irruzione in armi e armatura di Wotan e della figlia preferita, la vergine guerriera Brünnhilde, alla quale egli annuncia la sua decisione di dare la vittoria a Siegmund. Brünnhilde lo dovrà aiutare sul campo di battaglia.

Contrappuntato da una prefigurazione del *ritmo della Cavalcata*, il *selvaggio grido di gioia* di Brünnhilde circonda questo annuncio. Virtuoso sul piano della tecnica vocale con i suoi balzi di ottava fino al contro-do e ai suoi lunghi trilli, questo grido riapparirà, lungamente sviluppato, all'inizio del atto terzo.

Cri de combat des Walkyries



Exemple 49

La collera di Fricka

Con un tono sarcastico, Brünnhilde vede arrivare la dea Fricka nel suo carro tirato da due arieti; ella consiglia il padre di essere ben armato, perché teme un rude assalto. Su queste parole, ella lascia la scena non senza avere lanciato ancora una volta il suo *Grido di gioia*.

Un silenzio. Fricka è furiosa. Il nuovo *motivo del Risentimento*, i cui intervalli e ritmi sono calcolati su quelli della *Missione della Spada* (Es. 47a), esplose in *ff* sui fiati e sugli archi. Il suo primo elemento sempre più marcato, annuncia quello del giorno nemico all'inizio del secondo atto del *Tristan und Isolde* e ritornerà, con un senso vicino, nel terzo atto del *Siegfried*.

Le Ressentiment de Fricka

Exemple 50

Ma Wotan è pronto ad affrontare una scenata decisiva e argomentata contraddittoriamente, raccomandando il dio la legittimità dei sentimenti, la dea il rispetto dell'ordine. Gli dei hanno le reazioni dei mortali; essi hanno perso l'aura cavillosa

e altezzosa che avevano ancora in *Das Rheingold*. Il rude *blasone musicale di Hunding* sugli archi è in rapporto diretto con il testo che segue. Il marito legittimo di Sieglinde si è lamentato della sua angoscia con Fricka la quale, guardiana del legame matrimoniale, gli ha promesso di punire la coppia colpevole di una grande offesa verso di lui. Wotan cerca di difendere la coppia celebrando il potere dell'amore (*Sguardo d'amore* sui violoncelli). La sua posizione: è sempre preferibile lodare quelli che si amano. Posizione di Fricka: è un inammissibile attentato ai sacri legami del matrimonio. Il dio ribatte che questi legami non sono affatto sacri poiché non c'è stato amore fra Sieglinde e Hunding. Preceduta dal suo *Risentimento*, vivacemente espresso, Fricka è stralunata da tali argomenti. L'*Inno alla primavera* e lo *Sguardo d'amore* sui violoncelli accompagnano il provocante consiglio leale dato da Wotan a Fricka: benedire i due esseri che si amano (*tema della Voluttà* nella voce).

È troppo! Fricka fa esplodere la sua collera in una lunga diatriba. Wotan non rispetta nulla e nessuno. Egli inganna sua moglie; il suo sguardo è lubrico; ha generato dei «volgari figli di uomini» e delle figlie feroci (le Walkirie) con le quali egli combatte. Tutto questo è amorale e immorale! Il *motivo della Spada* è citato in re magg. sulla tromba quando Fricka pronuncia le parole «*Himmels Haft*» («del cielo la legge»); la sua presenza è giustificata da ragioni musicali e simboliche (la legge è intangibile come i giuramenti sulla Spada). Il lamento di Fricka («*Oh, was klag' ich um Ehe und Eid*» – «Oh! a che io muovo accusa, per nozze e giuramento») costituisce il patetico vertice di questa scena.

Wotan riporta la calma svelando il suo disegno a Fricka, in un silenzio impressionante. Lo scambio di propositi con Fricka risolve diversi leitmotiv in stretta letterarietà (*la Spada*, il *Patto*, la *Promessa ai Giganti*, l'*Anello*, il *Risentimento*), motivi con i quali l'ascoltatore ha familiarità e la cui combinazione è sufficiente a riassumere quello che è stato detto in precedenza. Un nuovo tema, sui fagotti e i clarinetti bassi, esprime la *Frustrazione* – non ancora di Wotan, ma di Siegmund che ha conquistato la Spada «*in der Not*» («in distretta»). In seguito questo motivo prenderà il senso della Scoraggiamento, della Frustrazione o ancora della Collera di Wotan («*Wotans Unmut*»), dato che questa attitudine e questo sentimento saranno spesso in concomitanza o legati fra loro.



Questo motivo occupa un posto preponderante, accompagnando dapprima la risposta di Fricka, poi controbilanciando il suo risentimento: ella ha vinto: ora può imporre la sua volontà (cadenza secca in do min.)

Davanti alla fermezza e alla collera della sposa, Wotan diventa in certo modo

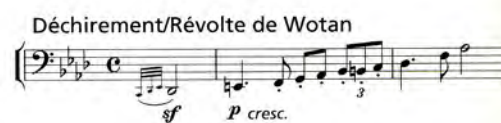
pietoso. Il suo *tema della Corruccio* si arrampica sui violoncelli e i contrabbassi, a nudo, sempre più lento e debole. Nel silenzio, il dio fa una domanda: «*Was verlangst du?*» («Che desideri?»). I cambiamenti di *tempo* sono marcati: *langsamer* (più lento, per Wotan), *lehaft* (animato, per Fricka). Il dio non proteggerà Siegmund, ma questo non basta alla dea: Brünnhilde non lo deve aiutare e la Spada deve essere privata della sua magia. Notare la superba dissonanza re bem. (archi bassi)/ re naturale (fagotti, clarinetto basso, voce) nel momento in cui Wotan proferisce una menzogna («La Walkiria faccia quello che vuole»), presto rilevata da Fricka.

Un cambiamento di ritmo (9/8), una prefigurazione completa del tema della *Cavalcata della Walkirie* (Es. 60) e il loro *grido di battaglia* annunciano il gioioso ritorno di Brünnhilde. Un terzetto vocale è accennato, presto interrotto dalla conclusione senza appello di Fricka che chiede al suo sposo di fare il giuramento (*motivo del Patto* sui tromboni). Wotan giura a malincuore.

Incrociando la vergine guerriera, Fricka le annuncia con solennità che il dio ha fatto la sua scelta. La *Maledizione dell'Anello*, sui tromboni, pesa come una sorda minaccia su questa fine di scena che si conclude con una vera abdicazione di Wotan, che il motivo della *Frustrazione* suggerisce.

SCENA II°

Sulla nota di re, installata nel grave da tre fagotti e un clarinetto basso, i violoncelli esprimono cinque volte il motivo del *Corruccio di Wotan*, mentre Brünnhilde interroga il padre. Questi confessa la sua impotenza davanti al corso degli avvenimenti: «Nel mio stesso laccio mi sono preso – io di tutti il meno libero!» (allitterazione e assonanza su una frase che si piega: «*In eigner Fessel fing ich mich, – ich Unfreiester aller!*»). Alla sommità di una frase proveniente dal fondo dell'orchestra, le trombe suonano il tema della *Maledizione dell'anello*; per tre volte, il lamento lacerante di Wotan («*Götternot!*» – «Divina distretta!») esplode, salendo di un tono ogni volta. La frase feroce dei legni e dei violoncelli è a sua volta una trasformazione del *motivo di Erda* (*Das Rheingold*, Es. 29) e l'annuncio di quello dell'*Angoscia di Wotan/Disfatta degli dei* (Es. 53). Essa forma la Lacerazione o la *Rivolta di Wotan* (secondo Cooke). Tutto questo passaggio oscilla «fra il mormorio e il grido, fra l'accento brutale e l'estrema dolcezza» (A.B.)



Exemple 52

Analogo è il comportamento di Brünnhilde, presa da una improvvisa sollecitudine per il padre. Ella lo implora perché si confidi con lei. Una variante del motivo della *Sguardo d'amore* accompagna nel clarinetto basso le scena del dio

che guarda sua figlia negli occhi e accarezza i capelli di colei che afferma di essere la sua Volontà. La densità armonica e strumentale di tutta questa sequenza e dell'inizio della successiva è minimalista: pochi strumenti, ma con superbe «colate» dei corni e dei tromboni, lunghe note tenute sugli archi bassi, sfumature che diventano impercettibili (*ppp*).

La Confessione di Wotan

Comincia allora il grande intervento di Wotan, che egli intraprende con voce sorda e che non sarà interrotto che da brevi interventi di sua figlia. Nei fatti si tratta di un monologo introspettivo. Il dio non parla realmente a Brünnhilde, ma a se stesso. «È l'artificio drammatico del confidente, vecchio come la stessa tragedia!» constata Boulez, un artificio che implica «una messa in ombra della capacità vocale, una riduzione verso la voce parlata, che a poco a poco decollerà verso il massimo delle possibilità del canto, al sommo della sua efficacia e della sua potenza» (P.B.). Questo monologo ha per scopo quello di ravvivare il ricordo riesumando gli episodi di *Das Rheingold*, di colmare i vuoti della «storia» (in particolare raccontando la nascita di Brünnhilde) e di presentare e giustificare il mutamento improvviso del dio, la sua decisione di non assegnare più la protezione a Siegmund nel corso del suo duello con Hunding. Questa scena, molto statica, ha creato molte preoccupazioni a Wagner, che malgrado i suoi dubbi e dopo matura riflessione, la giudicò alla fine «la più importante per lo svolgimento di tutto il grande dramma in quattro parti» (lettera a Franz Liszt, 3 ottobre 1855). Questi timori non erano senza fondamento. Carl Dalhaus colloca la debolezza della scena nello stile vocale adottato da Wagner: «Dato che scenicamente non accade nulla, il monologo di Wotan dovrebbe essere un *arioso*. È tuttavia più un recitativo dal quale risaltano solo alcune parti isolate come *arioso*». Queste non sono le uniche debolezze: i leitmotiv si succedono in modo meccanico, i ritmi girano a vuoto e l'orchestra perde i suoi colori. Tuttavia, dopo la intensa scena fra Wotan e Fricka e un primo atto così commovente e animato, un momento di riflessione non era inutile prima di riprendere un nuovo slancio.

Molti motivi importanti risorgono, permettendo di svolgere la «magia delle associazioni» e sottolineando il testo sotto l'aspetto, talvolta, di stenogrammi: la *Rinuncia all'amore*, l'*Anello*, il *Walhalla* e il *Saluto al Walhalla*, le *Wakirie* (in un'atmosfera di musica guerriera, durante l'evocazione delle otto sorelle di Brünnhilde), così che il magnifico e profondo *tema di Erda*, presentato in un bel cupo assieme timbrico di clarinetti, fagotti e viole, nel momento in cui Wotan ricorda che la dea gli ha predetto la fine degli dei. Questo motivo si trasforma ritmicamente, diventando sinonimo di *Angoscia di Wotan* e Distretta degli dei.



Exemple 53

[L'assieme dei motivi della *Distretta degli dei*, del loro *Crepuscolo* e della *Frustrazione/Corruccio di Wotan*, forma un tema composito che Cooke definisce «*gli dei nel bisogno*».

Les Dieux dans la nécessité
(thème composite ex. 53, 30 & 51)

Exemple 54

Questo nuovo motivo è accompagnato da accordi sincopati degli archi, che rendono conto musicalmente simbolicamente della contraddizione che riassume la problematica del *Ring*: Wotan, il signore dei trattati, ne è prigioniero; solo un eroe libero, senza l'aiuto divino, potrebbe realizzare quello che è a lui impedito. La soluzione del problema di Wotan (la *Spada*) è data in contrappunto sui clarinetti bassi.

Il dolore di Wotan esplode sulle note alte della sua tessitura, con cadute vocali di più di un'ottava su «*Not*» («Distretta») e «*Schmach*» («Onta»). La sbandata orchestrale che segue è presto frenata dalla domanda di Brünnhilde: Siegmund non agisce da solo? Questo nome richiama il *tema della Stanchezza* sul violoncello solo. Tutta questa sequenza – ben prima di *Pelléas et Mélisande* – offre delle microstrutture divise, dei blocchi che si giustappongono.

Wotan abbandona Siegmund

Wotan si lascia andare a un vero atto di autoaccusa che fa capo a una spaventosa confessione e a un terribile abbandono, nel corso di una delle risposte più patetiche e grandiose di questa scena. La musica adotta lo stesso tono drammatico. I fiati proclamano una forma stiracchiata del *motivo dell'Amore* (*Das Rheingold*, Es. 20), quando il dio si rende conto che deve abbandonare tutto quello che ama. La massività orchestrale si riassorbe in un silenzio quasi totale: non resta che il rullio sinistro dei timpani che mette in valore la *Maledizione dell'anello* che si gonfia e poi diminuisce su tre tromboni, seguito dalla *Spada* e appoggiato su una scansione lugubre dei bassi. Al colmo della disperazione, il dio capitola; non desidera più che una cosa: la fine, la fine! Le parole «*Das Ende! das Ende!*» sono isolate dal resto del testo: un silenzio, poi il primo grido su un secco accordo di mi magg.; nuovo silenzio impressionante, poi il secondo grido, soffocato, in do min., seguito ben presto dal *motivo di Erda* in una strumentazione grave e sorda. Wotan comprende allora il senso della profezia della dea ctonia. Il figlio concepito senza amore da Alberich (Hagen, cfr. *Gotterdammerung*) sarà lo strumento della fine degli dei. Questo passaggio è interamente costruito sulla pulsione dell'*Odio* e del

Lavoro di distruzione dei Nibelunghi (*Das Rheingold*, Es. 27).

Dopo l'auto-accusa, ecco l'auto-distruzione di Wotan che arriva fino a benedire il figlio detestato del Nibelungo che sterminerà gli dei («*So nimm meinen Segen*» – «Ricevi dunque la mia benedizione»), e fino ad abbandonare il mondo al Male. Questa provocante benedizione avviene al suono di una fanfara di ottoni e al rullo di timpani, dal quale si distacca una nuova volta il *tema della Spada* – Andrée Boucourechliev giudica il campo armonico di questa proclamazione «stranamente storto».

Nell'«applicazione della musica al dramma», Wagner giustifica in questo modo il suo approccio: «grazie a una armonizzazione strana, egli aveva combinato il *tema di Hunding*, del *Walhalla* e dell'*Oro* «in modo che questa apparizione sonora ci mostrasse l'animo terribilmente esulcerato del dio sofferente – molto di più di quanto non potessero fare le parole di Wotan».

Vivaci figure ascendenti, seguite dal *tema dell'Angoscia* sul clarinetto basso e sui violoncelli, esprimono lo spavento di Brünnhilde. Una semplice punteggiatura degli archi accompagna la amara e secca decisione di Wotan: «pugni per Fricka; le difenda nozze e giuramento!». la vergine guerriera tenta di fargli cambiare idea. Il dio reitera la sua decisione e consiglia alla figlia di fare appello a tutto il suo valore, poiché Siegmund brandisce una spada vittoriosa («*Siegschwert*»); su quest'ultima parola, il *motivo della Spada* scintilla nell'orchestra (tromba, poi insieme dei fagotti, trombe basse e archi gravi). Brünnhilde non si scoraggia e torna alla carica.

Wotan si inalbera. Una ribellione? «Chi sei tu, se non del mio volere la cieca discernente scelta?». Questa frase è accompagnata da una potente citazione del *Tema del Patto*, che qui sta a significare l'ordine definitivo, senza appello. Un turbine di semicrome sui bassi e poi sugli altri archi, come anche accordi spezzettati, traducono l'impazienza e la collera di Wotan. Siegmund deve perire: la sentenza espressa in due balzi discendenti di ottava è punteggiata da un secco accordo di settime diminuita sui fiati. Piccolo interludio strumentale riprendendo il disegno di semicrome e portando a un vertice di intensità e di rabbia rientra con violenza inaudita in un tutti, ma che svanisce in quattro battute.

Il motivo della *frustrazione/collera di Wotan*, in decrescendo, – sfumatura che sarà sempre più caratteristica – introduce le ultime parole di Brünnhilde che, prostrata e spaventata conclude la scena sulla nota più grave della sua tessitura (la). La Walkiria all'inizio canta nel silenzio assoluto, poi il *tema della Frustrazione* è ripreso nella sua sfumatura depressiva e in sonorità sfilacciata: i violini non suonano che l'inizio del motivo, lasciando agli altri archi di concluderlo. Un ritmo oppressivo e funebre sui timpani interrompe il tema delle Walkirie, che tenta invano di innalzarsi e di cambiare di modo (da minore a maggiore). Gli archi gravi fanno sentire dolorosamente la *Disgrazia dei Welsidi*. Il motivo musicale delle *Frustrazione* ritorna in una transizione orchestrale di un bel colore, grazie

allo «strato» dei tromboni e del fagotto che l'accompagnano. Partenza di Brünnhilde e arrivo precipitoso di Sieglinde e di Siergmund.

SCENA III°

Il preludio strumentale, animato, è interamente costruito sul *tema dell'Amore* infinito in un ritmo ostinato e febbrile. L'orchestra si arricchisce degli archi fino al tutti, sale nell'acuto per un'affermazione sonora punteggiata dal ritmo di Hunding sugli ottoni.

Gli amanti gemelli in fuga

Siegmund, che è l'immagine stessa della tenerezza, chiede a Sieglinde di fermarsi. Tutta questa scena sarà una successione di effusioni e di ritegno.

Un grande accordo di la bem. magg. sembra riportare la calma e il *motivo della Sguardo d'Amore* si aggancia a quello dell'*Amore*. Sieglinde stringe Siegmund con passione, poi resta così nel suo rapimento (una settimana resta sospesa). Tutto d'un tratto, la fanciulla si manifesta violentemente (accordo di settima diminuita, voce smozzicata, punteggiamento sincopato sugli archi) e reagisce come un'allucinata. Ella alterna e oppone due stati d'animo che accentuano il sentimento di colpevolezza che la anima: l'amore per il suo eroe, la vergogna di essere stata di Hunding. Conclusione di questo psicodramma: la reietta non è degna di Siegmund che la deve fuggire. Nel momento in cui pronuncia le parole «*die je dem Manne gehorcht*» («la quale si era già all'uomo piegata»), gli archi bassi suonano il *tema del Patto*, esattamente come quando Wotan chiedeva a Brünnhilde di abbattere Siegmund. La disperazione di Sieglinde aumenta, ma l'*eroismo dei Welsidi* si fa sentire e rompe con il ritmo ternario precedente; è seguito dal *motivo della Spada*: il colpevole morirà per Notung, Siegmund l'afferma.

Il *ritmo di Hunding* compare sui timpani in do. Una minaccia che sottolinea il «furioso baccano» che rumoreggia e si gonfia (violoncelli e legni, tremoli, *cre-scendo*) fino a un addensamento della trama e dei timbri. Un vento di panico si afferra dell'orchestra e della voce: conduce a un passaggio incredibile di arditezza. Un accordo di settima diminuita è suonato violentemente otto volte di seguito sui quattro corni e due trombe, poi è seguito da un lungo e pesante silenzio (Sieglinde, «come delirante, guarda irrigidita davanti a sé»). In questo assoluto silenzio ella pronuncia le parole: «Dove sei tu, o Siegmund?». Il discorso torna ad essere agitato con l'avvicinarsi della muta di cani di Hunding. Una visione demenziale di orrore si impadronisce di Sieglinde. Al culmine del suo trance, ella sviene. Un nuovo motivo cromatico, parte ascendente, parte discendente, in ritmo puntato, è esposto all'inizio sordamente nei legni e negli archi bassi prima di avviare una vertiginosa progressione sonora: è il *motivo dell'Inseguimento*.



Exemple 55

La fine della scena è di una grande tenerezza, di una grande pace. Lo *Sguardo d'Amore* va da uno strumento all'altro in un caleidoscopio di timbri caldi e coinvolgenti: corno inglese, primo corno, violoncelli, clarinetto. Il tema intero passa sempre più lentamente e verso l'estinzione (*ppp*), assicurando il collegamento con la scena seguente.

SCENA IV°

L'annuncio della morte di Siegmund

Questa scena, drammaticamente essenziale, è quella del *Todverkiündigung*, dell'annuncio della morte di Siegmund da parte di Brünnhilde che, toccata dall'amore del suo fratellastro per la sua sorellastra, disobbedirà agli ordini di Wotan, loro padre.

Due temi nuovi esposti nel corto preludio strumentale sono notevoli per il loro rilievo e la loro costruzione armonica. Nella stessa sfumatura in cui precedentemente e senza urti, la tube annunciano il *tema del Destino*, allacciamento di due accordi (do diesis min. con due appoggiature, settima di dominante senza risoluzione, in fa min.) durante i quali i timpani esprimono una grave e solenne pulsazione funebre sulla dominante (do diesis).



Exemple 56

Le trombe e i tromboni intonano in fa diesis min. il canto straziante della *Morte* (o dell'*Annuncio della Morte*), dove si ritrovano due volte di seguito gli intervalli e il ritmo del *Destino* (X e X'). I collegamenti armonici sono superbi, e portano a una lunga sospensione su un accordo di settima dominante in si min. senza risoluzione. Dopo una lunga corona, tutto questo blocco è ripetuto in modo identico in un tono più alto (la bem. min.). L'ultimo accordo di settima dominante in la bem. min. si risolve in re bem. min., tonalità emblematicamente dei temi del *Walhalla* e del *Saluto al Walhalla*, che fanno seguito a questi due blocchi armonico-melodici.



Exemple 57

Destino e pulsazione funebre, *Annuncio della Morte*, *Walhalla* sono ossessivamente ripetuti in *tempo* lento durante gli scambi fra Brünnhilde e Siegmund, scambi inframezzati da silenzie da echi del *motivo delle Walkirie* e della *Seduzione*, per l'evocazione incantevole del paradiso di Wotan, popolato dalle figlie del sogno. Gravemente, ma nobilmente Brünnhilde chiede a Siegmund di seguirla. L'ambito rimane relativamente ristretto con una propensione per le note scure della voce, ma ben presto il discorso diventa più interrogativo, fino all'evocazione luminosa da parte di Brünnhilde dell'incantevole soggiorno nel Walhalla. Successivamente il canto di Siegmund giungerà all'espressione della ribellione e dell'amarezza, mentre Brünnhilde a sua volta sarà dominata dalla compassione e dall'esitazione. A questo titolo, una frase molto toccante in cromatismo discendente che le gira attorno due volte esprime il disordine dei suoi pensieri («*Alles wär dir das arme Weib*» – «Sarebbe tutto per te la misera donna», replica).

In una molto bella strumentazione calma e cupa (tromboni e trombe, contraltino di viole e violoncelli in sordina) Siegmund chiede soavemente se potrà essere accompagnato da Sieglinde, mentre il *tema della Morte* si aggira sugli archi. Brünnhilde risponde negativamente.

Un'elegante curva melodica delle viole sullo *Sguardo d'Amore* traduce a meraviglia la commozione tenera e dolce dell'eroe che depone un bacio sulla fronte della sua sposa-sorella. Siegmund riprende egli stesso l'espressione di Brünnhilde su «le figlie del sogno», portando di nuovo sui fiati la citazione della *Seduzione*. Poiché Sieglinde non può accompagnarlo, egli pende la risoluzione di non seguire la Walkiria.

Un nuovo motivo della *Morte*, più realistico – una «cellula-crampo» (S.G.) di biscrome suonata *ff* dagli archi – è seguito immediatamente da quello del *Destino* sulle trombe e i tromboni. Convulso, raccolto su se stesso, insistente, questo tema completa l'altro annuncio della Morte con il quale è dato nello stesso tempo sulle trombe, raddoppiando la voce di Brünnhilde che ordina a Siegmund di seguirla senza fare resistenza.



Exemple 58

Questo motivo girando vivacemente si se stesso accompagnerà la morte di Siegfried nel *Götterdämmerung*. Ossessivo, è qui reiterato, dispiegato, sfumato, sempre dalle viole, esasperato quando Brünnhilde annuncia che Siegmund sarà abbattuto da Hunding. Il giovane eroe non vi crede, poiché egli possiede la *Spada* che lo porterà alla vittoria. (motivo musicale nella tromba).

Wotan ha privato la *Spada* del suo potere, replica Brünnhilde alzando la voce (*ff*, *accelerando*, accordi ribattuti sui fiati). Ciò è quello che attira la protesta di Siegmund: non svegliare quella che dorme. I ruoli sono ora invertiti e tutti gli sguardi ora sono in direzione di Sieglinde. L'eroe si china teneramente verso la giovane donna, esprimendo il suo dolore; il tema d'*Amore* si dispiega in ghirlande di terzine sulle viole e sui violoncelli, poi si trasforma in un grido di vergogna. Un ritmo funebre lo circonda sui timpani con il motivo del *Destino*; i soprassalti della *Morte* ritornano sui violini per svilupparsi associati al canto di Morte di Siegmund.

Toccata dalla sofferenza di Siegmund, Brünnhilde vuole che la sua donna le sia affidata per proteggerla. La musica è percorsa da fremiti; le curve melodiche si allacciano e si inseguono (breve canone fra i violini e i legni). Un allusione furtiva è fatta al tema della *Rassegnazione* (o *Rimpianto d'amore*; *Rheingold*, Es. 20) sulle parole «*um des Pfandes willen*» («per amore del pegno»).

Il cambiamento improvviso di Brünnhilde

Nuovamente il motivo *della Spada* risuona nelle trombe, questa volta simbolicamente in minore, nel momento in cui Siegmund alza Notung sopra Sieglinde, minacciando di ucciderla e poi di uccidere se stesso, se uno osa toccarla. Brünnhilde lo ferma vivamente. Un'orchestra impetuosa, esaltata, esprime uno stato di trance attorno al canto solenne della Walkiria che ha preso la decisione di trasgredire l'ordine di Wotan: l'eroe uscirà vincitore dal duello, ma la cadenza affermativa in la magg. («*und Sieg!*» – «e vittoria!») è evitata con un accordo di quinta aumentata nei tromboni, poiché si sentono in lontananza gli appelli della tromba di Hunding.

Un interludio sinfonico conduce alla scena seguente. L'orchestra, sempre così trascinata («*mit Ungestüm*», con foga), è percorsa da onde, da movimenti melodici ascendenti nervosi e contrari. La calma si impone difficilmente. Ancora un ultimo soprassalto delle viole sulle «cellula-crampo» della *Morte*, un richiamo del *Destino* sulle tube, e del tema dello *Sguardo d'Amore* sui violoncelli.

SCENA V°

Sieglinde non è stata disturbata da questo fracasso. Ella dorme sempre, ma di un sonno magico («*Zauberfest bezähmt ein Schlaf*» – «Saldo come incantesimo il sonno costringe»), nell'ambiente dello *Sguardo d'Amore* e del *Destino*, suonati il più dolcemente possibile. Un piacevole sogno la sfiora, riportando ai violoncelli

l'inizio del *lied della Primavera*. Ma l'appello della tromba di Hunding sulla *Tuba-tenore* interrompe questa visione; un'ultima volta il motivo della *Seduzione* e dell'*Amore*, scaturito da quello di *Freia* (*Das Rheingold*, Es. 14 a e b) passa sul clarinetto. In un'atmosfera pesante e su un accordo di settima diminuita, il corno di Hunding suona fuori scena su un ritmo sinistro, interrotto una prima volta dalla *Morte* (sui violini) e la *Spada* (sulle trombe); l'appello del *Stierhorn* e una solida fanfara ritornano, mentre i violoncelli e i contrabbassi suonano di nuovo il *motivo dell'Inseguimento* (Es. 55).

Duello e morte di Siegmund

Sieglinde finalmente si sveglia; ella delira, ed è proprio il *Delirio di Sieglinde* il nome che viene dato al bel tema che l'accompagna sulle viole in sordina.



Exemple 59

Hunding si avvicina. In un incubo, Sieglinde rivede la propria casa in fiamme. Chiama in aiuto Siegmund, sulle note alte della sua tessitura, durante le quali tuoni e lampi percorrono il cielo (violini, ritmi puntati dei legni e dei corni). Fuori scena Hunding attacca sulla nota più alta del suo registro (mi bem.), chiamando al combattimento colui che egli chiama *Wehwalt* (destinato alla disgrazia). Anche Siegmund è alla ricerca del suo avversario e Sieglinde, stravolta, tenta di scorgerli.

Tutto si svolge molto rapidamente. Non appena comincia il duello fra Hunding e Siegmund Sieglinde vorrebbe interromperlo e Brünnhilde, contrariamente all'ordine di Wotan, protegge il giovane eroe col proprio scudo. In un contrapunto impeccabile i due motivi molto sonori delle *Walkirie* (tromboni; cfr *infra*, Es. 60) e della *Spada* (corni e trombe) si sovrappongono. Ma Wotan interviene e con la sua *Lancia* rompe (tube e archi bassi) la spada di Siegmund (*Spada* sulle trombe). Gli accordi del *Lamento* (*Das Rheingold*, Es. 5) sono suonati dai legni e dagli ottoni quando Siegmund rende il suo ultimo respiro, mentre Sieglinde manda un grido di angoscia e si accascia: la musica si disgrega istantaneamente, non lasciando che il rullio dei timpani. Una fanfara di corni e fagotti cita l'inizio del tema dell'*Eroismo dei Welsidi*, mentre i soprassalti della *Morte* agitano un'ultima volta le viole sulla sinistra tenuta delle tube.

Wagner utilizza un procedimento molto semplice per suggerire la fuga di Brünnhilde e di Sieglinde: una progressione ascendente di terze minori sul ritmo delle *Walkirie* nelle trombe, e gli stessi intervalli suonati rabbiosamente nell'altro senso dagli archi. Per contrasto, il *motivo del Destino*, molto rallentato, sempre più glaciale e lugubre (tromboni e rullio di timpani) introduce l'ingiunzione di Wotan

che, con un gesto di disprezzo, uccide Hunding.

Preceduto dal suo motivo in crescendo sugli archi bassi, il *furore di Wotan* si propaga a un'orchestra infuocata, animata da ritmi puntati e con la violenza dei clamori strumentali – nella misura della punizione che attende Brünnhilde e della velocità dell'inseguimento che comincia. L'accordo in re min. della fine dell'atto cala come una mannaia.

TERZO ATTO

PRELUDIO E SCENA I°

La cavalcata delle Figlie di Wotan

Di effetto folgorante, la celebre Cavalcata delle Walkirie («*Walkürenritt*») costituisce un pezzo di antologia di rinomanza universale, gioiello dei concerti domenicali e quintessenza dell'arte wagneriana per un grande pubblico. Vastità, forza, slancio, esultanza, splendore, tutto vi è in questa pittoresca illustrazione musicale. Il movimento impresso all'orchestra, dal ritmo implacabile, in una misura ternaria (9/8) e nella tonalità di si min, sembra avvolgersi su se stesso «come una gigantesca giostra» (S.G.). Questo pezzo è costituito da un basamento di tre elementi ripetitivi differenti:

delle esplosioni degli archi, completate da vivaci arpeggi discendenti;

una oscillazione di due note ricamanti la dominante (fa diesis) sui legni, essa stessa lanciata da scoppi di note;

un ritmo puntato di cavalcata, suonato sui fagotti, corni e violoncelli.

Su questa base si pone il motivo *ascendente e ossessivo delle Walkirie* (due corni e tromba bassa). Anche se sentito sotto aspetti variabili nel corso dell'atto precedente, questo tema appare qui nella sua forma completa e definitiva.



Il preludio si collega al grido di combattimento e di vittoria delle amazzoni guerriere, «divine becchine», «iene isteriche» (P.B.) dal linguaggio assai aspro e rude, preoccupate per i loro cavalli e per la loro missione. Le nove figlie di Wotan e di Erda, la dea madre (*Ur-Wala*) hanno il compito di scegliere gli eroi morti sul campo di battaglia per portarli al Walhalla (il tempio degli eletti).

La prima a farsi sentire è Gerhilde, seguita da Helmwige. Il *Grido della Walkirie* – molto virtuoso – è stato sentito in precedenza in bocca a Brünnhilde (Es. 49).

Le voci sono immerse in un flusso di suoni, di timbri di ritmi, trascinati dal movimento continuo e selvaggio della cavalcata orchestrale, potente, smisurata, ripetitiva. I clamori delle Walkirie suscitarono le divertite canzonature di Debussy.

Precedute da una ripresa dell'inizio del preludio che agisce come un ritornello, Gerhilde e due delle sorelle lanciano insieme il loro richiamo: Waltraute e Schwertleite. Il tessuto strumentale si alleggerisce, si schiarisce, in un rapporto di forze molto dosato, in modo che si sentano le voci distintamente. Arrivano anche Ortlinde e Siegrune.

Nuovo ritornello. La voce delle Walkirie dispiega la potenza del *Grido*. Con Rossweisse e Grimgerde, otto Walkirie sono in scena. Entrano in gioco le percussioni e le arpe; il ritornello è ancora più compatto. Il *tema della Cavalcata* è suonato dagli ottoni e dai contrabbassi. Nel mezzo di questo baccano, le Walkirie cantano in un'atmosfera orgiastica: si divertono, ridono, gridano la loro felicità di essere insieme. Ma manca una Walkiria. Se ne accorge Siegrune. Le giovani guerriere la chiamano.

Cambiamento di carattere e di tonalità (do min.): la corsa affrettata di Grane, il cavallo di Brünnhilde, è tradotta sui fagotti con un ritmo puntato binario (3/4) che si sovrappone al ritmo ternario della *Cavalcata delle Walkirie*. Esse osservano che la loro sorella sul dorso del cavallo non porta un eroe morto, ma una donna! Allora passa sui violini il *motivo della Fuga*. Le amazzoni aiutano Brünnhilde a scendere dal cavallo. Breve e ultimo *Grido* di vittoria cantato a sei voci.

Grane crolla (glissando cromatico dei legni, violini e viole), ponendo fine al ritmo della *Cavalcata* che ha animato questo inizio di atto. L'interrogativo angosciato delle Walkirie si conclude in un *ff* su una grande cadenza in fa diesis min. Brünnhilde chiede di essere protetta, poiché è inseguita da Wotan. Il panico delle Walkirie è sensibile in due corti ottetti. L'avvicinarsi del padre degli eserciti suscita la ripresa graduale del ritmo della *Cavalcata* e di quello di *Brünnhilde*.

Sieglinde salvata da Brünnhilde

In un cielo oscurato da una tempesta proveniente dal nord, Wotan cavalca sul suo sacro destriero. Rapidamente, in un intervento accompagnato senza fioriture, Brünnhilde racconta gli eventi che si sono svolti e come ella ha osato sfidare il dio guercio. Nuovo spavento della Walkirie che interrogano la sorella e commentano l'azione come in un coro antico. Si sente il semitono del *Lamento* sui legni e sulla voce (su «*Wehe!*» – «*Guai!*»). Sempre più incalzante, Brünnhilde implora le sorelle, che rifiutano di darle un cavallo riposato per salvare Sieglinde.

Dopo una violenta esplosione sonora dell'orchestra, corrispondente al soprassalto di Sieglinde, tutta la tensione accumulata sembra cadere di un colpo. È un effetto di teatro di cui Wagner è maestro: dopo l'accelerazione e il parossismo, ecco la lentezza, quasi letargia, la profondità di una depressione, con l'invocazione sobria dell'amata immagine di Sigmund. Ma tutto si infiamma di nuovo

e la tensione riappare assieme al dolore e all'angoscia. In un tessuto orchestrale commovente, la voce riprende i suoi diritti nell'irresistibile ascensione culminante sulla parola «*Schwert*» («Nel mio cuore la tua spada configgi», la acuto.)

Qui comincia un dialogo fra Brünnhilde e Sieglinde. Impregnato all'inizio di sgomento, di tormenti e di implorazioni, il discorso si illumina a poco a poco, trasformandosi la volontà di morte di Sieglinde in volontà di vivere, con l'intervento puntuale e poco cooperativo del coro «antico» delle Walkirie. Mentre gli archi palpitano e si slanciano appoggiandosi sui potenti accordi dei fiati, Brünnhilde annuncia a Sieglinde che ella porta nel suo ventre il bambino di Siegmund; la parola «*Liebe*», su una tenuta del sol acuto, svetta sui bollenti melismi delle viole e dei violini. E lo è ugualmente sul grido di disperazione di Sieglinde sulle note più alte della sua tessitura, la e si bem. di «*Kind*» («bambino») e di «*Schirmt mich*» («Fatemi schermo»).

In mezzo al tuono e ai lampi, il coro a sei voci reali vuole cacciare la donna che si getta ai piedi di Brünnhilde. È verso Est che Sieglinde deve fuggire, nella foresta abitata dal gigante Fafner trasformato in drago. Fin qui Wagner ha usato poco i leitmotiv. Ora riprende la successione delle citazioni: L'*Anello* (nella voce di Schwertleite), il pesante serpeggiamento del *Drago*. L'imminente arrivo di Wotan è annunciato da un ritmo puntato ascendente.

Brünnhilde invita Sieglinde a fuggire, ripetendole che porta in grembo il più grande eroe del mondo futuro. Questa visione è sottolineata, nella voce come nei corni, da un nuovo leitmotiv fiero e nobile denominato di *Siegfried*. Wolzogen rileva la parentela fra questo motivo e quello della *Maledizione dell'anello*, parentela «che si basa sull'idea che Siegfried, libero dalla maledizione, deve appunto liberare il mondo dalla maledizione.»

Siegfried
Brünnhilde

den hehr - - sten Hel - den der Welt

hegst du, o Weib, — im schir - men-den Schoss!

Example 61

Questo tema è notevole per la sua costruzione simbolica in tre appoggi ascensionali: «*hehrsten*» («il più nobile», accordo di do magg.), «*Helden*» («eroe», do min.), «*Welt*» («mondo», la bem. min.). Brünnhilde consegna a Sieglinde i due pezzi della spada spezzata di Siegmund che, riforgiata, sarà poi brandita da Siegfried. In una luminosa affermazione in sol magg., l'Annunciatrice dà questo nome (da *der Sieg* = la vittoria, e *der Friede* = la pace) al bambino che nascerà. Il *tema dell'eroe* è seguito da quello, anch'esso fiero e vittorioso, della *Spada*, e poi dal tema della *Redenzione attraverso l'amore* che Sieglinde estasiata canta due volte, al colmo dell'emozione e della trasfigurazione. Questo motivo che qui prende il

senso della riconoscenza e della lode alla vergine guerriera, non riapparirà che alla fine di *Götterdämmerung* con portata molto più ampia e universale.



Exemple 62

Poi la voce di Sieglinde si rompe e viene inghiottita dal tumulto («*stürmisch*») d'un'orchestra improvvisamente scatenata. La fanciulla si allontana rapidamente.

Una terribile e breve tempesta precede l'arrivo di Wotan che canta fuori scena, imponendo a Brünnhilde di fermarsi. Le Walkirie commentano l'azione e compiangono la sorella che teme l'ira del loro padre. Per aiutarla, esse la nascondono in mezzo a loro. le loro otto voci fanno delle entrate spaziali che vengono da tutte le parti, traducendo questa agitazione e questa dissimulazione. Durante questo tempo, violini e viole lanciano dei tremoli furiosi in *crescendo*; un effetto realistico di colpi e di rullii di tuono viene creato grazie alla *Donnermaschine* azionata fuori scena. Un violento *stringendo* conduce alla scena seguente.

SCENA II°

L'entrata fragorosa di Wotan che cerca «la criminale» è segnata da un movimento orchestrale in tre potenti elementi sovrapposti:

1. una frase sonora esposta sugli ottoni, fagotti, contrabbassi, caratterizzata dai suoi grandi salti (di decima, di ottava) e i suoi ritmi puntati.
2. zebature e tratti dei violini e delle viole
3. accordi ritmati per due negli oboi, clarinetti e corni.

La collera e il verdetto di Wotan

Terrorizzate, le Walkirie interrogano il padre sui motivi di questo furore (settima diminuita su «*Toben*» («tempestare»). Le ammonizioni taglienti di Wotan sono indirizzate alle figlie sulle note alte della sua tessitura (mi, fa). Gli archi bassi fanno sentire il leitmotiv della sua *Collera*. Le Walkirie tentano nondimeno di piegare la volontà del dio. Violini e viole svolgono delle curve che intrecciano una superba polifonia a otto parti sul tono della preghiera e della supplica.

Niente da fare. La collera di Wotan esplode sugli archi, martellando le note ad una ad una su un *crescendo* molto leggero di ottoni gravi, mentre gli altri strumenti suonano un *diminuendo*. Sarà così tre volte di seguito salendo di un semitono all'inizio di questa grande stanza (la quarta citazione, un semitono sotto, segnando un ripiegamento molto passeggero della *Collera del dio*). Una scala ascendente (vi si riconoscono gli *accenti della Lacerazione*, cfr es. 52) rilancia il

suo richiamo: «Mi odi tu, Brünnhilde?».

L'accusa di viltà fa uscire dal gruppo la vergine guerriera. Umilmente, nel silenzio, essa si piega alla volontà del padre. Il movimento riprende la sua animazione e il suo carattere solenne, su controtempi degli archi, con la motivazione della sentenza: Brünnhilde si è punita essa stessa facendo il contrario di quello che Wotan gli aveva ordinato di fare. Il verdetto piomba su di lei: Brünnhilde non è più sua figlia, e nemmeno una Walkiria. Questo ripudio solenne e secco (Wagner annota sulla partitura: «*gedehnt*», largamente, e «*scharf*», tagliente) lascia la vergine incredula. Il dio elenca le disgrazie, punteggiate da un breve lamento della Walkirie: esclusione dal mondo degli eterni; bando (pronunciato con una voce enfatica durante l'annuncio del *motivo del Patto* sui tromboni e sulla tuba contrabbasso); esilio su una montagna dove la decaduta dormirà fino a quando un uomo la scoprirà e la sveglierà (linea melodica sui fagotti e gli archi bassi derivato dal *Patto*).

Un'ultima volta, le Walkirie tentano di convincere il dio orbo a ritornare sulla sua decisione, in un coro a otto voci, il più sviluppato e il più elaborato della partitura. L'insistente implorazione scaturisce da tutte le parti in ordine sparso, su differenti parole e in un movimento rapido. Embricando i frammenti di frasi una dentro l'altra, con imitazioni, parallelismi e movimenti contrari in un sovrano contrappunto, l'insieme è parzialmente duplicato strumentalmente. La toccante melodia «*Soll die Maid verblühen?*» («Dovrà la vergine sfiorire?») è ripresa per gruppi di due voci mentre le altre proseguono nell'implorazione. La polifonia raggiunge l'apice espressivo sulle parole «*wende von ihr*» («da lei storna») sovrapponendo le entrate vocali con una intensità crescente che sfocia nell'affermazione unanime di un argomento che le Walkirie reputano decisivo: Se Brünnhilde è condannata a conoscere la turpitudine della condizione umana, l'oltraggio colpisce anche loro in quale sue sorelle.

Wotan non cede. La ferma e forte affermazione della condanna è riespressa localmente, nel momento dell'evocazione della perdita della verginità da parte di Brünnhilde. Questo motivo si alza di un balzo di settima nella sua parte finale, annunciando quello della *Supplica di Brünnhilde* (Es. 63). La vergine manda allora un grido. Le Walkirie si ritraggono (breve ripresa del ritmo della *Cavalcata*). Wotan riprende il suo intervento, con il motivo della sua *Collera* fortemente marcato all'unisono archi e tromboni.

Afollamento generale. Dopo l'ordine del dio, le Walkirie si disperdono in tutte le direzioni: discesa cromatica di accordi, *Cavalcata* abbreviata. Le ultime battute di questa transizione sinfonica si appoggiano su una bella frase espressiva in forma d'arco, suonata dal corno inglese e dal primo fagotto.

SCENA III°

«Lungo strazio a due» (S.G.), la scena fra Wotan e Brünnhilde si conclude con gli strazianti addii del padre alla figlia decaduta, addormentata dalla magia di un incantesimo sulla sua roccia solitaria. Due temi si alternano, l'uno (A, Es. 51) generato dalla *Frustrazione/Collera di Wotan*, l'altro (B) chiamato la *Giustificazione/Supplica di Brünnhilde* (*Rechtfertigungsmotiv*), o ancora l'amore di Wotan per i Welsidi – un amore segreto, interiorizzato, che si caratterizza per un piegamento di note congiunte che si innalzano in un finale su un intervallo di settima. Lavignac l'interpreta come la sottomissione rassegnata di Brünnhilde alla volontà del padre che le impone una nuova vita, questa volta umana e non divina. Da qui un altro titolo che viene dato a questo leitmotiv, quello di *Annuncio di una nuova vita*.



Con l'alternanza dei motivi, si assiste alla costruzione di un'autentica melodia di timbri: violoncelli e fagotti (A), clarinetto basso (B), violoncelli (A), corno inglese (B), primo oboe e clarinetto basso (B), etc.

La sottomissione di Brünnhilde

All'inizio della scena, le voci evolvono in due differenti registri. Toccata da sentimenti umani, Brünnhilde impiega un *arioso* duttile e caldo, mentre suo padre, testardo e amaro, preso in una rete di contraddizioni, si esprime in un recitativo accompagnato senza rilievo. Sulle note più basse della sua tessitura, Brünnhilde giudica che il ripudio è sproporzionato rispetto alla sua disobbedienza. La sua prima replica («*War es so schmäglich*» – «Era così vergognoso») sale a gradini, riproducendo quattro volte il contorno del motivo della *Rechtfertigung*, con i legni che prolungano l'ultima nota.



Exemple 63a

Una seconda frase si piega anch'essa per gradi verso un la diesis «di petto», immagine dell'avvilimento. La terza imita la prima, ma è accompagnata dai *soprassalti della Morte* sui violoncelli. La voce di Brünnhilde si fa sempre più pressante e implorante (caduta brutale di decima sul verbo «*verstossen*» – «ripiudiare»). L'indicazione secondo la quale la vergine ha eseguito il primitivo ordine

del Signore delle battaglie provoca una breve citazione della *Cavalcata*. Vi è disprezzo: Wotan mormora, nel silenzio e in tono amaro che aveva creduto di essere compreso.

Si ritrova l'atmosfera penetrante dell'inizio dell'atto e dei suoi caldi legni. La voce commuovente di Brünnhilde, molto lentamente e sul luminoso intervallo di sesta maggiore mi-do diesis, va a toccare la corda sensibile di suo padre («*du liebtest*» – «tu amavi»). Dopo una corona, la figlia di Wotan prosegue in modo *animato* la sua argomentazione concernente il conflitto che agita il cuore di suo padre (motivo derivato dalla *Frustrazione/Collera del dio*, sugli archi bassi). Un disegno pregnante di semicrome va allora ad occupare un posto preponderante nel corso di questo intervento di Brünnhilde con il quale ella giustifica il suo atto di disobbedienza.

Questo lancinante disegno tematico si insinua dappertutto e in modo continuo nella trama degli archi e del controcanto dei legni: è l'immagine stessa del timore, dello strazio, della frenesia e del «fremito sacro» («*heil'gem Beben*») che tocca Brünnhilde alla vista dello sgomento di Siegmund.



Exemple 64

[Esempio 64 – *Il fremito sacro di Brünnhilde*]

Ella non si interrompe che un attimo quando, nel silenzio, la Walkiria confessa il suo turbamento («*Scheu und staunend*» – «Timida, stupita»), e quando l'orchestra tace bruscamente per lasciar posto al motivo della *Frustrazione di Wotan* – suonato diminuendo e seguito dall'ammirevole tenuta sulla parola «*Liebe*» che ripropone l'*Amore per i Welsidi* (Es. 63), amore che è stato inserito da Wotan nell'animo di Brünnhilde e che giustifica la sua disobbedienza.

Il calore e l'umanità del canto della Walkiria sembrano avere conquistato il cuore torturato di Wotan. Ma un dolore lancinante lo tormenta e culmina sulla parola «*Welt*» – «Mondo» (mi bem. acuto per sei tempi, *ff* e *accelerando* dell'orchestra): Wotan ha dovuto attingere in sé la terribile volontà di distruggere il proprio mondo!

Le condizioni del Sonno

Il tempo rallentato e, sul sinistro e lontano rullio dei timpani, risuona l'eco della *Maledizione dell'Anello* (*Das Rheingold*, Es. 28). Mentre il dio orbo era prostrato per la sua impotenza, Brünnhilde assaggiava il filtro d'amore. Ecco che si stabilisce un parallelo fra la felicità dell'una e lo sgomento dell'altro. La mannaia cade: Wotan non rivedrà mai più sua figlia. Ma Brünnhilde avanza un altro argomento. Se lei ha amato colui che Wotan amava, egli non deve disonorare quella che è ancora la sua metà: il dio rischierebbe di diminuire se stesso. Questo passaggio è introdotto dal *tema dell'Amore per i Welsidi* dal corno inglese solo. La linea vocale è sempre ampia e calma, con una bella e dolce cadenza perfetta su «*geliebt*» («avevi amato»). La tensione cresce di nuovo e, dopo un secondo accordo di settima diminuita, l'avvilimento di Wotan è espresso mediante una discesa vocale che si rialza su un crescendo degli archi, per stigmatizzare l'offesa.

Non resta più ai violoncelli che un frammento molto tenero e lento del tema dello *Sguardo d'Amore*. La collera di Wotan si è calmata; egli tira la logica conclusione del discorso della figlia: dovrà seguire colui che essa dovrà amare. La vergine pone una condizione: l'uomo che farà la sua conquista dovrà essere degno di lei. Wotan rifiuta, poiché non sta a lui scegliere. A mezza voce e fra due annunci dell'*Eroismo dei Welsidi*, Brünnhilde annuncia essa stessa – come divinatrice – e sul *tema di Siegfried*, che l'«eroe supremo» sarà un Welside. Questo proposito suscita la rivolta del dio – *motivo della Collera* su viole e violini. Non vuole più sentir parlare dei Welsidi!

Poi lo stesso disegno si addolcisce, portando in volute il *tema di Siegfried* suonato dai corni, e l'evocazione della *Spada* riporta il suo motivo sulle trombe. Con veemenza, Wotan ricorda che questa spada è stata rotta dalla sua lancia. ma una lunga pausa (nota tenuta del clarinetto basso) reintroduce dolcemente e nei bassi le *tre note del Destino*. Così si dovrà compiere la punizione. Un profondo sonno si impadronirà di Brünnhilde – nuovo motivo del *Sonno magico*, semplice discesa cromatica su una concatenazione di superbe armonie, motivo che dà l'impressione di richiudersi su se stesso a causa del movimento incrociato fra il *superius* (che discende) e il basso (che sale).

Le Sommeil magique
Wotan

In fes - - ten Schlaf ver -
schliess ich dich ;

Exemple 65

La Walkiria si getta in ginocchio e implora il padre in modo toccante: che almeno un eroe libero e senza paura la scopra un giorno sulla rupe. Sugli archi, il *motivo di Brünnhilde addormentata* viene evocato per la prima volta

Brünnhilde endormie

Exemple 66

[Esempio 66 – *Brünnhilde addormentata*]

La vergine canta il fero *tema di Siegfried*, raddoppiata da quattro corni. Davanti all'indecisione del padre, ella lo supplica di nuovo. la parola «*grausamer*» («barbaro») è nettamente distaccata (lunga tenuta su un la bem acuto) mentre gli archi girano il ferro nella piaga, con un disegno tortuoso, del quale non si può fraintendere il senso attribuibile.

Grau - - - - -
- sa - - - mer, nicht

Exemple 66a

Il tema del patto con il quale il dio detta la sua legge, ricompare: che della fiamme circondino la rupe per proteggere Brünnhilde addormentata. La Walkiria canta in un clima di «esaltazione selvaggia»: temi ed armonie della *Cavalcata* e delle *Fiamme* invadono l'orchestra e si fondono con gli accordi del *Sonno magico*. Delle parole si staccano dal flusso sonoro: «*Gebot*» («Comando»), «*Zagen*» («Codardo»). L'orchestra è scatenata e potente (*Cavalcata* sugli ottoni, contrappuntata dal *disegno della Tenerezza* che diventerà importante successivamente, Es. 68)

Gli addii di Wotan alla figlia

Ora vengono gli addii di Wotan alla figlia, composti di due grandi momenti. Nel primo, «per la prima volta Wotan lascia parlare in lui l'amore di padre» (S.G.). Il secondo conduce al sonno magico. Molti motivi traducono l'affetto di Wotan per la figlia. Il canto prende l'ampiezza e una forma di commovente solennità. L'invocazione «*Leb' wohl, du kühnes*» («Addio, o fiera») (Primo motivo dell'affetto di Wotan) è accarezzato sugli archi dal carezzevole disegno melodico della *Tenerezza*.

L'Affection de Wotan I (67) + La Tendresse (68)

Leb' wohl, du küh - nes,

herr - - - li - ches Kind !

Exemples 67 et 68

Questa parte degli addii è espressa da una condotta vocale ascendente, con contorni dell'orchestra in melodie ricamate, in incessanti modulazioni. La stessa aria è di un taglio molto equilibrato, in due periodi e su un piano tonale studiato:

*Primo Periodo

A1: «*Muss ich dich*» (S'io ti debbo»). Do diesis min. Disegno vocale appassionato e ardente, accompagnato da motivi della *Tenerezza* sugli archi, e di *Brünnhilde addormentata* nel registro grave dei clarinetti.

A2: «*sollst du nun*» («se dunque non più dovrai»). Un mezzo tono più alto (re min.)

B: «*muss ich verlieren*» («s'io debbo perdere»). Do diesis min, poi il relativo maggiore (mi). + *crescendo* che conduce a un accordo di settima diminuita.

The image shows a musical score for 'Exemple 68a'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano) and an instrumental line for 'Cordes' (strings). The second system includes a vocal line (bass) and an instrumental line for 'Clar.' (clarinet). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The vocal line has lyrics: 'Muss ich dich mei - - - den, und darf'. The instrumental lines feature various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Exemple 68a

*Secondo periodo (Wotan accoglie la richiesta della figlia: un rogo circonda la rupe dove ella dormirà)

C1: frase ascendente («*ein bräutliches Feuer*» – «un fuoco nuziale»), ritmo caratteristico (semiminime puntate, due semicrome). Crepitio del fuoco, su viole e violini. Scrittura modulante.

C2: («*Flammende Glut*» – «Fiammeggiante vampa»), fa diesis poi la bem. magg. Motivo *armonico del fuoco* sui legni e sui corni.

C3 («*mit zehrenden Schrecken*» – «con terrore struggente»). Modulazione incessante attorno agli accordi del *Sonno magico*, accordo conclusivo di si magg.

*Transizione: *tema di Siegfried* sui corni, fagotti e trombe basse («*Denn einer nur freie*» – «Poiché un solo sposi») Cadenza in mi magg.

Questo analisi chirurgica, necessaria per apprezzare la solidità e l'equilibrio di questa grande pagina, non dà conto della potenza emotiva che ne deriva. La passione, la tenerezza, la grandezza e la maestà dello stile vocale si congiungono con lo slancio e la spinta di un'orchestra lirica e ardente.

Secondo momento degli Addii di Wotan: «il *tempo* è sempre più lento, il clima musicale più introverso, e solo il “sonno”, in una bella copertura di viole e violini, è autorizzato ad accompagnare il canto fatto di lunghe frasi dal profilo perfetto». (S.G.). Brünnhilde si getta fra le braccia del padre. I legni suonano il motivo della *Supplica/Amore per i Welsidi* (Es. 63) accompagnati da tenere volute degli archi. L'intenso lirismo di questa pagina confluisce nel tema di Brünnhilde dormiente, che ben presto rallenta e si sposta sugli archi per accompagnare, come una ninna nanna il canto degli Addii, con le nuove frasi dell'*Affetto di Wotan* per sua figlia: «*Der Augen leuchtendes Paar*» («Degli occhi la coppia lucente») e «*zum letztenmal letz' es mich heut'*» («per l'ultima volta mi rallegrì oggi»).

L'Affection de Wotan II
Wotan

Der Au - gen leuchtendes Paar, das
oft ich lä - cheind gekost,

L'Affection de Wotan III
Wotan

zum letz - ten Mal letz' es mich heut

Exemples 69 et 70

Alla fine di questa canto patetico e tenero, i tromboni suonano le tre note del *Destino* e il corno inglese fa sentire la *Rinuncia all'amore* (*Das Rheingold*, Es. 10). Il ventaglio del *Sonno magico* si richiude sui legni, poi sugli archi, in sfumature pressoché impercettibili. Per dare una sonorità più ovattata e irrealistica a questa superba sequenza, Wagner divide ogni gruppo di archi in due parti uguali.

Un'ultima volta, gli archi tessono i contorni del motivo di *Brünnhilde dormiente* incupito dalle note del *Destino* e i soprassalti della *Morte*. La fine di questa transizione strumentale, dalle incessanti modulazioni, è pensata in funzione dei timbri che si incatenano e si coprono: violoncelli, poi clarinetto basso (*Brünnhilde dormiente*), quattro corni (il *Destino*), due violoncelli (*Brünnhilde*), tromboni (il *Destino*), poi violoncelli e contrabbassi (la *Morte*).

Con il *tema del Patto*, viene chiamato a comparire il dio del fuoco Loge. In uno smagliante *mi magg*, le fiamme del fuoco magico sorgono, si espandono e ingrandiscono, luminose e danzanti (*cfr.* i differenti stati del fuoco in *Das Rheingold*, Es. 18a, b, c, d, e). Ottavino e arpe si congiungono agli arpeggi in biscrome dei violini, il tutto colorato da tocchi di *glockenspiel* e di triangolo. Dal rigido insieme dei legni e dei corni che ritma il *tema del Fuoco* emergono i motivi di *Brünnhilde dormiente* e del *Sonno magico*, mentre Wotan canta il *tema di Siegfried*. Simbolicamente esso viene ripreso – sempre associato al motivo molto insistente di *Brünnhilde dormiente* – da un insieme ancora più sonoro e profondo degli ottoni (tre trombe, quattro tromboni e la tuba contrabbasso). Così si disegna musicalmente il destino di Brünnhilde che, nell'opera successiva, sarà risvegliata all'amore e alla vita di donna mortale. L'ascoltatore è così afferrato dalla grandezza tragica e dalla nobiltà di questa apoteosi trascendente che, contrariamente, ad altri atti del *Ring*, si conclude nella più grande dolcezza, dove le sonorità si attenuano per lasciar posto a un murmure scintillante nel quale si insinuano, per due volte, le *note del Destino*.