TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA • Richard Wagner • WALKIRIA

WAGNER
WALKIRIA

TEATR WIELKI

Opera Narodowa

Rok narodzin 1778

Dyrektor naczelny **Waldemar Dąbrowski**
Dyrektor artystyczny i muzyczny **Jacek Kaspszyk**

Po dziesięciu latach przerwy wznawiamy *Walkirię* Wagnera, bodaj najpiękniejszą z części *Pierścienia Nibelunga*, dzieło fundamentalne dla światowego repertuaru muzycznego i najwyższe kryterium artystyczne dla każdej operowej orkiestry.

Czynimy to w trosce o ciągłość tradycji warszawskiej sceny operowej, by jak najdłużej żyło to, co najcenniejsze w dorobku Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. A *Ring*, wystawiony u nas w latach 1988-89, to bez wątpienia wielkie osiągnięcie ówczesnego dyrektora naszej sceny, Roberta Satanowskiego.

Twórcą tej inscenizacji był August Everding, wspaniały, niezapomniany mag światowego teatru operowego, którego śmierć w styczniu 1999 roku tak boleśnie dotknęła nas wszystkich. Odszedł nie tylko wielki reżyser, dyrektor teatru i organizator międzynarodowego życia teatralnego, filozof, teatrolog i germanista, a poprzez realizację *Ringu* w Warszawie - człowiek wybitnie zasłużony także dla polsko-niemieckiego zbliżenia w tych niezwykle trudnych politycznie latach.

To Jemu właśnie, wielkiemu Augustowi Everdingowi składamy hołd wznowieniem inscenizacji *Walkirii* Richarda Wagnera u progu XXI wieku.

Cyklowi przedstawień wagnerowskich na naszej scenie towarzyszy wystawa *Wagnerianów* w Salach Redutowych, gdzie zebraliśmy zachowane w Polsce ślady po wielkim niemieckim kompozytorze. Nie ma ich wiele, tym większą wagę przywiązujemy do naszej *Walkirii*, wspierając ją najlepszymi siłami.

Waldemar Dąbrowski

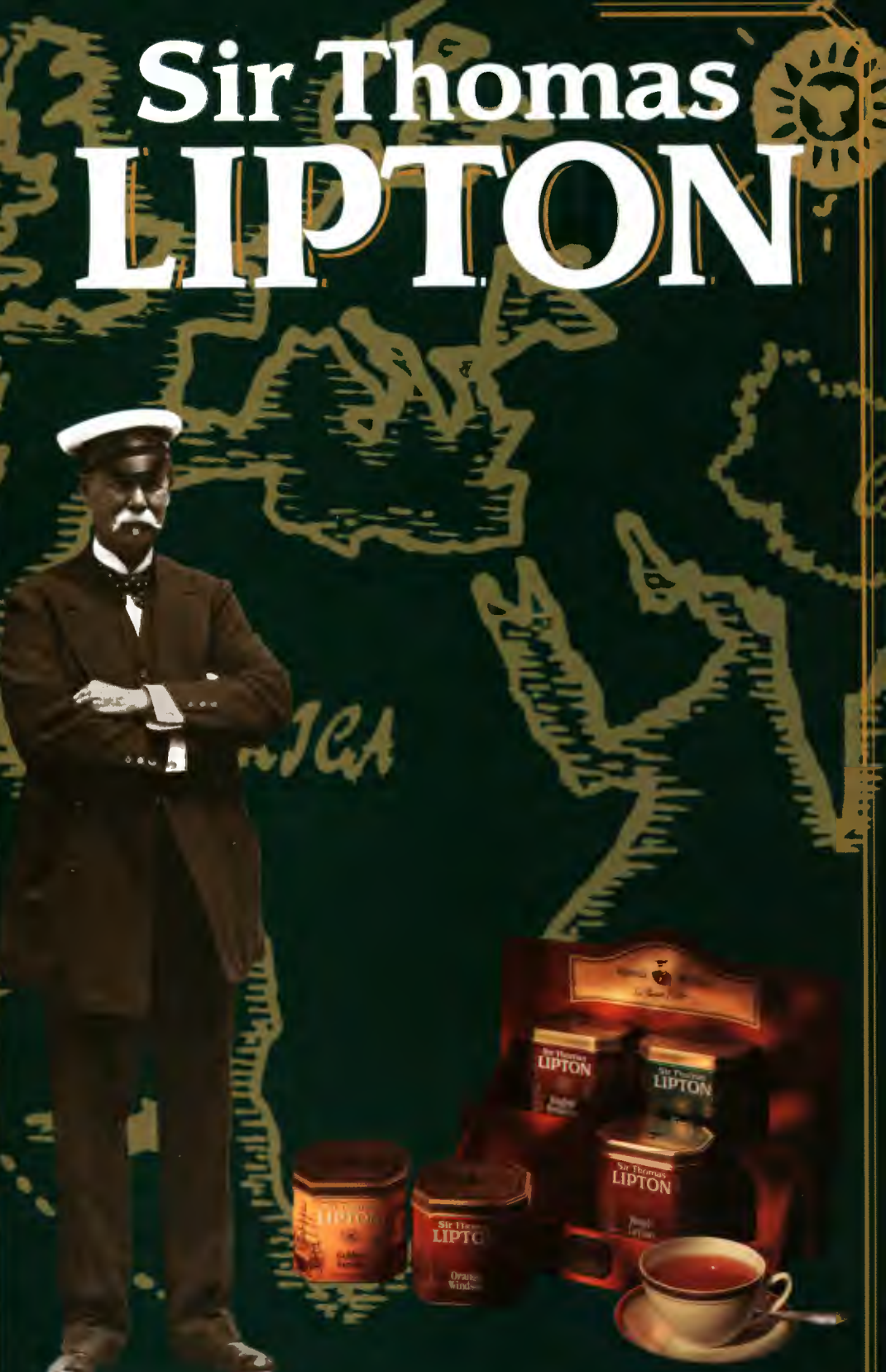
Kierownictwo muzyczne JACEK KASPSZYK
Reżyseria AUGUST EVERDING
Scenografia GÜNTHER SCHNEIDER-SIEMSSEN
Kostiumy ANDRZEJ KREÜTZ MAJEWSKI

Realizacja wznowienia GRZEGORZ BONIECKI
Przygotowanie muzyczne solistów JANINA ANNA PAWLUK

Soliści i Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

PREMIERA: 30 KWIETNIA 1988
Wznowienie: 14 listopada 1999

Sir Thomas LIPTON



TEATR WIELKI

Opera Narodowa

Dziękujemy
Panu Aleksandrowi Gudzowatemu
oraz
Przedsiębiorstwu Handlu Zagranicznego
BARTIMPEX S.A.
za cenny dar - unikalne tuby wagnerowskie,
dzięki którym muzyka naszej *Walkirii*
nabiera prawdziwego blasku.
Instrumenty te będą przez długie lata służyły
Orkiestrze i Publiczności Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Maciej Kostrzewa
Krzysztof Kozij
Dariusz Szewczyk
Bogusław Wróbel

Muzycy
Opery Narodowej

Fot. J. Multarzyński

WAGNER
WALKIRIA

BARTIMPEX® S.A.

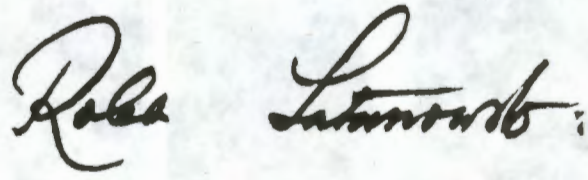
WAGNER

WALKIRIA

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY



ROBERT SATANOWSKI

RICHARD WAGNER

Der Ring des Nibelungen

PIERŚCIEŃ NIBELUNGA

II

WALKIRIA

Die Walküre

dramat muzyczny w trzech aktach
muzyka i tekst poetycki Richard Wagner
oryginalna wersja językowa
Premiery 30 kwietnia i 5 maja 1988

Kierownictwo muzyczne
Robert Satanowski

Reżyseria
August Everding

Scenografia
Günther Schneider-Siemssen

Kostiumy
Andrzej Majewski

AUGUST EVERDING

Urodzony w Bottrop w Westfalii, studiował na uniwersytecie w Bonn i Monachium filozofię, teologię, germanistykę i teatrologię. Karierę zawodową rozpoczynał jako asystent reżysera w jednym z teatrów dramatycznych w Monachium (Münchner Kammerspiele), w 1959 r. został głównym reżyserem tego teatru, w 1963 — jego dyrektorem, stanowisko to piastował przez 10 lat. W 1973 r. został dyrektorem Staatsoper w Hamburgu, w cztery lata później — bawarskiej Staatsoper w Monachium. Od 1982 r. jest dyrektorem naczelnym i artystycznym Bawarskich Scen Teatralnych August Everding jest również przewodniczącym niemieckiej sekcji Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI), a także przewodniczącym Międzynarodowego Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów Operowych. Jest członkiem prezydium Goethe-Institut, członkiem Radiowej Rady Programowej, wiceprzewodniczącym Deutsches Bühnenverein i konsultantem naukowym Instytutu Badawczego Teatru Muzycznego przy uniwersytecie w Bayreuth. W latach 1973—77 wykładał na uniwersytecie w Hamburgu, a jednocześnie był profesorem w miejscowej Wyższej Szkole Muzycznej i Sztuk Scenicznych. Obecnie jest profesorem Wyższej Szkoły Muzycznej w Monachium i wykładowcą na monachijskim Uniwersytecie Ludwiga Maksymiliana. Jest kawalerem najwyższych orderów Republiki Federalnej Niemiec (m. in. otrzymał Federalny Krzyż Zasługi I klasy), posiada odznaczenie Republiki Włoskiej (commendantore nell'ordine „al merito della Republica Italiana") i odznaczenia bawarskie. Współpracuje jako reżyser z najsławniejszymi teatrami na świecie, jego inscenizacje miała możność oglądać publiczność Wiednia, Hamburga, Paryża, Zurychu, Londynu, Salzburga, Stuttgartu, Bayreuth, Nowego Jorku, Chicago, San Francisco, Melbourne, Florencji. W Polsce August Everding reżyseruje po raz pierwszy, choć publiczność Warszawy miała okazję obejrzeć jeden z jego spektakli — „Raj utracony" Krzysztofa Pendereckiego, prezentowany w 1979 r. na XXIII Warszawskiej Jesieni przez Württembergische Staatstheater w Stuttgarcie.

GÜNTHER SCHNEIDER-SIEMSSEN

Urodził się w Augsburgu. Kształcił się w Monachium w Akademie für angewandte Kunst (Akademii Sztuk Stosowanych) u Ludwiga Sieverta oraz w Akademie für bildende Kunst (Akademii Sztuk Plastycznych) u Emila Preetoriusa. Samodzielną karierę scenograficzną rozpoczął od współpracy z różnymi małymi teatrami działającymi na Schwabingu w Monachium. Pracował też przez wiele lat jako architekt filmowy w wytwórniach filmowych Berlina i Monachium. W latach 1947—51 był głównym scenografem Landestheater w Salzburgu, jednocześnie współpracował z miejscowym Teatrem Marionetek, przygotowując scenografie dla wszystkich zagranicznych tournées tego teatru. W latach 1954—62 był głównym scenografem w Bremen, w tym czasie współpracował blisko z reżyserem Albertem Lippertem, a także z Paułem Hindemithem. W 1960 r. rozpoczęła się jego bliska współpraca z Herbertem von Karajanem; Günther Schneider-Siemssen przygotowywał wówczas scenografię do „Pelleasa i Melizandy" Debussy'ego dla wiedeńskiej Staatsoper, której potem (1962) został głównym scenografem, a także osobistym doradcą Herberta von Karajana. Od 1965 r. datuje się bliska stała współpraca artysty z Festiwalem w Salzburgu. W 1968 r. został kierownikiem seminarium scenograficznego Międzynarodowej Letniej Akademii Sztuk Pięknych w Salzburgu. W latach 1984—85 prowadził warsztaty „Sztuka i Technika, Scena i Aktorstwo" (Kunst und Technik, Bühne und Spiel) na Letniej Akademii Sztuk Pięknych w Salzburgu. Od 1980 r. jest kierownikiem Instytutu Badawczego „Bühne der Zukunft" (Wiedeń — Seeham — Land — Salzburg). Od 1982 r. jest pracownikiem naukowym Massachusets Institute of Technology (Cambridge USA), zaś od 1986 r. — gościnnie — profesorem Centrum Sztuki w Banff (Kanada). Współpracował z wielu wybitnymi reżyserami, m. in. Otto Schenkiem, Augustem Everdingiem, Peterem Ustinovem, Goetzem Friedrichem, Güntherem Rennertem, Rudolfem Hartmannem, Dieterem Haugkiem. Jego scenografie miała możność oglądać publiczność Wiednia, Salzburga, Monachium, Norymbergi, Hamburga, Berlina Zachodniego, Kolonii, Frankfurtu, Stuttgartu, Bremen, Zurychu, Genewy, Sztokholmu, Chicago, Buenos Aires, San Francisco, Nowego Jorku, Tel Avivu, Miami, Los Angeles, Neapolu i Nicei.

Cwałująca Walkiria — drzeworyt z XIX wieku

BOHDAN POCIEJ

PIERŚCIEŃ NIBELUNGA II

WALKIRIA

Złoto Renu i *Walkiria*, pierwsza i druga część Tetralogii, powstają w tych samych mniej więcej latach. Zrobione są też jak wszystkie ogniwa wagnerowskiego dzieła, z tej samej zasadniczo materii dźwiękowej, budulca motywów przewodnich; w *Walkirii* tylko przybywa parę tych motywów, inna jest nieco ich hierarchia, proporcje, rozplanowanie, częstotliwość. *Walkiria* różni się od *Złota Renu* gatunkowo. Tamten wstępny dramat rozgrywał się jeszcze całkowicie w sferze mitu i baśni, w medium fantastyki, w żywiołach natury; w środowisku bogów, rusałek, olbrzymów i karłów; w przestrzeni mitologicznej: wszystkie postacie są tam zasadniczo człekokształtne i wyposażone acz nierównomiernie w cechy ludzkiej natury — zdolność odczuwania, myślenia, działania. Jednak to, co ludzkie — człowieczeństwo — dane jest w *Złocie Renu* pośrednio, symbolicznie, dlatego też nie wzrusza nas bezpośrednio. Zawartą w partyturze dzieła grę namiętności, intrygę, akcję, tak mistrzowsko przez kompozytora rozgrywaną, odbieramy przede wszystkim jako dramaturgię i sugestię obrazową (przedstawiającą) muzycznej formy.

W *Walkirii* natomiast owa formalna dramaturgia zawarta w partyturze, wzbogaca się o bardzo ważny wymiar: tragizmu, tragiczności, ludzkiej tragedii. Tu tkwi ów moment istotny wiążący nas już zupełnie inaczej z muzyczną akcją dzieła. *Walkiria* jest dramatem tragicznym rozegranym w trzech potężnych rozmiarów aktach (I i III trwają ponad godzinę, II — przeszło dwie godziny).

Tragizm jest cechą konstytutywną świata wyłącznie ludzkiego, poza środowiskiem człowieka nie istnieje: związany jest bowiem ze śmiertelnością i świadomością, z ludzkim poczuciem czasu, z przemijaniem, z niszczącym, unicestwiającym działaniem czasu, z czasowością i bytową kruchością ludzkiej egzystencji. Dramat muzyczny *Walkiria* rozgrywa się w dwóch płaszczyznach, poziomach akcji, ściśle ze sobą związanych węzłami dramatycznych konfliktów: w płaszczyźnie boskiej (sfera mitu: Wotan, Brunhilda, Walkirie, Fricka) i płaszczyźnie ludzkiej (Siegmund i Sieglinda, Hunding). Postać Brunhildy — ukochanej córki Wotana, za nieposłuszeństwo skazanej na człowieczeństwo czyli śmiertelność — ostatecznie zacieśnia ów dramatyczny związek między światem boskim i ludzkim. W centrum uczuciowym akcji są losy Siegmunda i Sieglindy z rodu Wälsungów, brata i siostry, złączonych węzłem tragicznej „kazirodczej" miłości. To dzięki nim, ich historii, ich tragedii ów dramat wagnerowski wzrusza nas tak głęboko, że możemy mówić o muzycznej tragedii miłosnej na miarę Szekspira (*Romeo i Julia*). Miłość, miłość tragiczna, pojęta jako centrum uczuciowe, jest zasadniczym motorem muzyki działającym po raz pierwszy u Wagnera na taką

skalę przed *Tristanem;* miłość różnicuje i niuansuje melodię, uintensywnia barwy, wzmaga ruch harmoniczny, podnosi temperaturę brzmienia. Miłość jako gorące centrum uczuć wywołuje też uczucia sobie przeciwne: gniew, ambicję, nienawiść; miłość wzburza, dynamizuje, rozpala żywioł uczuć i namiętności.

Walkiria, dzieło szczytowej fazy muzycznego romantyzmu, podbudowane emocjonalną melodyczno-harmoniczną intensywnością muzyki Berlioza, Chopina, Liszta, wyrosłe z poetyki i estetyki poematu symfonicznego, jest dramatem namiętności.

Romantycznie pojęta namiętność jest spotęgowana siłą, energią uczucia. Widzieć więc można w *Walkirii* obszar dramatycznego ścierania się i dialektycznej rywalizacji dobrych i złych, jasnych i mrocznych namiętności. Rysują się zwłaszcza trzy kręgi uczuciowe rządzące muzyką *Walkirii.* Nazwijmy je umownie: Miłość, Nienawiść, Władza — i przyjrzyjmy się im bliżej.

MIŁOŚĆ

Miłość jest głównie domeną aktu pierwszego; jest to sam w sobie w całości najpiękniejszy i najgłębszy poemat miłosny w dziejach muzyki operowej — teatru muzycznego — przed *Tristanem.* Jaki jest ten język muzyczny, język motywów i tematów znaczących, symbolicznych, konstytuujący sferę miłości w dziele Wagnera? Sfera miłości w I akcie *Walkirii* wyłania się z burzliwego żywiołu, z lęku i niepokoju, z przyspieszonego nerwowego ruchu, rytmu ucieczki; światło miłości, spokojne i zarazem intensywne wycisza mroczne i wzburzone żywioły. Miłość (Liebe, Minne) dla samego Wagnera sfera niewątpliwie najważniejsza, o wartości najwyższej — mówi muzycznymi słowami, zwrotami, idiomami głęboko osadzonymi w tradycji muzycznej symboliki uczuć, ekspresji uczuć, ich wyrazowości. Gdy zaczynamy ów język studiować,badać, rozważać z nastawieniem historycznym i etymologicznym, odsłaniają się nam jego źródła i korzenie, jego złożona geneza i skomplikowana ewolucja.

Wagner rozwija swój język muzyczny na podłożu i w środowisku języka niemieckiego; wywodzi go z nieprzerwanego od dwóch stuleci ciągu rozwojowego, u którego źródeł tkwi zapewne formuła recytatywu XVII wiecznego w utworach religijnych Heinricha Schütza, a dalsza droga wiedzie przez Bacha i rozwiniętą barokową retorykę, styl wzmożonej uczuciowości C.Ph.E. Bacha, wczesno romantyczny język emocji Mozarta, romantyczną mowę uczuć Schuberta.

Ale przecież owa romantyczna mowa muzyczna języka niemieckiego, najbogatsza i najbardziej złożona wśród wszystkich „mów" muzyki Zachodu, rozwinęła się także z istotnych wpływów, inspiracji i impulsów języków muzycznych historycznie starszych: włoskiego przede wszystkim i francuskiego. Wagnerowski język uczuć jest tedy, podobnie jak przed nim język Bacha, wielką syntezą, odnowieniem i spotęgowaniem wielu idiomów wyrazowych muzyki. Rdzennie niemieckie, a wywodzące się z tradycji bachowskich jest tu traktowanie proporcji między pierwiastkiem wokalnym a instrumentalnym — wzajemny stosunek głosu i instrumentu opiera się na zasadach równorzędnego partnerstwa: tak było przecież w kantatach (ariach) Bacha, operach Mozarta, pieśniach Schuberta. Pierwiastek wokalny z instrumentalnym zdają się stale rywalizować, a to, co grane — partia orkiestrowa u Wagnera, odpowiednio zróżnicowana — przejmuje często w siebie główną funkcję muzycznej mowy, cały ciężar wyrażania. Orkiestra staje się najbogatszym, najbardziej złożonym i zróżnicowanym instrumentem ekspresji uczuć, i to bynajmniej nie kosztem partii wokalnej, jej np. schematyzacji; wszak i tu Wagner tworzy własny, oryginalny styl melodyczny, wywiedziony z formuły niemiecko-językowego recytatywu. Język miłości w *Walkirii* zasadza się na kilku fundamentalnych zwrotach-idiomach. Można je nazywać umownie:

— motywami tęsknoty i westchnień
— motywami czułości i pieszczoty
— motywami miłosnego poruszenia i niepokoju
— motywami miłosnego smutku (i dalej — bólu, cierpienia, rozpaczy).

Język to więc kształtowany tradycyjnie według skali między biegunami: jasnej radości — ciemnego smutku, spokoju — niepokoju, błogości (szczęśliwości) i rozpaczy, jest on głęboko osadzony w tradycji muzycznej wyrazowości. W szczególności ma on wzory i swych poprzedników w barokowej retoryce, w takich figurach dźwiękowych jak patopoja, exclamatio, interrogatio, suspiratio.

Wielkim odkryciem romantyków, poprzedników Wagnera, było wyzwolenie tego języka uczuć z uprzednich schematów i konwencji, przydanie

Leonie Rysanek (Sieglinde) i James King (Siegmund). Bayreuth 1965

mu niespotykanej dotąd giętkości, niuansowości, co związane było z intensywnym rozwojem dwóch zwłaszcza elementów dzieła muzycznego: melodyki i harmoniki. Takiego bowiem języka muzycznego domagało się romantyczne odczucie świata — z hipertrofią uczuć, z tyranią serca i z całą frapującą i złożoną problematyką teoretyczną uczuciowej sfery człowieka; wszak to właśnie w połowie XIX wieku niemiecki filozof Franz Brentano tworzy zręby nowej teorii uczuć, odkrywając ich wewnątrzną l o g i k ę. I właśnie muzyka epoki romantyzmu, muzyka w szerokim sensie romantyczna staje się — dziś widzimy to wyraźnie — idealnym wprost medium dla egzemplifikacji praw takiej logiki!

Wprawdzie ów romantyczny język uczuć, kulminujący u Wagnera, wielokrotnie już opisywano i analizowano, nikt jeszcze jednak dotąd właściwie nie opracował, nie usystematyzował logiki tego języka, tj. zasad wiązania, następstwa, wzajemnego wynikania (przyczynowości), hierarchii i wartości logicznej poszczególnych określonych struktur dźwiękowych (idiomów muzycznych) przypisanych określonym uczuciom i ich odcieniom. Trzeba by tu było bowiem, jak się zdaje, uwzględnić współdziałanie dwóch równoległych porządków (systemów) logicznej organizacji muzyki: czysto muzycznego kompozytorskiego i właśnie uczuciowego, ekspresywno-emocjonalnego.

Krąg uczuć miłosnych w *Walkirii,* budujących poemat miłosny I aktu, wyznaczają głównie motywy (patrz tabela): motyw Siegmunda (mutacja motywu Wotana) tchnący powagą i smutkiem; motyw Sieglindy czuły, pieszczotliwy; kantylenowy motyw (temat) wiosny i nocy majowej rozwinięty w pieśni Siegmunda w trzeciej, ostatniej scenie tego aktu; pełen mrocznego smutku motyw rodu Wälsungów; wreszcie drobne, schromatyzowane charakterystyczne motywy, które nazwać można znakami, przejawami miłosnego niepokoju, uczuciowego poruszenia, budzenia się uczuć.

Wagnerowski język miłosny jest tu jeszcze w stadium przed- Tristanowskim, nieprzetrawiony do końca chromatyką, nie przeniknięty do cna pesymistyczną refleksją — świadomością nierozerwalnego związku miłości i śmierci. Miłość brata i siostry wybuchająca w I akcie *Walkirii* jest jakby nieświadoma własnych mrocznych korzeni i ciążącego na niej przekleństwa, własnego skażenia. Z niepowstrzymaną, rwącą energią dąży do światła całkowitego spełnienia; jest radosnym, wiosennym żywiołem, przenikniętym siłą wzrostu, mocą rozkwitu.

W I akcie *Walkirii* miłość triumfuje; szeroki złożony temat miłości, na który składają się wymienione motywy, prowadzi muzyczną akcję. Jego cechą jest stopniowe konstytuowanie się poprzez początkowe splatanie motywów Siegmunda i Sieglindy, narastanie, potęgowanie, wydłużanie się w rozległą kantylenę — miłosny śpiew duszy, głos serca. Z tego punktu widzenia I akt jest jakby wielkim, blisko półtora godzinnym poematem symfonicznym mówiącym o przeczuciu, wykluwaniu się, narodzinach, rozwoju, rozkwicie i spełnieniu miłości. Tutaj w pierwszym akcie dramatu miłość przeciwstawia się i przezwycięża mroczne tematy nienawiści, gniewu, władzy; nie ujawniając tu jeszcze całej aktywności zapowiadają one dopiero swoją złowrogą, niszczącą siłę. O cudownym odnalezieniu się w miłości dwojga zagubionych istot, triumfie miłości nad nienawiścią mówi orkiestra romantycznym językiem wagnerowskiej sztuki instrumentacji; mówi bezprzykładnym pięknem barw dźwiękowych: różnymi odcieniami kantyleny skrzypiec,wiolonczel i altówek, dialogowaniem instrumentów dętych drewnianych i rogów; całą paletą barw zdominowaną przez odcienie miękkie, jasne i czułe...

NIENAWIŚĆ

Akt II zdominowany jest przeciwieństwem miłości — nienawiścią; ona właśnie stanowi tutaj centrum mowy uczuć. Rządzą teraz żywiły emocji ciemnych, złe moce uczuciowe; gniew, furia, wściekłość; strach, groza, rozpacz; wspomaga je pozorna sprawiedliwość oraz pyszna władza.

Motywy: Wotana, Fricki, Hundinga, przeklętego złota — przekleństwa miłości, ucieczki, pościgu, lęku i grozy. Symbolika dźwiękowa (motywy, tematy) tej mrocznej strony życia uczuciowego, niedobrych głębin ludzkiej natury, wydaje się u Wagnera bogatsza, szerzej rozbudowana niż analogiczna symbolika sfery jasnej uczuć pozytywnych (miłość, przyjaźń, życzliwość, odwaga, męstwo, szlachetność), a w każdym razie bardziej sugestywna, bardziej wyrazista i przejmująca.

Niskie rejestry, ciemne barwy rozjaśniane niesamowitymi błyskami — fagoty i kontrafagoty, bas-klarnet, wiolonczela i kontrabasy, chrapliwe, szorstkie brzmienia dętych blaszanych; niezwykłe zestawienia barw dźwiękowych; gryzące, ostre współbrzmienia, krótkie, urywane motywy, wyraziste, dobitne rytmy; rwący, zdyszany ruch, przyspieszany, nerwowy puls muzyki. Efekty wybuchów, uderzeń, ciosów; spiętrzenia, zgęszczenia, przejmujące kulminacje.

Ciemną sferę uczuć wydatnie wspomaga, niemal się z nią utożsamiając, ruch żywiołów natury: wiatr, burza, poszum — oddech leśnych ostępów, jary, rozpadliny, wykroty, przepaście; w pełni przejawia się tu znowu nieprześcigniona romantyczna sztuka dynamicznego malarstwa dźwiękowego Wagnera.

Złe moce wydały śmiertelną walkę Miłości: znajdzie się ona w sytuacji ściganej zwierzyny. A to zajadłe polowanie na Miłość, z zamiarem jej bezwzględnego zniszczenia, poprzedzane będzie długim jakby procesem i wyrokiem skazującym (tematy władzy i ich konflikt: Wotan, Fricka; Brunhilda). Tragedia Miłości potępionej przez Władzę i niszczonej przez Nienawiść kulminuje w scenie ostatniej, piątej II aktu, w zabiciu Siegmunda przez Hundinga, któremu pomaga Wotan. Wstrząsająca wymowa muzyczna tej sceny da się porównać tylko z kulminacjami tragicznymi w największych dramatach Szekspira...

Wszelako Miłość jako idea sama w sobie nie zostaje bynajmniej unicestwiona; jedynie jej ziemski węzeł ulega tragicznemu rozcięciu, rozerwaniu przez śmierć, cielesne unicestwienie jednego z kochanków. Cios zadany Miłości godzi jedynie w ludzi, którzy w niej uczestniczą, noszą ją w sobie i przeżywają — nie w nią samą.

Jeśli akt I *Walkirii* porównać można było do poematu symfonicznego wielkich rozmiarów, o zwartej, ciągłej, fazowej budowie, z triumfalną kulminacją w finale, to II akt, najdłuższy z całego dzieła (ponad dwie godziny), kojarzy się raczej z dramatyczną symfonią programową w trzech częściach, z nich pierwsza i druga są jakby przygotowaniem do finałowej kulminacji dramatu.

Dlaczego jednak tyle mówimy o symfonicznym poemacie i symfonii dramatycznej (programowej)? Skąd to zbliżenie i przyrównanie gatunków (z jednej strony forma orkiestrowa symfoniczna, z drugiej — muzyczno-teatralna) tak uderzające zwłaszcza w *Walkirii,* z uwagi na jej akcję dramatyczną i tragiczny węzeł? Przyrównanie oczywiście nie powinno być przesadnie przybliżające, ale świadome odrębności dziedzin gatunkowych — poematu symfonicznego czy symfonii programowej podobnych rozmiarów i o podobnej budowie wewnętrznej nikt nigdy nie skomponował; chodzi wszakże o pewne cechy konstytuujące wspólne dla obu gatunków: orkiestrową symfoniczną pracę tematyczną, operowanie orkiestrowymi motywami — strukturami melodyczno-harmoniczno-kolorystycznymi jako budulcem formy.

Sztuka i dzieło Wagnera (nie zawadzi tego jeszcze raz przypomnieć) ma dwa różne punkty wyjścia i dwojakiego rodzaju podstawy; można by powiedzieć, iż w równej mierze wyrasta z teatru i sztuki dramatycznej (sztuki pisania na scenę), co z symfonii i sztuki komponowania na orkiestrę. Spotykają się tu dążąc do syntezy (którą jako cel i ideał uświadomił sobie Wagner stosunkowo wcześnie) dwie równie potężne i świetne dziedziny artystyczne: pierwsza — o tradycji sięgającej starożytności, druga — znacznie młodsza. Od młodości więc Wagner z równą intensywnością żyje teatrem (którego szczególną odmianą jest opera) co chłonie symfoniczne partytury Mozarta, Haydna i nade wszystko Beethovena; Beethovenowska symfonika ukształtowała poetykę i estetykę jego muzyki w podobnym stopniu jak nieco wcześniej poetykę i estetykę symfoniczno-dramatycznej muzyki Berlioza; i zupełnie podobnie jak muzykę poematów symfonicznych Liszta. Duch Beethovena, pierwiastek beethovenowski wcielony w formy rewelacyjnie nowe, kulminuje właśnie w Tetralogii. W *Walkirii* jest to kulminacja dramatyzmu o tragicznym węźle. Na czym ona polega? W czym tkwi sekret geniuszu kompozytorskiej roboty Wagnera, której założeniem i celem jest zawsze określony efekt dramatyczny?

Otóż uruchomiane są tutaj ogromne siły muzyki, organizowane wielkie energie jej zasadniczych elementów: ruchu-rytmu, kształtu melodycznego, brzmienia (harmonika, barwa). W ostatnich dwóch odsłonach II aktu zagęszcza się i niebywale intensywnieje sfera niepokoju, wzburzenia, grozy, strachu, gniewu, wściekłości. Dominują motywy — symbole, znaki wyrazowe — ucieczki, przerażenia, walki, przemocy. Długie ciągi uporczywego rytmu, progresje, ostinata, narastania, crescenda formy i kulminacje, nawarstwienia harmoniczne — intensyfikacja brzmień ostrych, dysonansowych, efekty głośności maksymalnej, silne kontrasty stanów muzyki — wszystko to podporządkowane jest zasadom akcji dramatycznej, dramaturgii sceny. Nie jest więc zasadniczo symfoniczny (tj. podległy prawom symfonicznej formy) plan nadrzędny, ogólny tych wielkich, rozległych całości, obszarów, płaszczyzn muzyki z której ruchu przebija wyraźna dążność „nieskończonościowa". Natomiast symfoniczny jest sam formujący ruch muzyki, jej wewnętrzne kształtowanie: ruch motywów wydłużanych w tematy, sposoby ich przekształcania, dialektyczna gra motywów, ich ścieranie się, rywalizacja. Bogaty, rozwinięty, wyrafinowany język symfonizmu jest tu wprzęgnięty w służbę dramatu, akcji scenicznej.

Wsłuchując się jednak w tę całą złożoną i kunsztowną grę motywiczną odnosimy nieodparte wrażenie iż tym samym językiem, tym samym zasobem dźwiękowych idiomów można by też znakomicie rozegrać akcję (dramaturgię) czysto symfoniczną — z innym tylko nastawieniem na formę i architektonikę całości. W rozległych płaszczyznach muzyki wagnerowskich dramatów zawarte są potencjalne partytury czysto instrumentalnych dramatycznych symfonii.

WŁADZA

Ta trzecia z głównych sfer rządzących poetyką dramatu *Walkirii* (choć może należało by ją nazwać pierwszą) skoncentrowana jest głównie w motywie Wotana i jego włóczni jako symbolu władzy. Wyrazisty i dobitny, ciężki w swym ruchu ku dołowi, należy on — obok motywu Siegfrieda i miecza Nothunga — do czołowych motywów Tetralogii. A w *Walkirii* pojawia się bardzo często w postaci zasadniczej, i w różny sposób przekształcany, przetwarzany: rytmicznie, melicznie, harmonicznie, kolorystycznie. Można powiedzieć iż przybiera on różne odcienie poczucia władzy (pojętej jako namiętność): pobrzmiewa więc w nim moc, siła, gniew, duma, ale też i zwątpienie, rozterka, smutek, przeczucie zmierzchu i końca, wyczerpanie. Bo też i sam problem władzy jest w Tetralogii złożony i dialektyczny: władzy bogów, władzy ludzi, władzy złota. Fascynacja władzą w ogóle należy do czołowych fascynacji romantyków — janusowym obliczem władzy, jej dobrym i złym działaniem, i walką z nią w imię wolności. Wagnerowska Tetralogia traktuje także o kryzysie władzy, o jej ograniczeniach, samoograniczeniach, skrępowaniach, o jej przeobrażeniach i dekadencji, degradacji. Postać Wotana, skupiającego w swoim ręku główne sprężyny i nici władzy, równocześnie uosabia jej kryzys. Tę całą złożoną problematykę władzy przekłada Wagner na język swojej muzyki i pokazuje ją w sposób mistrzowski w przebiegu II i III aktu. Sam portret Wotana przedstawiony w *Walkirii* jest bodaj najbogatszy w psychologiczne odcienie, i ludzki, arcyludzki. Muzycznej symboliki władzy bogów dopełniają motywy: akordowy, majestatycznie uroczysty motyw Walhalli, uderzeniowo-błyskawicowy motyw pioruna, wijący się żywo motyw ognia (Loge). Władza, poczucie władzy, namiętność władzy, wznieca nienawiść; konflikt w „ośrodku władzy" (Wotan — Fricka) staje się przyczyną tragedii ludzkiej (tragiczny węzeł, jądro tragiczności w *Walkirii*). Boska władza (Wotan) nie jest więc absolutna ani najwyższa, ani samowolna; jest podwójnie, w dwojaki sposób ograniczana i hamowana: z góry i z dołu, metafizycznie i psychologicznie, w sposób nadprzyrodzony i naturalny, temperowana przez jakieś tajemnicze prawa Wszechświata i Ziemi (do których zresztą odwołuje się Fricka); uosabia je bogini Erda — nad władzą bogów jest Fatum, Los. A z drugiej strony poczuciu i działaniu władzy przeciwstawia się ojcowskie uczucie Wotana, łagodzące surowość i bezwzględność, jego despotyzm. W akcie drugim władza inspirowana fatalizmem jest narzędziem, instrumentem dopełnienia tragiczności ludzkiego losu.

Donald McIntyre (Wotan), Covent Garden 1974

Sam zaś dramat władzy, władztwa bogów, rozgrywa się i dopełnia w III akcie: muzyka Wagnera pokazuje to rozegranie z niebywałą siłą i sugestywnością. Akt ten rozpoczyna się wspaniałą i porywającą ekspozycją żywiołu energii młodości: harcami córek Wotana, Walkirii. To jedna z owych, tak licznych w twórczości Wagnera profetycznych i prekursorkich scen, wizji muzycznych, w których kompozytor swoim geniuszem nowatorstwa wyprzedza o kilkadziesiąt lat swoją epokę, zapowiadając już jakby nowy świat dźwiękowy pierwszej połowy naszego stulecia: odkrycia brzmienia wyzwolonego (sonoryzmu) u Strawińskiego czy Bartoka.

Ów żywioł brzmieniowy instrumentalno-wokalny (tak doskonale tu zorganizowany!) reprezentuje siłę

i energię młodości. Swym intensywnym ostro rytmizowanym ruchem przeciwstawia się ona ciężarowi starej już, odwiecznej władzy bogów. Władza więc i związana z nią moc (w języku niemieckim to samo słowo Macht oznacza moc i władzę) traci swoją jednoznaczną siłę władania; zmiękcza się jakby, kruszeje, uwieloznacznia, łagodnieje pod wpływem refleksji i uczucia. Ów proces transformacji władzy w całej rozciągłości pokazuje muzyka III aktu. Jest to trzyczęściowy epilog dramatu, po rozegraniu się tragedii i kulminacjach aktu drugiego.

Znowu raz jeszcze wracamy do symfonicznej analogii: finałowy poemat symfoniczny w trzech częściach, poprzez rozmach i impet, napór energii muzycznej części pierwszej; zgęszczenie wydarzeń i dramatyczne przetworzenie części drugiej zmierza do uspokojenia i wyciszenia: w rozległym finałowym adagio (pożegnalny monolog Wotana, zasypianie Brunhildy). Utkane z motywów spokojnie kontemplacyjnych i uroczystych (motyw Brunhildy, uspokojony motyw ognia, motyw miecza i Siegfrieda), z barw brzmieniowych miękkich, nasyconych, ciepłych, gorących, poruszone raz tylko, pod koniec, reminiscencyjnym zrywem energii (motyw Wotana — reminiscencja władzy; Loge, Donner — inspiratorzy ognistego kręgu) jest to adagio przeniknięte ekspresją nadziei. Motywy wydłużają się w kantylenę — śpiew orkiestry (kwintet smyczkowy) kontrapunktowany i kolorowany ostinatową figuracją; muzyka emanuje spokojem zasypiania. Muzyka nie tyle gaśnie czy zamiera, co utrwala się w swym łagodnym przepływie; zakończenie *Walkirii* to jedno z owych szczególnych miejsc muzyki Wagnera (podobne później będziemy mieli w *Parsifalu*) dające nam wrażenie zniesienia czasu i bezczasowości, nieskończoność odsłania tu najłagodniejsze ze swych oblicz. Muzyka wieści sen — wielką także tęsknotę i pokusę romantyków — sen, w którym wyciszają się wszelkie żywioły namiętności, niwelują złe i dobre siły, neutralizują energie naporu życia; nie ten wszakże sen pesymistycznie ciemny i twardy brat śmierci, ale łagodnie jasny, rozświetlony nadzieją przebudzenia do nowego życia.

Może więc i cały tragizm drugiego ogniwa Tetralogii (o którym pisaliśmy tyle wyżej) wobec sugestii światła tego finału okazuje się jeszcze nie ostateczny i nie absolutny?

BOHDAN POCIEJ

Tragiczność jest raczej istotnym pierwiastkiem świata. Materiał, który wybiera dla siebie artystyczne przedstawienie i tragik, już sam w sobie musi zawierać mroczną rudę tego pierwiastka. (...) „Tragiczny" — to.wszak przede wszystkim cecha zdarzeń, losów, charakterów itd., którą w nich samych spostrzegamy i oglądamy, która w nich ma swe siedlisko. „Tragiczny" — to ciężkie chłodne tchnienie, które wychodzi z rzeczy samych, to mroczna poświata, która je otacza i w której świta nam pewna szczególna własność świata, nie zaś naszego „ja", jego uczuć lub przeżyć współczucia czy strachu. (...) Tragiczność jawi się w dziedzinie ruchu wartości i muszą istnieć zdarzenia, wypadki, żeby się ona mogła zjawić. Czas, w którym coś się dzieje i powstaje, w którym coś ginie i ulega zniszczeniu, należy przeto do warunków zjawienia się tragiczności. W samej tylko przestrzeni istnieje — wbrew temu, co twierdzi Schiller — niejedna rzecz wzniosła, lecz nie ma niczego tragicznego. W świecie nieprzestrzennym byłyby możliwe tragedie, w bezczasowym — nie. „Tragiczny" w pierwotnym sensie jest przeto zawsze określeniem jakiejś działalności czynnej lub biernej. Także „charakter" tragiczny jest takim tylko dlatego, ponieważ leżą w nim dyspozycje tragicznego działania lub doznawania czegoś tragicznego; tak samo i „sytuacje", „stosunki" wymagające współdziałania lub przeciwwagi sił lub sprzecznych czynów, są dlatego tragiczne, że są niejako „naładowane" tego rodzaju działalnością. Żeby jednak zjawiło się coś tragicznego, działalność ta musi mieć pewien określony kierunek, który musi być w tym, co widzimy i co odczuwamy: kierunek wiodący do zniszczenia jakiejś pozytywnej wartości o pewnej określonej wysokości. Siła, która niszczy, nie może być pozbawiona wartości; musi sama przedstawiać jakąś wartość pozytywną. Jakaś wartość musi w każdym razie ulec zniszczeniu, jeżeli ma dojść do zjawiska tragiczności. (...) Pewne jest, że wszystko, co tragiczne, jest w jakiś sposób także i smutne, i to smutne w pewnym szczególnym sensie. Z jednej strony jest samo — jako los, jako zdarzenie — otoczone jakością smutku — w podobny sposób, w jaki smutek może leżeć w jakimś krajobrazie, w jakiejś twarzy; — z drugiej zaś strony budzi też smutek w uczuciu człowieka, nastraja duszę smutno. (...) W najwłaściwszym sensie tragicznym jest przeto, jeżeli ta sama siła, która pozwala pewnej rzeczy urzeczywistnić jakąś wysoką wartość dodatnią (tejże rzeczy lub innej), stanie się w tymże samym działaniu przyczyną zniszczenia tej właśnie rzeczy jako podmiotu wartości".

(Max Scheler *O zjawisku tragiczności*, tłum. Roman Ingarden Kraków 1976)

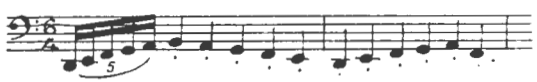
„Miłość i nienawiść, jako ostateczne istotności (letzte Wesenheiten) aktów, można tylko naocznie uchwycić, ale nie zdefiniować. Przede wszystkim miłość i nienawiść nie różnią się tym, że nienawiść byłaby jedynie pragnieniem (Liebe) nieistnienia jakiejś rzeczy. Nienawiść jest raczej aktem pozytywnym, w którym równie pierwotnie dana jest jakaś wartość negatywna (Unwert), jak w akcie miłości — jakaś wartość pozytywna. Podczas gdy miłość jest ruchem zmierzającym od wartości niższej do wyższej, w którym wyższa wartość jakiegoś przedmiotu lub osoby dopiero rozbłyskuje, nienawiść jest ruchem przeciwstawnym. Należy przez to rozumieć, że nienawiść kieruje się na możliwe istnienie niższej wartości (które jako takie samo jest negatywną wartością) oraz na wykluczenie nawet możliwego istnienia wartości wyższej (które znowu jest wartością negatywną) — miłość natomiast kieruje się na realizowanie (Setzung) możliwej wartości wyższej (które samo jest pozytywną wartością), względnie zachowanie wyższej wartości oraz na usunięcie możliwej wartości niższej (które samo jest pozytywną wartością moralną). Nienawiść wcale więc nie jest zwykłym „odcięciem się" od całego świata wartości w ogóle; raczej związana jest z pozytywnym spojrzeniem na możliwą wartość niższą. (...) W tym właśnie, że miłość jest ruchem skierowanym na „bycie wyższą wartością", tkwi jej (poznane także już przez Platona) twórcze znaczenie. Nie oznacza to, iż dopiero miłość tworzy same wartości bądź ich wyższość. Wcale nie! Jednakże odnosząc się do wszelkiego możliwego czucia wartości i ujmowania wartości, nawet do całego preferowania, tzn. relatywnie do sfer czucia i preferowania — tym bardziej więc do całej, ufundowanej przez preferowanie sfery chcenia, wybierania, działania — pozwala, aby dla tych sfer prezentowania zaistniały (ins Dasein treten) wartości całkiem nowe i wyższe. To znaczy, że miłość jest „twórcza" w stosunku do „istnienia" relatywnego wobec tych sfer. Nienawiść natomiast dlatego jest „nieszczycielska" w najostrzejszym sensie tego słowa, że (dla tych sfer) faktycznie niszczy wyższe wartości, a w następstwie tego przytępia i oślepia poznawcze ich preferowanie i czucie. Ponieważ nienawiść je niszczy (dla tych sfer), stają się one niewyczuwalne!"

(Max Scheler *Istota i formy sympatii*, tłum. Andrzej Węgrzecki, Warszawa 1980)

Demon potęgi. — Nie nędza ani żądza — nie, miłość potęgi jest demonem człowieczym.Dajmy ludziom wszystko, zdrowie, pożywienie, mieszkanie, rozrywkę — mimo to będą zawsze nieszczęśliwi i niezadowoleni: gdyż demon ów czeka i czeka, domagając się zaspokojenia. Odbierzmy im wszystko, lecz zaspokójmy w zamian jego jedynego: a będą niemal szczęśliwi — tak szczęśliwi, jak tylko ludzie i demony być mogą".

(Friedrich Nietzsche *Demon potęgi* w Aforyzmy, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Stefan Lichański, Warszawa 1973)

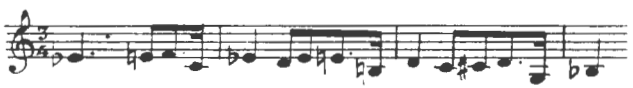
WAŻNIEJSZE MOTYWY PRZEWODNIE



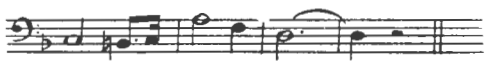
Motyw burzy

Motyw Siegmunda

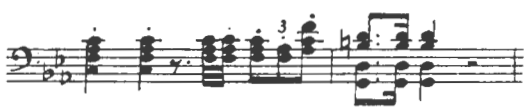
Motyw Sieglindy



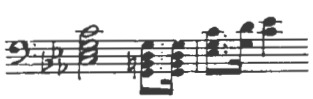
Motyw miłości



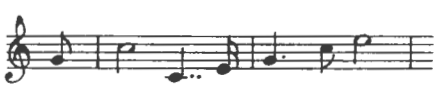
Motyw Wälsungow



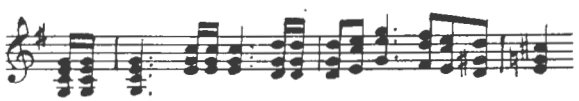
Motyw Hundinga



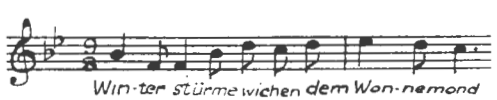
Motyw bohaterstwa Wälsungów



Motyw miecza

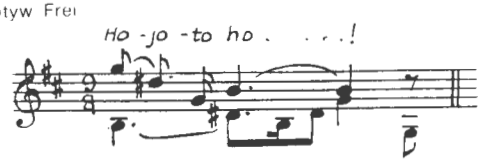


Motyw zewu zwycięstwa

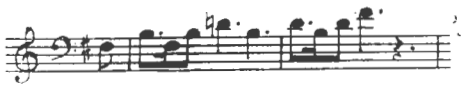


Motyw pieśni miłosnej Siegmunda

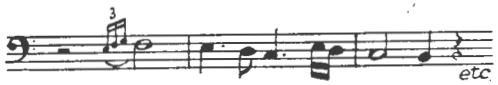
Motyw Frei



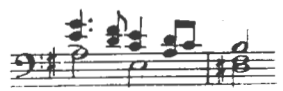
Zawołanie Walkirii



Motyw cwałowania Walkirii

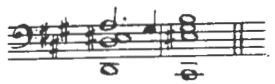


Motyw gniewu Wotana

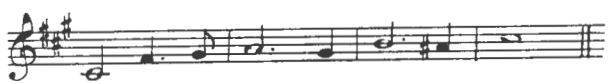


Motyw przekleństwa

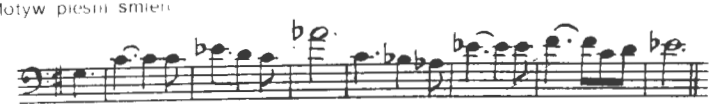
Motyw boskiego przymusu



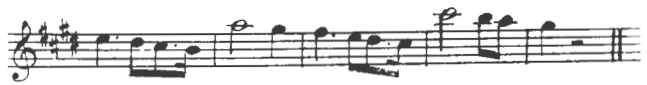
Motyw losu



Motyw pieśni śmierci



Motyw Zygfryda



Motyw błagania Brunhildy

Motyw zasypiania Brunhildy

THOMAS MANN

CIERPIENIE I WIELKOŚĆ RYSZARDA WAGNERA

Il a a la mes blâmes, mes éloges et tout ce que j'ai dit
Maurice Barrès

Cierpiąca i wielka jak wiek, którego jest najdoskonalszym wyrazem, wiek dziewiętnasty, stoi mi przed oczami postać Ryszarda Wagnera. Twarz cała w zmarszczkach, obarczona wszystkimi namiętnościami, taką ją widzę i ledwo potrafię odróżnić miłość, jaką darzą jego dzieło, jedno z najwspanialszych, najbardziej wątpliwych, wieloznacznych i fascynujących zjawisk w świecie twórczości, od miłości, jaką darzę stulecie, którego większą część wypełniło jego życie, to życie w niespokojnym ruchu, umęczone, opętane i zapoznane, opromienione u schyłku sławą światową. My ludzie dzisiejsi, obarczeni zadaniami, którym darmo szukać równych, jeśli idzie o ich nowość i trudność, czasu nie mamy, a ochoty niewiele, by oddać sprawiedliwość epoce (zwiemy ją mieszczańską), która za nami zapada się w cień; wobec wieku dziewiętnastego zachowujemy się tak jak synowie w stosunku do ojców, pełni krytycyzmu, jakże taniego. Wzruszamy ramionami zarówno nad jego wiarą, która była wiarą w idee, jak nad jego niewiarą, to jest nad jego melancholijnym relatywizmem. Godne uśmiechu wydaje nam się jego liberalne przywiązanie do rozumu i postępu, zbyt zwarty jego materializm, niezwykle płytkie jego zarozumialstwo, z jakim monistycznie rozwiązywał zagadkę świata. A jednak dumę z nauki kompensował w nim, ba, przeważał nad nią pesymizm, muzykalne sprzymierzenie z nocą i śmiercią, które bardziej niż cokolwiek innego będzie kiedyś zapewne znamionowało ów wiek. Ale wiąże się z tym wola i pociąg do wielkiego formatu, do dzieła wzorowego, do monumentalności i wspaniałego zmasowania — powiązane osobliwie doprawdy z zamiłowaniem do maleńkiego, do drobiazgu, do duchowego detalu. Tak, wielkość, i to wielkość posępna, cierpiętnicza, sceptyczna, a zarazem pełna gorzkiej prawdy, fanatycznie do niej przywiązana, która w ulotnym pięknie chwilowego upojenia potrafi znaleźć krótkie szczęście bez wiary, jest jego istotą i nadaje mu piętno; posąg jego musiałby się odznaczać moralną muskulaturą i atlasowym napięciem mięśni przywodzącym na myśl świat figur Michała Anioła. Cóż za olbrzymie ciężary wówczas dźwigano, epickie ciężary w najdalszym sensie tego potężnego słowa — i dlatego należy myśleć przy nim nie tylko o Balzaku i Tołstoju, lecz także o Wagnerze. Kiedy w uroczystym liście do przyjaciela Liszta (był rok 1851) wyłożył plan swych „Nibelungów", Liszt odpowiedział z Weimaru: „Bierz się tylko do roboty i pracuj na nic nie zważając nad swoim dziełem, do którego można zapewne zastosować ten sam program, jaki kapituła w Sewilli wyznaczyła budowniczemu katedry: „Niechaj zbuduje nam taką katedrę, by przyszłe pokolenia rzec musiały: kapituła była szalona podejmując tak niezwykłe przedsięwzięcie". A jednak katedra stoi!" — Taki jest wiek dziewiętnasty!

Czarodziejski ogród francuskiego malarstwa impresjonistycznego, powieść angielska, francuska, rosyjska, niemieckie przyrodoznawstwo, niemiecka muzyka — nie, to nie był zły wiek, spoglądając wstecz jest to las wielkich ludzi. A dopiero spojrzenie wstecz, dystans pozwalają nam też dostrzec między nimi wszystkimi rodzinne podobieństwo, wspólne piętno wyciśnięte na wszystkich przez epokę wbrew wszelkim różnicom losu i umiejętności. Na przykład Zola i Wagner, „Rodzina Rougen-Macquartów" i „Pierścień Nibelunga" — nie łatwo wpadłby ktoś pięćdziesiąt lat temu na myśl, by twórców tych wymienić razem. Mimo to przynależą do siebie. Pokrewieństwo ducha, zamysłów, środków bije dziś w oczy. Łączy ich nie tylko ambicja, by mieć format, smak artystyczny przejawiający się w monumentalności i zmasowaniu, nie tylko homerycki leitmotiv w technice, lecz przede wszystkim naturalizm spotęgowany w symbolizm i przerastający w mistycyzm; któż bowiem nie dostrzeże w epice Zoli symbolizmu i pociągu do mitu, które nadają jego figurom nadrzeczywiste wymiary? Czyż nie jest symbolem i mitem owa Astarte drugiego cesarstwa, zwana Naną? Jest to pradźwięk, pierwotny, zmysłowy bełkot ludzkości; Nana był to przydomek babilońskiej Isztar. Czy Zola o tym wiadział? Ale jeśli nie wiedział, tym bardziej to osobliwe i charakterystyczne.

Również Tołstoj posiada tę naturalistyczną ogromność, tę demokratyczną masowość. Jest i u niego leitmotiv, cytowanie siebie samego, są niezmienne zwroty, charakterystyczne dla jego figur. Nieubłagany jest w wypracowywaniu szczegółów, w powtarzaniu i wbijaniu w pamięć, zdecydowany niczego nie darować czytelnikowi, wspaniała jest jego wola, by być nudnym — z tego wszystkiego często czyniono mu zarzuty; o Wagnerze zaś mówi Nietzsche, że jest w każdym razie najbardziej nieuprzejmym ze wszystkich geniuszy, że traktuje słuchacza, jakby — , że powtarza to samo tak często, aż rozpacz ogarnia, aż mu się uwierzy. Jest to też pokrewieństwo, ale głębsze tkwi w pierwiastku społeczno-etycznym, który jest im wspólny, przy czym niewiele znaczy, jeśli Wagner widział w sztuce święte arcanum, panaceum na wszystkie dolegliwości społeczne, podczas gdy Tołstoj odrzucił ją pod koniec życia jako frywolny luksus. Albowiem i Wagner odrzucił ją jako luksus. Oczyszczenie i uświęcenie sztuki traktował jako środek oczyszczenia i uświęcenia zepsutego społeczeństwa, był człowiekiem katharsis, dokonującym oczyszczenia, który za pomocą wtajemniczenia estetycznego chciał wyzwolić społeczeństwo od luksusu, panowania pieniądza i braku miłości, bardzo bliski rosyjskiemu epikowi, jeśli idzie o ethos społeczny. A w udziale przypadł im i ten wspólny los, że w życiu obu doszukiwano się pęknięcia, które jakoby rozszczepiło ich charakter, ich nastawienie i oznaczało swego rodzaju załamanie moralne — gdy naprawdę ich życiorysy wykazują najpełniejszą konsekwencję i zwartość. Jeśli ludziom zdawało się, że Tołstoj na stare lata wpadł w swego rodzaju obłęd religijny, to nie dostrzegali, że końcowe stadium jego życia prefigurowane było w życiu wcześniejszym; zapomnieli lub nie dostrzegli, że w takich postaciach jak Pierre Bezuchow z „Wojny i pokoju" lub Lewin z „Anny Kareniny" stary Tołstoj już jest duchem obecny. A jeśli Nietzsche przedstawia tak sprawę, jakoby Wagner pod koniec życia, pokonany, nagle upadł na twarz przed chrześcijańskim krzyżem, to przeocza lub chce sprawić przeoczenie, że świat uczuć „Tannhäusera" antycypuje świat uczuć „Parsifala" i że „Parsifal" jest podsumowaniem do głębi romantycznie-chrześcijańskiego dzieła całego życia i doprowadza je z wspaniałą konsekwencją do końca. Ostatnie dzieło Wagnera jest też najbardziej teatralne i nie łatwo o bardziej logiczny życiorys artysty niż jego życiorys. Sztuka zmysłowości i formuły symbolicznej (gdyż leitmotiv jest formułą — więcej, jest monstrancją, rości sobie prawo do niemal już religijnego autorytetu) prowadzi nieuchronnie z powrotem do kościelnej celebracji, co więcej, sądzę, że tajemną tęsknotą, naj-

wyższą ambicją każdego teatru jest obrzęd, z którego wyrósł u pogan i chrześcijan. Sztuka teatru jest już sama przez się barokiem, katolicyzmem, Kościołem; a artysta przyzwyczajony, tak jak Wagner, do operowania symbolami i wznoszenia monstrancji, musiał czuć się ostatecznie bratem kapłana, ba, samym kapłanem.

Często śledziłem powiązania między Wagnerem i Ibsenem i trudno mi było odróżnić pokrewieństwo wynikłe z przynależności do tej samej epoki od innego, bardziej intymnego. Nie mogłem nie rozpoznać w dialogu w mieszczańskich sztukach Ibsena środków, efektów, usidleń, najgłębszych uroków znanych mi z wagnerowskiego świata dźwięków, nie stwierdzić braterstwa, częściowo polegającego po prostu na ich wielkości, ale w znacznej mierze też na sposobie, w jaki są wielcy. Ileż wspólnego w ich potężnych dziełach, niesamowicie spójnych, okrągłych jak kula, bez niedomówień, dziełach za młodu społeczno-rewolucyjnych, z wiekiem coraz bardziej blednących, mistyczno-ceremonialnych. „Kiedy my, zmarli, się przebudzimy" przejmujący szept spowiedzi człowieka bez reszty poświęconego dziełu, który tego żałuje, późne wyznanie miłosne pod adresem „życia" — i „Parsifal", oratorium zbawienia — jakże bardzo przywykłem widzieć ich jedność, doznawać ich jedność, tych dwóch pożegnalnych wtajemniczeń, ostatnich słów przed wiekuistym milczeniem, tych niebiańskich dzieł starości z ich majestatyczno-sklerotycznym znużeniem, w już-w-mechanizm-przekształconym-bycie wszystkich stosowanych w nich środków, z późnym piętnem podsumowania, retrospekcji, autocytatu, rozkładu.

Czy tak zwany „fin de siècle" nie był raczej żałosną satyrą czasów małych na czcigodny koniec stulecia,jaki dokonał się w dziełach obu magów? Nordyckimi magami bowiem, starymi czarownikami o złym uśmiechu byli obaj, głęboko wtajemniczeni w zmysłową i podstępną sztukę diabelskich podszeptów, wielcy w organizacji efektu, w kulcie drobiazgu, w dwóch dnach i tworzeniu symboli, w tym celebrowaniu pomysłu, tym upoetyzowaniu intelektu — przy tym muzycy, rzecz sama przez się zrozumiała u ludzi północy: nie tylko jeden, który świadomie nauczył się muzyki, bo potrzebna mu była jako zdobywcy, ale i ten drugi, Ibsen także, chociaż tylko w sposób ukryty, bardziej duchowy, schowany za słowem. Jeśli jednak byli wręcz nie do odróżnienia podobni, to dzięki procesowi sublimacji w stopniu przez nikogo nie przypuszczalnym, jakiego pod rękami obu doznała zastana, duchowo dość skromna forma artystyczna. Tą formą artystyczną w wypadku Wagnera była opera, w wypadku Ibsena — dramat społeczny. Goethe mówi: „Wszelka doskonałość musi przerosnąć własny gatunek, stać się czymś innym, nieporównywalnym. W pewnych swych tonach słowik jest jeszcze ptakiem; potem wyrasta ponad własną klasę, tak jakby chciał wskazać każdej skrzydlatej istocie, co znaczy śpiewać". Dokładnie tak samo Wagner i Ibsen nadali doskonałość operze, dramatowi społecznemu: uczynili z niego coś innego, niezrównanego. A pozostając przy przykładzie Goethego ze słowikiem można odnaleźć u nich także pozostałości, nawroty: chwilami u Wagnera jest jeszcze opera, i to nawet na samych szczytach, nawet w „Parsifalu"; chwilami pobrzękuje jeszcze u Ibsena technika dramatów Dumasa. Ale obaj są twórczy w tym udoskonalająco-przerastającym sensie, że rozwijają w nowe i nieprzeczuwane.

Co wynosi dzieło Wagnera tak bardzo ponad poziom dawnego widowiska muzycznego? Są to dwie moce odnajdujące się w tym wyniesieniu, moce i genialne zdolności, na pozór wrogo sobie przeciwstawne i których istotną sprzeczność znów się dziś chętnie podnosi: zwą się psychologia i mit. Kwestionuje się możliwość ich połączenia: psychologia okazuje się zbyt racjonalistyczna, by nie zdecydować się na postrzeganie w niej nieprzezwyciężonej przeszkody na drodze w krainę mityczną. Uchodzi za przeciwieństwo pierwiastka mitycznego, chociaż właśnie ten splot psychologii,

Tomasz Mann, fot. Y. Karsh

mitu i muzyki bije natychmiast w oczy jako rzeczywistość organiczna w dwóch wielkich wypadkach: u Nietzschego i u Wagnera.
Możnaby napisać książkę o Wagnerze-psychologu, mianowicie o sztuce psychologii zarówno muzyka, jak poety, jeżeli te właściwości można u niego oddzielić. Technika przypominania za pomocą motywu, czasem stosowana już w dawnej operze, zostaje stopniowo rozbudowana w głęboko sensowny, mistrzowski system, który w nieznanym dotąd stopniu czyni z muzyki narzędzie psychologicznych aluzji, pogłębień, przywołań. Nowa interpretacja naiwnie epickiego motywu czarodziejskiego „napoju miłosnego" czyni z niego po prostu środek wyzwolenia już istniejącej namiętności — w rzeczywistości kochankowie mogliby pić czystą wodę i tylko ich wiara, że wypili śmierć, wyzwala ich duchowo od obowiązującego na codzień prawa moralnego — to idea poetycka wielkiego psychologa. Jak mocno pierwiastek poetycki wykracza u Wagnera od początku poza potrzeby libretta — nawet nie tyle w języku, ile w warstwie psychologii! „Posępny żar" mówi Holender w pięknym duecie z Sentą w drugim akcie —

Posępny żar, którego płomień czuję,
Czyż mam miłością nazwać go, nieszczęsny?
O nie, tęsknota jest to za zbawieniem,
Którego anioł taki mi udziela.

Są to wiersze do śpiewu, ale nigdy dotąd nie wyśpiewano ani nie przeznaczono do śpiewu myśli tak skomplikowanej, takiego zawikłania psychicznego. Potępieniec miłuje tę dziewczynę od pierwszego wejrzenia, ale wmawia sobie, że jego miłość nie do niej właściwie się odnosi, lecz do zbawienia, wyzwolenia. Ale znów ona ukazuje mu się jako ucieleśnienie możliwości zbawienia, nie potrafi więc i nie chce odróżnić tęsknoty za ratunkiem duchowym i tęsknoty za nią. Albowiem jego nadzieja przybrała jej postać i nie może już chcieć, by przybrała inną, to znaczy pod postacią zbawienia kocha tę dziewczynę. Cóż za zazębienie dwoistości, cóż za wgląd w trudne głębie uczuć! Jest to analiza, a słowo to narzuca się we współcześniejszym, śmielszym jeszcze sensie, gdy obserwujemy wiosenne kiełkowanie i pączkowanie miłosnego życia chłopca Zygfryda, które Wagner ukazuje nam żywo słowem i za pomocą wyraźnego tła muzycznego. Z podświadomości przeziera tu przeczucie kompleksu przywiązania do matki, żądzy płciowej

i lęku — mam na myśli ów legendarny lęk, którego Zygfryd chciałby się nauczyć — kompleksu zatem, który ukazuje psychologa Wagnera w osobliwej, intuicyjnej zgodności z innym typowym synem dziewiętnastego wieku, z Zygmuntem Freudem, psychoanalitykiem. Gdy w marzeniach Zygfryda pod lipą myśl o matce przeradza się w erotykę, kiedy w scenie, gdzie Mime próbuje pouczyć wychowanka, czym jest strach, w orkiestrze przewija się zniekształcony i zaciemniony motyw śpiącej wśród ognia Brunhildy — to przecież Freud, to analiza, nic innego; a przypomnijmy sobie, że również u Freuda, którego radykalne zgłębienie duszy i naukę o głębiach psychiki antycypował w wielkim stylu Nietzsche, zainteresowania zjawiskami mitycznymi, pierwotnymi u człowieka i przedkulturowymi wiązały się najściślej z zainteresowaniami psychologicznymi.

„W pełni rzeczywista miłość — powiada Wagner — możliwa jest tylko w sferze płci: tylko jako mężczyzna i kobieta mogą się ludzie kochać naprawdę, zaś wszelka inna miłość jest z tej tylko wywiedziona, pochodna od niej, odniesiona do niej lub sztucznie ją naśladująca. Błędne jest traktowanie tej miłości (tj. miłości seksualnej) tylko jako pewnego objawienia miłości w ogóle, przy czym należałoby przyjąć obok niej jeszcze inne, może nawet wyższe objawienia". — To sprowadzenie wszelkiej „miłości" do czynnika seksualnego ma bezsprzecznie charakter analityczny. Przemawia z niego ten sam naturalizm psychologiczny, który daje o sobie znać w metafizycznej formule Schopenhauera o „ognisku woli" i w teoriach kultury i sublimacji u Freuda. Jest w nim prawdziwy wiek dziewiętnasty.

Nawiasem mówiąc, erotyczny kompleks matki występuje znów w „Parsifalu" w scenie uwiedzenia w drugim akcie — a w ten sposób dotarliśmy do postaci Kundry, najmocniejszej poetycko postaci, jaką Wagner wykoncypował: prawdopodobnie czuł sam, jak niezwykle się ta sprawa z nią przedstawia. Nie od niej wychodzą najpierw jego rozmyślania, lecz od uczuć związanych z Wielkim Piątkiem, ale wkrótce zainteresowanie idealne i formalne skupia się coraz bardziej na niej, a pomysł, że dzika posłanniczka Graala i uwodzicielska kobieta są jedną i tą samą istotą, a więc myśl o dwoistej egzystencji duchowej jest decydującym olśnieniem i decydującą pokusą i ona budzi tajemną żądzę cudownego przedsięwzięcia. „Odkąd mi się to objawiło — pisze — jasne stało mi się niemal wszystko w tej materii". A innym razem: „Objawia mi się mianowicie osobliwy stwór, cudowna kobieta — demon świata (posłanniczka Graala), w coraz żywszy, coraz bardziej przykuwający sposób. Jeśli zdołam ten poemat doprowadzić kiedyś do końca, dokonam w ten sposób czegoś niezwykle oryginalnego". — Oryginalne — wzruszająco ciche, skromne słowo na oznaczenie tego, co faktycznie doszło do skutku. Bohaterki Wagnera cechuje w ogóle rys szlachetnej histerii, jakiś lunatyzm, jakieś zachwycenie i wizjonerstwo, przepajające ich romantyczny heroizm osobliwą i zastanawiającą nowoczesnością. Lecz postać Kundry, róży piekielnej, to po prostu kawał patologicznej mistyki; w swej męczeńskiej dwoistości, w swym rozdarciu, jako instrumentum diaboli i szukająca zbawienia pokutnica odmalowana została z kliniczną drastycznością i prawdą, z naturalistyczną odwagą przy zgłębianiu i przedstawianiu wstrząsająco chorobliwego życia psychicznego, co zawsze wydawało mi się szczytem wiedzy i mistrzostwa. A spośród postaci „Parsifala" nie tylko jej psychika ma ten skrajny charakter. Jeśli w zarysie tego ostatniego i najdalej doprowadzonego dzieła mowa o Klingsorze, że jest to demon ukrytego grzechu, furia bezsilności w obliczu grzechu, to mamy uczucie przeniesienia w świat chrześcijańskiej wiedzy o dalekich i diabelskich stanach duszy, w świat Dostojewskiego. —

Wagner jako mistyk, jako odkrywca mitu dla opery, jako wybawca opery przez mit, oto druga sprawa; i rzeczywiście, nikt mu nie dorównuje w pokrewieństwie duchowym z tym światem obrazów i myśli, w tej władzy zaklinania i ożywiania na nowo mitu: odnalazł sam siebie, kiedy odnalazł drogę od opery historycznej do mitu; a słuchając go chciałoby się wierzyć, że muzyka stworzona jest na służbę mitu i nigdy już nie postawi sobie innego zadania. Czy pojawia się on jako goniec z czystych sfer, zesłany na pomoc niewinności, który niestety, ponieważ wiary nie starcza, musi powrócić tam, skąd przybył; czy jako zawarta w pieśni i słowie wiedza o początku i końcu świata, jako kosmogoniczna baśń filozoficzna — zawsze Wagner utrafia w jego ducha, istotę, ton z pewnością bezbłędną i intuicją płynącą z powinowactwa z wyboru, zawsze mówi o nim z wrodzonym wyczuciem, w sposób bezprzykładny we wszelkiej sztuce. Jest to mowa owego „niegdyś" w jego podwójnym sensie, na który składa się „jak wszystko było" i „jak wszystko będzie"; a mitologiczna gęstość nastroju jest nieprześcigniona, np. w scenie z nornami na początku „Zmierzchu bogów", kiedy trzy córy ziemi rozwodzą się w swego rodzaju uroczystym plotkarstwie, lub w samym pojawieniu się Erdy w „Złocie Renu" i „Zygfrydzie". Akcenty przepotężnej muzyki towarzyszące wyprowadzeniu zwłok Zygfryda nie odnoszą się już do leśnego chłopca, który wyruszył nauczyć się strachu; pouczają one uczucie, co właściwie przeciąga tam za pasmami opadającej mgły: na marach leży samo bohaterskie słońce, ubite przez bladą ciemność; a słowna aluzja przychodzi doznaniu na pomoc: mowa o „wściekłości rozszalałego dzika", a Günther wskazując na Hagena powiada: „On jest przeklętym dzikiem, co tego szlachetnego rozszarpał". Perspektywa sięga najwcześniejszych początków obrazowych snów ludzkich. Tammuz, Adonis ubici przez dzika, Ozyrys, Dionizos, rozszarpani, którzy mieli powrócić jako Ukrzyżowany z bokiem włócznią rzymską przebitym, aby go poznano — wszystko, co było i jest zawsze, cały świat piękna złożonego w ofierze, zamordowanego przez wściekłość zimy, obejmuje to spojrzenie mistyczne — a więc nie mówcie, że „Zygfryd" sprzeniewierzył się sobie w „Parsifalu".

Tłumaczył: Jan Garewicz

Podstawa przekładu: Thomas Mann, *Leiden und Grösse Richard Wagners* w: *Leiden und Grösse der Meister*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1957, s. 216—225.

EWA BIEŃKOWSKA

WAGNER I NIETZSCHE

Przyjaźnie wielkich ludzi są zwykle tematami, które bardzo interesują biografów. Spotkanie dwóch twórców, okres intensywnych kontaktów, wymiana listów, gdzie przeplatają się zwierzenia, koncepcje, plany, wyraz całego stosunku do najbliższego otoczenia i do spraw najbardziej ogólnych — to bezcenny materiał dla rekonstrukcji osobowości twórczej, jej świata wewnętrznego i linii rozwoju. A jeśli przyjaźń złączy indywidualności równie silne i wybitne, żyjące podobnymi problemami, choć za każdym razem na inny sposób, wówczas otrzymujemy jakby podwójny snop światła rzucony na te same zjawiska, dwie perspektywy, w których problemy otrzymują swój pełny, a niekiedy również paradoksalny kształt.

Dziesięcioletnia burzliwa przyjaźń Ryszarda Wagnera i Fryderyka Nietzschego stanowi niezwykle ciekawe wydarzenie w kulturze niemieckiej lat siedemdziesiątych XIX w. Było to spotkanie kompozytora, który dokonał swoistego przewrotu w sposobie odbierania muzyki, w ocenie jej rangi i znaczenia w świadomości całych rzesz odbiorców, oraz filozofa, którego dzieło do dziś uważane jest za przełomowe, ponieważ dokonało istnej rewolucji w tradycyjnych kanonach filozofii europejskiej. Obaj, Wagner i Nietzsche, nie tylko świadomi byli swej przełomowej roli, ale widzieli ją w niebywale wyolbrzymionych wymiarach: każdy z nich uważał, że od niego rozpoczyna się absolutny zwrot w historii kultury, epoka nowej sztuki, nowej myśli, nowego typu człowieka. Nic też dziwnego, że przyjaźń ta rozpoczęta w atmosferze wzajemnego podziwu, poczucia wspólnej misji wobec dziejów i ludzkości, musiała zakończyć się gwałtownie: rozstaniem, wrogością, a ze strony Nietzschego namiętnymi atakami na dawnego mistrza. Spotkały się bowiem indywidualności zbyt potężne i egocentryczne, zbyt zapatrzone w siebie i wymagające od innych zupełnego podporządkowania własnej idei.

Rzecz rozpoczęła się w Lipsku w r. 1868. Nietzsche ma lat 24, jest początkującym filologiem klasycznym, już zbuntowanym przeciw współczesnej dekadenckiej kulturze, przeciw wiedzy akademickiej, przeciw panującej mieszczańskiej obyczajowości. Wagner jest o przeszło 30 lat starszy, ma już za sobą *Tristana, Śpiewaków norymberskich* i część *Tetralogii,* jest już — co dla przyszłego filozofa stawiającego pierwsze kroki musiało być faktem ważnym — autorem rozpraw teoretycznych, gdzie krytykując tradycyjne formy muzyczne, zwłaszcza operę, wykłada swoją koncepcję syntezy sztuk w dramacie muzycznym, syntezy, która ma odrodzić nie tylko degenerującą się muzykę, ale i całą cywilizację. Nietzsche zaczyna coraz częściej bywać w domu Wagnera, uwielbia jego muzykę, zwłaszcza *Tristana,* którego wyciąg fortepianowy zna prawie na pamięć. *Tristan* stał się dla niego objawieniem metafizycznej prawdy świata, mrocznych otchłani pragnienia i cierpienia, wyzwolenia przez śmierć, która jest zarazem najwyższym wtajemniczeniem i ekstazą.

Kiedy w rok potem zaproponowano Nietzschemu katedrę na uniwersytecie w Bazylei, przyjął ją natychmiast, ażeby być bliżej mistrza, który osiedlił się wówczas w Triebschen nad Jeziorem Czterech Kantonów. Nietzsche spędza całe dni w towarzystwie Wagnera i fascynującej go również Cosimy. W ciągu tych lat 1869—71 powstaje pierwsze dzieło Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha muzyki* — wielkie wyznanie wiary w wyjątkową i wybawicielską rolę Wagnera, ale wyznanie już podporządkowane całkiem samodzielnej koncepcji Nietzschego, która okaże się trwalsza niż urzeczenie osobą i twórczością przyjaciela. Idea książki jest taka: u początków kultury europejskiej stoi tragedia grecka, będąca wyrazem irracjonalnej, pesymistycznej i ekstatycznej wizji bytu. Grecy mocno odczuwali ciemne strony istnienia, pragnienie ucieczki od ładu, prawa rozumu — w mistyczne porozumienie z kosmosem, święte szaleństwo jedności z pierwotnymi siłami życia. Symbolem tego dążenia jest postać boga Dionizosa, otoczonego orszakiem satyrów i menad, przynoszącego wszędzie upojenie, wyzwolenie od wszelkich norm i więzów. Ale tajemnicą sztuki greckiej było utrwalenie tej ciemnej tęsknoty w formach doskonale harmonijnych, pełnych ładu i jasności, którym to formom patronował bóg Apollo. Tak więc cała kultura antyczna polega na konflikcie, a zarazem głębszej zgodności, na płodnym napięciu między pierwiastkiem apollińskim i dionizyjskim. Ten moment równowagi i pełni w kulturze szybko został naruszony, ostateczny cios zadało jej chrześcijaństwo ze swoją chorobliwą etyką wyrzeczenia i zakłamania, z żądaniem zakucia jednostki w pancerz konwencji i praw rozumu. Ten proces degeneracji kultury i człowieka osiągnął apogeum w XIX w. I właśnie wtedy stał się cud: pojawił się Wagner a wraz z nim zagubiona istota greckiej mądrości, zew dionizyjski, niosący ludziom prawdę o świecie i nadzieję wyzwolenia od wszystkiego co sztuczne, skłamane, kaleczące pełnię osobowości. W tym sensie jest Wagner nie tylko wielkim — największym — artystą czasów nowożytnych, jest wręcz tym, który ocali cywilizację od degeneracji.

Tak pisał, takimi przekonaniami i zachwytami żył Nietzsche do roku 1876. Powstaje wtedy rozprawka *Wagner w Bayreuth* — egzaltowana apologia mistrza i jego dziejowej misji. W związku z uroczystym położeniem kamienia węgielnego pod przyszły teatr festiwalowy padają tu znamienne słowa: „Bayreuth jest dla nas poświęceniem porannym w dzień walki".

I to był zarazem koniec. Przyszedł rok 1878 — inauguracja pierwszego święta. Nietzsche, z bólem, milcząc, ogląda całą paradę próżności, rozgrywającą się wokół Wagnera i pośród której ten ostatni czuje się jak we własnym żywiole. Hołdy koronowanych głów, histeria miłośników muzyki z najlepszego towarzystwa, atmosfera kabotyństwa, zbiorowej hipnozy. Poczucie niebezpieczeństwa, świadomość, że ta fascynacja jest teraz dla niego tylko zbytecznym ciężarem, zagraża osobistemu rozwojowi, musiała w Nietzschem narastać już od dawna. Do tego dochodzą przeżycia w Bayreuth i cios najmocniejszy: w tym samym roku Mistrz przesyła młodemu przyjacielowi ozdobny manuskrypt tekstu *Parsifala:* zabierał się właśnie do muzycznego opracowania swego ostatniego dzieła. Nietzsche ma uczucie, że otworzyły mu się oczy: jak to? Czy to możliwe, że to ten sam Wagner, pasowany przez niego na wskrzesiciela hellenizmu, wyzwoliciela zgniecionej przez zakłamaną kulturę ludzkości? Wagner — autor *Parsifala,* gdzie powraca mit chrześcijański i chrześcijańskie wartości: wyrzeczenie, tęsknota za zaświatem, potępienie zmysłowości, obsesja grzechu, przeżerającego naturę ludzką? Teraz Nietzsche rozumie —

Walkiria, scena finałowa. (Czar ognia). Warszawa 1988 →

ten, który miał wyprowadzić kulturę z impasu, ocalić od dekadencji, sam jest w najwyższym stopniu dekadentem, uosabia siły rozkładu, chorobę cywilizacji. W odpowiedzi na *Parsifala* Nietzsche przesyła Wagnerowi swą pierwszą w pełni wyzwoloną, „nihilistyczną" książkę: *Ludzkie, arcyludzkie.* Potem będzie wspominał ten fakt, tę wymianę dwóch przesyłek jak pierwsze skrzyżowanie szpad. Odtąd Nietzsche jest nieugiętym, zażartym przeciwnikiem Wagnera i wagneryzmu.

Motywy tego zwrotu były z pewnością bardzo skomplikowane. Wchodziła tu przede wszystkim w grę potrzeba całkowitej samodzielności oraz rosnące przekonanie, że to on sam, Fryderyk Nietzsche, ma światu do przekazania wielką odnowicielską ideę. Ta zbawcza idea to nadczłowiek, odpychający od siebie wszelkie przesądy, przemiana wszystkich wartości, nowa cywilizacja, która wskrzesza zapomniane dionizyjskie misteria. Ta filozoficzna a zarazem osobista problematyka, przeniesiona na ocenę muzyki Wagnera, musiała znaleźć sobie, a niekiedy wręcz sztucznie stworzyć racje, przemawiające za tak radykalnym potępieniem. Im bardziej był Nietzsche zniechęcony do społeczeństwa niemieckiego, w którym żył, tym dobitniej rysowała mu się opozycja (nie nowa zresztą) pierwiastka germańskiego w kulturze z jednej strony, a z drugiej — romańskiego, śródziemnomorskiego. Po jednej stronie — chorobliwy idealizm, ucieczka od realnego życia, a przy tym ociężałość, brak poczucia formy; po drugiej — lekkość, finezja, przenikliwe i sceptyczne spojrzenie na ludzkie sprawy, dystans, ironia. Owo bujne, helleńskie zdrowie, które w młodości utożsamiał Nietzsche z żywiołem germańskim w sztuce, przesunęło się teraz ku kulturze francuskiej, gdzie ciągle krążą soki Południa, nieznane mrocznej, teutońskiej Północy.

Dwie podstawowe rozprawy Nietzschego o Wagnerze dzieli 12 lat. Broszura *Ryszard Wagner w Bayreuth* powstała w 1876. zaś *Przypadek Wagnera,* uzupełniony jeszcze tekstem *Nietzsche contra Wagner,* w roku 1888, w 5 lat po śmierci kompozytora. *Przypadek Wagnera* rozpoczyna się od prawdziwego wyzwania i prowokacji. Skoro dawny mistrz uosabia teraz dla Nietzschego kwintesencję niemieckości, gdzie znaleźć antidotum, śródziemnomorskie przeciwstawienie wagneryzmu? I tu Nietzsche z przekorą rozpływać się zacznie nad *Carmen* Bizeta, tak jak kiedyś nad *Tristanem,* tylko już teraz w innym stylu wyzbytym mrocznych egzaltacji. *Carmen* to zdrowie, jawna zuchwałość namiętności, niecierpliwa żądza życia, niewinność siły i okrucieństwa. W sferze muzycznej odzwierciedla się to w łatwości i prostocie melodii, w eleganckiej przejrzystości Bizeta. Natomiast Wagner, jego melodyka i orkiestracja, jego modulacje, cała w ogóle estetyka muzyczna — to chorobliwe drażnienie znużonych nerwów, przesyt a jednocześnie strach przed życiem. „Wagner to nerwica" — woła Nietzsche, nerwica jednostek dających się unieść tej muzyce, nerwica sztuki, nerwica całej schyłkowej kultury dziewiętnastowiecznej. Wagner to społeczne niebezpieczeństwo, deprawator dusz młodych i bezbronnych, niczym mityczny Minotaurus wciągający ofiary do swego labiryntu i pożerający je tam. Obelgom i drwinom nie ma końca. A przecież tam, gdzie Nietzsche ze szczególną zajadłością wyśmiewa Wagnerowską „nieskończoną melodię" (jako negację wszelkiego stylu i smaku) — tę nieskończoną melodię, która niegdyś kazała mu widzieć w *Tristanie* największe metafizyczne odkrycie muzyki — czujemy fałszywy dźwięk, ton nieszczerości i przymusu, jak gdyby chęć zakrzyczenia w sobie dawnej, ale wciąż żywej miłości.

Ale w tym samym jaskrawo stronniczym i pełnym zapiekłości paszkwilu naraz spotykamy zdania, które znacznie głębiej i mądrzej ujmują cały problem. Posłuchajmy takiego wyznania: „Pojmuję w pełni, gdy dzisiaj muzyk powiada: nienawidzę Wagnera, ale żadnej innej muzyki nie mogę już znieść. Mógłbym również zrozumieć filozofa, który stwierdza: Wagner streszcza w sobie nowoczesność. Nie ma rady — trzeba najpierw być wagnerzystą". Otóż i to właśnie! Ostatnie zdanie jest chyba kluczem do zrozumienia całego stosunku Nietzschego do Wagnera. Kłamstwem było wmawianie sobie estetycznych rozkoszy z okazji *Carmen* Bizeta, wykorzystanej tu jako broń zaczepna; kłamstwem było rzekomo radykalne odwrócenie się od muzyki Wagnera. Bowiem Nietzsche świetnie rozumiał, że twórca dramatu muzycznego uosabia jeden z najważniejszych przełomów w kulturze nowoczesnej. Jest punktem dojścia wielowiekowego procesu i zarazem miejscem przesilenia — końcem pewnej wspaniałej koncepcji sztuki, która wyczerpawszy wszelkie możliwości wyrazu artystycznego doszła do gigantycznej, aż zastraszającej syntezy — i od tego punktu musi się wycofać w inne rejony, poszukać sobie całkiem nowych środków, odwrócić się ku innym treściom. Nie tylko dla filozofa, jakim jest Nietzsche, „przypadek Wagnera" stanowi niezwykle pouczające i płodne doświadczenie. Jest to niezwykle szczęśliwa, bezcenna zgoła przygoda kultury europejskiej — stwierdza Nietzsche w swym dziwacznym paszkwilu, który już tylko jeden krok dzieli od wielkiej apologii. „To pismo jest natchnione wdzięcznością" — tak zamyka się epilog rozprawy.

Fryderyk Nietzsche

Ale rzecz powróci jeszcze w ostatnim rękopisie Nietzschego, ukończonym tuż przed zapadnięciem w nieuleczalną chorobę umysłową — w autobiograficznej książce *Ecce homo.* Będzie tam mowa o największym darze i przeżyciu młodości, jakim było spotkanie z dziełem i osobą mistrza, będzie mowa o przeczuciach, jakie nawiedziły Nietzschego „w świętej chwili, gdy Wagner konał w Wenecji".

EWA BIEŃKOWSKA

artykuł ukazał się w 1975 r. w dwutygodniku *Ruch Muzyczny,* nr 6 z dnia 16 marca

Friedrich Nietzsche
NARODZINY TRAGEDII Z DUCHA MUZYKI — FRAGMENTY

Sztuka jest najwyższym zadaniem i właściwą metafizyczną czynnością tego życia

Tragedia wchłania w siebie najwyższy orgiazm muzyki, doprowadzając właśnie muzykę, jak u Greków, jak u nas, do doskonałości, lecz dodaje potem mit tragiczny i tragicznego bohatera, który, potężnemu podobien Tytanowi, bierze na barki cały świat dionizyjski i uwalnia nas od jego brzemienia; podczas gdy z drugiej strony tym samym mitem tragicznym w osobie bohatera tragicznego, wyzwala nas ona od dzikiej żądzy istnienia i ruchem ręki przypomina nam inne istnienie i wyższą rozkosz, do której bohater walczący przygotowuje się, pełen przeczucia, upadkiem swoim,

nie swemi zwycięstwy. Tragedia wstawia pomiędzy powszechną ważność swej muzyki a po dionizyjsku wrażliwego słuchacza wzniosły symbol, mit, i budzi w nim pozór, jak gdyby muzyka była tylko najwyższym środkiem przedstawienia dla ożywienia plastycznego świata mitu. Ufając tej szlachetnej złudzie, może poruszać teraz swe członki w dytyrambicznym tańcu i oddać bez troski orgiastycznemu uczuciu wolności, w której jako muzyka sama, w sobie, bez owej złudy, nie mogła ważyć się pławić. Mit chroni nas przed muzyką, jak z drugiej strony najwyższą dopiero daje jej wolność. Muzyka za to odwzajemniając się, użycza mitowi tragicznemu tak przenikającego i przekonywającego znaczenia metafizycznego, jakiego słowo i obraz bez owej jedynej pomocy nigdy osiągnąć niezdolne; a szczególniej przejmuje widza tragicznego właśnie owo pewne przeczucie najwyższej rozkoszy, do której droga wiedzie przez upadek i zaprzeczenie, tak iż widz zda się słyszeć, jak gdyby najotchłanniejsze bezdno rzeczy mówiło doń głosem wyraźnym (...)

A gdy tak oto muzyka zmusza nas do widzenia więcej i wewnętrzniej, niż zazwyczaj do rozpościerania przed sobą zasłony scenicznej,niby delikatnej tkaniny, świat sceny rozszerza się zarówno nieskończenie dla naszego uduchowionego i wewnątrz patrzącego oka, jak się od wewnątrz rozświeca. Jakżeby zdołał ofiarować nam coś analogicznego poeta słowa, który za pomocą daleko mniej doskonałego mechanizmu, drogą pośrednią, rozporządzając słowem i pojęciem, trudzi się osiągnąć owo wewnętrzne rozszerzenie widzialnego świata scenicznego i jego wewnętrzną jasność? Gdy zaś także tragedia muzyczna przybiera słowo, to jednak może ona zarazem wykazywać obok tego podłoże i miejsce narodzin słowa i stawanie się słowa od wewnątrz wyraźnym uczynić.

(...) W gruncie rzeczy stosunek dramatu do muzyki jest właśnie odwrotny: muzyka jest istotną ideą świata, dramat tylko odblaskiem tej idei, pojedynczym jej cieniem. Owa tożsamość między linią melodyjną a żywą postacią, między harmonią a powinowactwem charakteru owej postaci, jest prawdziwa w znaczeniu przeciwnym, niżby nam zdawać się mogło, na widok tragedii muzycznej. Możemy sobie postać jak najwidoczniej poruszać, ożywiać i od wewnątrz oświecać, pozostanie ona zawsze tylko zjawiskiem, od którego żaden most nie wiedzie w prawdziwą rzeczywistość, w serce świata. Z głębi tego serca jednak przemawia muzyka, a choćby niezliczone zjawiska owego rodzaju przesuwały się przed tą muzyką, nie wyczerpałyby jej istoty, lecz byłyby zawsze jej uzewnętrznionymi odbiciami. (...)

Tutaj musimy wzbić się śmiałym rozmachem w metafizykę sztuki i powtórzyć sobie dawniejsze twierdzenie, że istnienie i świat ukazują się usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne; w tym to znaczeniu właśnie ma nas mit tragiczny przekonać, że nawet brzydota i rozdźwięk jest grą artystyczną, w którą gra wola z sobą samą, w wiecznej pełni swej rozkoszy. To trudne do pojęcia prazjawisko sztuki dionizyjskiej staje się jednak na prostej drodze zrozumiałe i bezpośrednio uchwytne jedynie w przedziwnym znaczeniu dysonansu muzycznego: tak jak w ogóle muzyka, postawiona obok świata, jedynie dać może pojęcie tym, co rozumieć należy przez usprawiedliwienie świata jako zjawiska estetycznego. Rozkosz, którą wywołuje mit tragiczny, ma tę samą ojczyznę co rozkoszne wrażenie dysonansu w muzyce. Żywioł dionizyjski ze swą rozkoszą czerpaną nawet z bólu, jest wspólnym łonem, z którego urodziła się muzyka i mit tragiczny.

Przekład: Leopold Staff

WŁADYSŁAW MALINOWSKI

Bayreuth 1968

WAGNER DZIŚ

Wagner dzisiejszy jest Wagnerem jakiego pozostawił nam wnuk kompozytora, Wieland. Jeszcze w dwa lata po śmierci tego wybitnego realizatora, przedstawiciela całej dynastii Wagnerów czuwających nad dziełem swego wielkiego przodka, doroczny festiwal wagnerowski opierał się na jego przedstawieniach. Było ich w tym roku sześć: *Tristan i Izolda, Parsifal* i cztery wieczory *Pierścienia Nibelunga — Złoto Renu, Walkiria, Zygfryd* i *Zmierzch bogów.* Nie udało mi się, niestety, zobaczyć *Lohengrina* oraz — zrealizowanych w setną rocznicę prapremiery — *—Śpiewaków norymberskich.* Oba te przedstawienia, które — powtarzane wraz z pozostałymi ponad miesiąc — złożyły się na program festiwalu, przygotowane zostały przez Wolfganga Wagnera, brata i współpracownika Wielanda, a obecnego dyrektora teatru wagnerowskiego i festiwali w Bayreuth.

Pobyt w tym niewielkim mieście, którego pałace sąsiadują z łanami zbóż i lasami pokrywającymi okoliczne wzgórza, może wskrzesić wiarę w możliwości teatru operowego. Wiarę tę wskrzeszają i Ryszard Wagner i Wieland — dzieło i realizacja. Dzieło jaśnieje dziś pełnym blaskiem. Z burzy reakcji — estetycznej, artystycznej i technicznej, jaką wywołało w pierwszych dziesiątkach naszego wieku, wyszło niewzruszone jak skała, której stopy zaledwie zdołała obmyć nawałnica. W swych najistotniejszych rysach pozostało drogowskazem. Może być szkołą nie tylko mistrzostwa, ale i zaangażowania kompozytora dramatycznego. Bowiem temat nie był dla Wagnera pretekstem do pisania muzyki. Stanowił o tym, co artysta miał naprawdę do powiedzenia. Teksty *Pierścienia Nibelunga* czy *Parsifala*, niezależnie od zwietrzałej być może warstwy językowej nie dają się dziś oddzielić od nurtu myśli epoki, od kultury niemieckiej i europejskiej. Są znaczące i dla nas, są nas w stanie zainteresować. Nie jest to na ogół cechą librett operowych. Perypetie Wotana, Zygfryda czy Brunhildy są interesujące i poruszające, ponieważ są czymś więcej niż rezultatem działań person dramatu, jednego z wielu podobnych: są starciem idei i problemów wyjątkowo nośnych i podniecających wyobraźnię. Refleksja historiozoficzna, żywe korespondencje ze sferą problemów władzy i rewolucji, konfliktu między polityczną koniecznością a moralnym imperatywem posługują się tu niezawodnym rezonansem głębszych pokładów naszej świadomości przepojonych mitem antycznym, chrześcijańskim i ludowym, zarazem jednocząc te wątki i ukazując ich wspólną wykładnię.

Sięgając po kruszec mitu do wykucia swych postaci-symboli Wagner uczynił to nie dla pietyzmu dla narodowej przeszłości, ale w imię znaczeniowej pojemności tego materiału i jego odporności na czas, stwarzając pierwsze przesłanki artystycznego zwycięstwa. Zarazem była to jednak genialna intuicja w obliczu specyfiki gatunku operowego z jego konfliktem między realnymi w za-

Wieland i Wolfgang Wagnerowie

łożeniu zdarzeniami i postaciami a z gruntu nierealną konwencją — konfliktu, który w różnych epokach napotykał na sprzeciwy. Symboliczny sens postaci i działań leczy bowiem u podstaw tę ułomność, ratuje status gatunku. Muzyczna sublimacja jest czymś innym i inaczej przyjmowanym, gdy dotyczy bogów zdobywających złoto — symbol władzy, i czym innym gdy chodzi o wycinek społecznej tkanki, poddany ekspresjonistycznej wiwisekcji, jak choćby w *Wozzecku* Berga, dziele tak skądinąd wybitnym. W pierwszym przypadku ma ona w samym założeniu nieporównanie większe szanse powodzenia. Jest to dominująca refleksja, jaka nasuwa się szczęśliwcowi, któremu dane było zobaczyć pełny cykl *Pierścienia Nibelunga* wystawianego w Polsce ostatnio w całości w 1911 r. Refleksję drugą stanowi przeświadczenie, że jest to dzieło wymagające interpretacji, dzieło którego nie da się dziś tylko „zaprezentować", po prostu odtworzyć. Jest ono wcieleniem prawdy (czy może już truizmu), że aktualność sztuki jest jednoznaczna z odczuwalną przez potomnych potrzebą jej interpretacji, jednoznaczna z możliwością adaptowania, przyswajania, jaką tylko ta „aktualna" właśnie sztuka przedkłada niejako następnym pokoleniom. Jest to równoznaczne z prawdą przeciwną: że rezygnacja z tej możliwości, poprzestanie na „oryginalnej", „wiernej" postaci takiego dzieła jest zagładą jego artystycznej wykładni, uśmierceniem go jako sztuki.

Droga, jaką obrał Wieland Wagner interpretując największe dzieła swego dziada, wydaje się tak dalece jedyną możliwą, że wprost nie do wiary jest fakt, że napotyka w pewnych kręgach wagnerzystów na zdecydowaną opozycję. Czymś oczywistym wydaje się, że wystawiając *Pierścień* czy *Parsifala* nie próbuje się w Bayreuth stwarzać naturalistycznej iluzji. Wieland Wagner komponuje pewne obrazy czy raczej wizje plastyczne, maksymalnie dostosowane do toku muzyki, których aluzyjność wobec domniemanej, istniejącej poza nimi rzeczywistości ulega daleko idącemu ograniczeniu. Olbrzymie trudności, jakie nastręczają zrealizowane utwory, statyka i ogromne rozmiary poszczególnych scen, monologów i dialogów, przezwyciężone zostają przy tym z wirtuozerią, a przy zachowaniu spokoju i umiaru środków scenicznych. Wśród nich rolę naczelną i nieporównywalną odgrywa światło. Scena, szczególnie w *Pierścieniu,* pogrążona jest najczęściej w mroku (stąd niezmiernie trudno o dobre fotografie z Bayreuth). Właściwą przestrzeń sceniczną tworzy z reguły oświetlony krąg, w którym bezpośrednio działają postacie. Jest to przestrzeń wyimaginowana, jakby zawieszona w próżni, biorąca rozbrat z realną przestrzenią sceny, jej architekturą, usytuowaniem wobec przestrzeni sąsiednich. Postacie wyławiane światłem wynurzają się znikąd i „do nikąd" wracają. Daje to obrazy pozbawione konturów, zatopione w ciemnym tle, czy raczej w owej nieprzeniknionej substancji, rozgarnianej reflektorem. Każe to myśleć o pewnych tradycjach romantycznego malarstwa epoki Wagnera (Böcklin, Turner?) — przy innej jednak na ogół dominancie kolorystycznej (fiolet, ciemna zieleń, ołowiana szarość z wyeliminowaniem skali brunatno.żółtej).

Charakter tych scenicznych obrazów jest na wskroś malarski, światłocieniowy i kolorystyczny. Mają one na ogół niewiele wspólnego z architekturą czy środkami typu graficzno-konstruktywistycznego. W tych warunkach dekoracje wiążą się przede wszystkim z tymi właśnie, rzadkimi raczej okazjami — z łukami świątyni Graala w *Parsifalu*, z okrętem Tristana. W pozostałych przypadkach, o ile w ogóle występują, mają one charakter mocno stylizowanych elementów wtopionych w całość obrazu, zmieniających nie tylko swą funkcję, ale i wyraz plastyczny w zależności od zastosowanego oświetlenia czy przesłon. Jako stały element współgra natomiast symboliczny rekwizyt — włócznia Wotana, miecz Zygfryda.

W inscenizacjach Wielanda Wagnera twardy grunt materii teatralnej zostaje odsunięty, przezwyciężony. Nie ma to jednak nic wspólnego z tym, co by określić można jako „nieszczerość wobec materiału". Właściwym materiałem stają się tu bowiem współczesne możliwości techniczne zmieniające istotę tego, co „teatralne" i to w kierunku szczególnie stosownym jeśli idzie o dzieło Wagnera, jakby tworzone dla dzisiejszych realizatorów, dzieło, które dotykała i deprecjonowała współczesna mu ułomność naturalistycznej konwencji teatralnej. Niezrównany materiał pod tym względem przedstawia muzeum wagnerowskie w Bayreuth z bogatym działem modeli scenicznych, obejmującym najważniejsze realizacje od pierwszych po ostatnie.

Współczesna technika okazuje się zbawienna dla realizacji wagnerowskich dramatów przede wszystkim jako dramatów muzycznych. Pozwala ona wreszcie na odpowiednie sceniczne wcielenia takich gigantycznych wizji, jak cwałowanie Walkirii czy „czar ognia" z drugiej części Tetralogii, pomysłów właściwie nie do zrealizowania w poprzedniej epoce. Nie co innego jak światło sprawia, że element widzialny nadąża w Bayreuth za tym, co słyszymy; pozwala także na giętkie podążanie barw za muzyką, realizując nareszcie możliwości i postulaty przeczuwane i wysuwane ongi nie tylko przez Wagnera. Na początku I aktu *Zmierzchu bogów* chromatycznemu pochodowi w orkiestrze odpowiada stopniowa zmiana barwy oświetlenia sceny — od ciemno-czerwonej po błękitną; w *Walkirii* — początek wyznania Zygmunda, wsparty nagłym zrywem w orkiestrze, znajduje swą projekcję w równoczesnym wybuchu świetlnym. Chwytów takich zastosowano wiele. Zabezpieczają one niejako percepcyjny związek obu warstw.

Związek ten ma jednak swe zasadnicze uwarunkowania w reżyserii, w prowadzeniu postaci (udział chórów jest w omawianych dziełach zupełnie wyjątkowy). Na tym właśnie polu dochodzi do najcięższej próby: do konfrontacji czasu psychologicznego z muzycznym. Zadanie to polega przede wszystkim na psychologicznym, aktorskim uprawomocnieniu czasu, w jakim rozwija się muzyka, czasu nieraz znacznego, zbyt obszernego z punktu widzenia realistycznie pojętych konieczności związanych z akcją. Jedynym wyjściem jest właśnie odrzucenie tego punktu widzenia. Stąd oczywistość koncepcji Wielanda Wagnera. Jeśli w jego interpretacjach śpiewacy rzadko poruszają się normalnym krokiem, to jest to punkt wyjścia do zażegnania rażącego konfliktu, jaki czyha na realizatora dzieł Wagnera, szczególnie tych, o których mówimy. Tylko dzięki temu płynnemu przemieszczaniu postaci, wolnemu od jego „dosłownego" sensu (choć z zachowaniem oszczędnego gestu wyrazowego) następuje transformacja obrazu w nową wartość, w pewien ekspresyjny, wizualno-sceniczny proces — jedyny jaki zdolny jest czerpać uświęcającą moc z wagnerowskiej muzyki. (...)

Zaskakujące, ale i zniewalające było ogólne wrażenie miękkości w brzmieniu orkiestry. Nie bez znaczenia były tu zapewne i właściwości akustyczne sali, skądinąd znakomite. Orkiestra w Bayreuth jest wspaniała. Może budzić podziw tym bardziej, że składa się z muzyków zatrudnionych poza tym w innych orkiestrach na terenie Niemiec. Zarówno pod batutą Lorina Maazela w *Pierścieniu,* jak i bardziej jeszcze pod kierunkiem Pierre Bouleza w *Parsifalu*, muzyka płynęła jakby nieco sciszona za to roziskrzona bogactwem faktury, pełna wypielęgnowanych szczegółów. Wagner to jednak muzyka szczegółu. Nie może nią nie być jako integralny składnik dramatu. Jej urok i tajemnica leży w rzutkości rozwoju, w owych błyskawicznych ożywieniach tkanki dźwiękowej, w misterności przeplatania i łączenia motywów. Ale rezygnując z własnej autonomii, z sumowania mniej lub bardziej zamkniętych całostek dających się wyjmować z utworu (jak powszechnie w operze) muzyka ta zakłada jednocześnie szerszy, uwarunkowany dramaturgią kontekst jako podstawę właściwego odbioru, pełnego artystycznie oddziaływania owych kalejdoskopowych stanów, jakie się składają na jej bieg. Stąd Wagnera można i trzeba słuchać tylko — pomijając konieczną orientację w znaczeniu tekstu — dłuższymi, zamkniętymi w jakiś sposób dramaturgicznie fragmentami (jeśli już w ogóle fragmentami).

Jak dochodzi jednak do cudownego procesu krzepnięcia tych komórek w muzyczną całość, skoro motywy formowane są przecież nie z punktu widzenia ich konstrukcyjnych możliwości, a dla scharakteryzowania postaci, sytuacji, wątków. Idąc za pierwszym impulsem słuchacza chciałoby się powiedzieć: jest to możliwe dzięki ekonomii, dzięki oszczędności. Wagner podążając muzyką za słowem, jego znaczeniem, czyni to — wbrew opinii przypisującej mu winy niepopełnione — na tyle tylko, na ile to jest niezbędne. Każdy z motywów przewodnich (których ponad sto doliczono się w samym *Pierścieniu*) wnosi tylko jakby konieczne minimum muzycznej charakterystyki, zachowując tym samym maksymalną operatywność jako muzyczne tworzywo, maksymalną podatność na współżycie z innymi motywami i na niezbędne przeistoczenia. Ale nie tylko to. Ta powściągliwość jest przejawem instynktu Wagnera jako muzyka także i na tej płaszczyźnie. Pokusy jakich nie szczędził mu teatr nigdy nie przyprawiły go o niebezpieczne złudzenia co do możliwości i natury muzyki, nigdy nie sprowadziły na manowce naturalizmu. W tym sensie ma on w sobie coś z generacji duchowej jaką reprezentowali Mozart, Chopin czy Debussy — bardziej niż z postawy Berlioza, Liszta i Straussa.

Są to sformułowania jawnie prowokacyjne wobec powszechnie przyjętych. Ale chodzi tu o wskazanie drugiego oblicza Wagnera, o uwypuklenie drugiej o nim prawdy. Jego muzyka to dla następnych pokoleń kompozytorskich o wiele szersze i

Walkiria Bayreuth 1960, reżyseria Wolf[illegible]

bardziej wielostronne obszary doświadczeń niż te, o których się zwykle pamięta. Wagner to nie tylko chromatyka *Tristana* i kres funkcyjnej harmoniki — punkt wyjścia dla młodego Schönberga, a zatem praźródło dodekafonii, nie tylko masywna orkiestra o zmieszanych barwach. To również — w *Zygfrydzie* czy *Walkirii* — płaszczyzny dźwiękowe pełne wewnętrznego ruchu i światła („dywany dźwiękowe", jak je nazywają ostatnio komentatorzy jego twórczości), realizowane z całym wyrafinowaniem i mistrzostwem faktury instrumentalnej — punkt odniesienia dla późniejszej techniki Ravela czy Debussy'ego; to proste, uporczywie powtarzane diatoniczne figury na początku II aktu, czy w III akcie *Parsifala*, a także we wstępie do *Walkirii*, które każą myśleć o drugiej, przeciwstawnej do wiedeńskich dodekafonistów, głównej linii w muzyce pierwszej połowy naszego wieku, o późniejszej technice Bartoka czy Strawińskiego. Wagner utorował drogę następnym pokoleniom kompozytorskim w skali rzadko spotykanej w historii muzyki. Jak zwykle trzeba było odpowiedniej perspektywy aby w pełni dostrzec ten fakt. Dziś kiedy złudzenia co do odświeżającej misji antyromantycznego (i antywagnerowskiego) neoklasycyzmu okazały się raczej ubocznym epizodem w rozwoju muzyki XX w., postać Bouleza, czołowego przedstawiciela nowej muzyki francuskiej ostatnich kilkunastu lat, pochylona nad partyturą *Parsifala* nabiera niemal symbolicznej wymowy.

W Polsce nie oglądamy utworów Wagnera, nie znamy tego wielkiego rozdziału teatru muzycznego. Również nie słuchamy tych dzieł, które są czymś bardzo ważnym także w świecie muzyki. Przez 23 powojenne lata, w naszych dziewięciu teatrach operowych, wśród setek premier zrealizowano trzy opery Wagnera, w tym ani jednego z jego kluczowych dzieł (były to: *Holender tułacz, Tannhäuser* i *Lohengrin*). Nie odnajdziemy ich również w radio ani na płytach. Ale nawet dyskryminując skutecznie twórczość Wagnera nie można się od niej uwolnić. Trzeba by wymazać z historii muzyki całe dziesięciolecia (w tym i z historii naszej muzyki), wciągnąć na indeks dzie-

siątki nazwisk, tysiące utworów. Nie tylko bezpośrednich, twórczych kontynuatorów — Regera, Straussa, Schönberga, nie tylko dziesiątki epigonów operowych, ale i — o czym się nie zawsze pamięta — twórczość całych ośrodków, które adaptowały z powodzeniem na swój lokalny użytek niektóre właściwości stylu Wagnera i to niekoniecznie w zastosowaniu do muzyki dramatycznej. Dlatego słuchacze polscy często w swych muzycznych wędrówkach wkraczają — nieświadomi — w blask łuny jaka bije od wagnerowskiego dzieła, w odbite światło wagnerowskiego geniuszu.

I to nawet wówczas, gdy się tego nie spodziewają, gdy słuchają Elgara, Dukasa, Sibeliusa czy Liadowa. Paradoks: znają niejedno z wagnerowskiego stylu, koleje wpływów jego dzieła, jego recepcję, naśladownictwa i reprodukcje (liczne i w naszej muzyce), nie znają dzieła samego, znają światło ale nigdy nie oglądali słońca. Ta zdumiewająca luka rzutuje nie tylko na ich kulturę, ale i na kulturę muzyków, realizatorów, zespołów, deformuje wręcz świadomość artystyczną, nasze poczucie ciągłości kultury. Jest to tym bardziej niewybaczalne, niczym nie dające się usprawiedliwić, że stanowi zaprzeczenie własnych tradycji z czasów, gdy same tylko teatry operowe we Lwowie i Warszawie potrafiły realizować wszystkie najważniejsze utwory mistrza z Bayreuth.

Niezmordowana w inicjatywie Opera Poznańska przygotowuje właśnie premierę *Tristana*[1]). Ten wiekopomny koncert w kostiumach jednak z pewnością nie daje szansy na przekonanie publiczności do widowiskowych walorów dzieł Wagnera — ogromnych w innych utworach, przede wszystkim w *Pierścieniu*. Czy za 13 lat, w stulecie śmierci Wagnera a ponad 70 lat po polskiej premierze tego dzieła, będzie nas stać na wystawienie w całości tego cyklu czy wciąż nie? (...)

[1]) Mimo to premierowe przedstawienie, które obejrzałem 15 grudnia już po oddaniu tego artykułu do druku, spotkało się z niezwykle gorącym przyjęciem publiczności. Poznański *Tristan*, pod kierownictwem muzycznym i w reżyserii Roberta Satanowskiego z dekoracjami Zofii Wierchowicz, jest wybitnym, może najwybitniejszym wydarzeniem w naszym życiu operowym ostatniego czasu. Muzycznie zrealizowany znakomicie, z kreacją Antoniny Kaweckiej jako Izoldy, wyrastającą daleko ponad dobry nawet poziom spotykany na naszych scenach a zarazem z postaciami pozostałymi w pełni zadowalającymi, w czym największa zasługa Stanisława Romańskiego jako Tristana. Przedstawienie o wybitnie indywidualnych rysach z licznymi trafnymi cięciami w tekście i scenicznymi retuszami, zwarte i przemyślane w szczegółach ruchu i gry. Szeregiem pięknych, dyskretnych a zarazem pełnych koncentracji wyrazu rozwiązań — choćby takich scen jak spełnienie pucharów w I akcie, początek III aktu czy śmierć Izoldy — stawiane może być wyżej jako całość niż realizacja Wielanda Wagnera z Karlem Böhmem przy pulpicie dyrygenckim.

Artykuł Władysława Malinowskiego „Wagner dziś" ukazał się w numerze 1 *Współczesności* (styczen 1969) a następnie w *Bayreuther Programmhefte*. Był to na gruncie polskim pierwszy po II wojnie tekst o charakterze publicystycznym, dotykający problematyki twórczości i wykonawstwa dzieł Wagnera. Autor przekazuje w nim nie tylko swoje wrażenia z pobytu w Bayreuth na jednym ze słynnych festiwali wagnerowskich (1968), nie tylko ustosunkowuje się do nowatorskich wówczas, dziś już klasycznych koncepcji inscenizacyjnych wnuka Wagnera — Wielanda, lecz wyjaśnia również wiele nieporozumień i fałszywych sądów, czy wręcz nawet — uprzedzeń, jakie narosły po wojnie wokół twórczości autora *Pierścienia Nibelunga*. Dzieła Wagnera — zwłaszcza *Tetralogia* i *Parsifal* — nie grywane były w Polsce, muzyka mistrza z Bayreuth nie funkcjonowała ani w programach radiowych ani na płytach. Taka była sytuacja jeszcze w latach 60-tych. Artykuł mający wciąż jeszcze pewne znamiona aktualności, pozwala nam uzmysłowić sobie, w jakiej mierze sytuacja ta uległa zmianie (choćby nadawanie w Polskim Radio retransmisji z Festiwali w Bayreuth, czy odtworzenie premiery *Pierścienia* z Monachium, 1987), a w jakiej mierze nie posunęliśmy się ani na krok. Postawione na zakończenie artykułu pytanie, czy w stulecie śmierci Wagnera (1983) będzie nas stać na wystawienie w całości *Tetralogii* czy wciąż jeszcze nie, znalazło odpowiedź dopiero obecnie, poprzez realizację *Pierścienia Nibelunga* podjętą przez Teatr Wielki w Warszawie. Tekst Władysława Malinowskiego przedrukowujemy z niewielkimi skrótami, wzbogacony o aktualne wrazenia autora, zawarte w specjalnie dla potrzeb programu napisanym artykule.

Władysław MALINOWSKI

BAYREUTH

Przyroda, zabytki architektury, dystans wobec codzienności — taka najbardziej dziś poszukiwana i najmodniejsza otoczka festiwalu muzycznego została wymyślona osobiście przez Wagnera. Festiwale w Bayreuth wyprzedziły o wiele lat dzisiejszą ucieczkę menagerów i słuchaczy z ośrodków wielkomiejskich. Miasto, w którym Wagner w 1872 r. położył kamień węgielny pod swój teatr i w którym w tym samym roku zamieszkał, pozostało do dziś miastem niewielkim. Nowsza zabudowa, choć zwiększyła znacznie liczbę mieszkańców (do ok. 70 tys.) i odległości między niektórymi dzielnicami, nie naruszyła jego dawnego charakteru. Nadal ta czy owa uliczka, po przejściu nie tak wielu metrów, okazuje się wiejską drogą i nadal barokowe kamieniczki, czy — znacznie rzadsze — nowoczesne pawilony sąsiadują z ceglanymi, wiejskimi obejściami. Trzy składniki tworzą barwę i urok tego miasta: osiemnastowieczna wytworność, dawna wiejskość i kameralna nowoczesność. Nieobecna jest w nim zarówno miejskość dziewiętnastowieczna, jak i typowo dwudziestowieczna.

Rządzi nim dobry gust. Nie tylko w umiejętnym łączeniu starego i nowego w przebiegu ulic i ich zabudowie. Także w szerzej pojętym stosunku do przeszłości. Trwa ona żywa, naturalna, nie zmrożona marmurami mauzoleów. Wagner i Liszt leżą tak, jak zostali pochowani — pierwszy wśród krzewów swego domu, drugi pod jedną z wielu szarych płyt piaskowcowych, jakimi wysłany jest miejscowy cmentarz o zgoła wiejskim uroku. Dominanta miasta zaś — teatr wagnerowski — sąsiaduje z polem zboża i lasem. Miasto, mimo swej światowej kariery, nie stało się łupem wątpliwej elegancji, nie zostało pożarte przez hotele i autostrady. Te ostatnie szumią raczej z dala, wśród okolicznych wzgórz. Nie unicestwiają jednak walorów okolicy, z którą miasto współżyje na codzień. Pół godziny samochodem od centrum sfalowanie terenu zagęszcza się, tworząc wąwozy Jury Frankońskiej, malowniczego rejonu turystycznego i wypoczynkowego.

Bayreuth nie jest perłą miast barokowych ale ma w swych murach swego rodzaju perłę architektury tego stylu — teatr dworski z połowy XVIII w. To on właśnie był początkowo jednym z magnesów dla Wagnera poszukującego azylu, sanktuarium dla swego *Pierścienia*. I ma ponadto pałac, dworskie ogrody pod miastem — z tego samego czasu, kiedy koligacje margrafów bayreuthzkich sięgnęły najwyżej, bo żona margrafa Friedricha była rodzoną siostrą Fryderyka Wielkiego.

Ale może najbardziej warte spacerów są zaułki starego miasta. Dla nas stwarzają one raczej iluzję historyczną bliższą. To zaułki Ryszarda Wagnera, a nie siedemnasto- czy osiemnastowiecznych mieszczan. To malownicza dawność, która jego zniewoliła Bayreuth jest wystarczająco ładne, aby darzyć je sympatią jako miejsce wybrane Ryszarda Wagnera. Aby te dwa uroki tego miejsca — jego własny „intymny" i „wagnerowski" — nakładały się na siebie i potęgowały wzajemnie.

Duchowa obecność Wagnera w Bayreuth jest wyjątkowo intensywna, do dziś żyje tam jego najbliższa rodzina. Festiwale, zapoczątkowane w 1876 r. przez Ryszarda, prowadzi po jego śmierci żona (a córka Liszta) Cosima (do 1906), syn Zygfryd (do 1930), synowa Winifred (do 1944), wreszcie wnukowie Wieland i Wolfgang (od 1951, a po śmierci w 1966 Wielanda do dziś — Wolfgang).

Do 1976 r. istniała ciągłość mieszkania Wagnerów. Dom nazwany „Wahnfried", dom-przystan, po niekończących się przenosinach i życiowych wędrówkach, projektował częściowo sam kompozytor, umieszczając na fasadzie zdanie: „Hier, wo mein Wähnen Frieden fand — Wahnfried — sei dieses Haus von mir

b nam t Udostępnienie w 1976 r tego domu jako muzeum i archiwum (uważane w Bayreuth za sukces związany z przezwyciężeniem przeszkód finansowych) niestety przerwało tę ciągłość bez precedensu Muzea mają w swych dawnych mieszkaniach wszystkie tworcy tej miary. Projekt domu jest rygorystyczny w dążeniu do układów czystych i najprostszych w rozplanowaniu wszystkich elementów. Podobnie teatr, w którego projektowaniu Wagner brał czynny udział. Zbudowany w latach 1872–76 zaskakuje dziś swego rodzaju nowoczesnością konstrukty wizmem zasad funkcjonalnością wnętrz. Co prawda jest taki rowniez dlatego, że pozostał po części niewykończony w porównaniu do zamierzeń (jeśli idzie o salę, o przed wprowadzeniem po zmierzakichkolwiek ulepszeń powstrzymywała jej cudowna akustyka). Ale i tak nad budowlaną i organizatorską działalnością Wagnera romantyka unosi się w całej wyraźny duch racjonalizmu i pozytywizmu. I niemało dobrego smaku, którego niektórzy skłonni są mu odmawiać jako kompozytorowi. Do teatru, usytuowanego na jednym z wzniesień otaczających miasto, zmierzamy przez uliczki dzielnic willowych, wśród ogrodów i później przez park podchodzący pod fronton, trochę jak na plażę najczęściej piechotą, z marynarką na ramieniu. Jest sierpień, trzeci po południu. Przedstawienia rozpoczynają się o czwartej i trwają do późna z dwoma bardzo długimi przerwami, z których każda pozwala na daleki spacer bądź obiad (liczne restauracje i bary zamaskowane są wśród zieleni po prawej stronie teatru, ów las zboża jest po lewej, las – w tyle). Wracać można miejskimi autobusami, które podstawiane są we właściwej porze. Bywa, że rozwożą publiczność improwizowaną trasą w pobliżu jej domów po błyskawicznej ankiecie przeprowadzanej wśród pasażerów przez kierowcę.

Festiwal składa się z trzech najczęściej powtarzanych *Pierścienia Nibelunga*, przedzielonych kilkoma innymi dziełami Wagnera (które czasem dawane są i między – np. końcowymi – ogniwami Tetralogii). Festiwale bez *Pierścienia* należą do wyjątków i zdarzają się przed nową inscenizacją cyklu, jak w roku ubiegłym przed tegoroczną – Harry Kupfera, pod Barenboimem, z dekoracjami Hansa Schavernocha i kostiumami Reinharda Heinricha.

Mimo, że w ostatnich tylko dekadach w Bayreuth występowali stale Birgit Nilsson, Martti Talvela, Theo Adam czy Herman Prey, festiwale w Bayreuth nie są festiwalami gwiazd. A może raczej są festiwalami gwiazd wagnerowskich. Z jednej strony wielu wybitnych śpiewaków nie śpiewa Wagnera, z drugiej partie wagnerowskie angażują często śpiewaka bez reszty. Stąd to raczej wykonawcy zawdzięczają swą renomę Bayreuth, niż odwrotnie. I tylko tam można było w pełni poznać format takich nazwisk, jak Leonie Rysanek, Gwyneth Jones, Bert Lindholm, Bernd Weikl, Hans Sotin, Franz Mazura czy Heinz Zednik. Grupa pomiędzy – rębna, to głosy tenorów. Nawet Bayreuth stanowi dowód, że problem istnieje, i to w skali światowej. Po odejściu ok. 1970 r. Wolfganga Windgassena i stopniowym wycofaniu się Jamesa Kinga, czołowi tenorzy tej sceny, to René Kollo, Peter Hofmann i Siegfried Jerusalem. Czołowi – co nie znaczy, że pod każdym względem zadowalający.

Dyrygowali w Bayreuth od początku najwięksi lub przynajmniej bardzo znani – od Hansa Richtera i Straussa, poprzez Furtwänglera, Toscaniniego i Karajana, po Solti'ego, Boehma i Bouleza, a ostatnio Levina i Barenboima. Ale swego rodzaju specjalnością festiwalu i dowodem mistrzostwa jego kierownictwa jest powierzanie batuty dyrygentom młodszym i mniej znanym, którzy jednak potrafią się w tych trudnych rolach sprawdzać. Podobnie jak rokroczne kompletowanie obsad – gigantycznych, a zadowalających chyba dlatego, że wybieranych w oparciu o najszerszą możliwą bazę: od Ameryki po Daleki Wschód, od Afryki po Skandynawię. Cudem sprawności organizacyjnej jest orkiestra – stała co do składu i bez wątpienia jedna z najlepszych w Europie, choć złożona z muzyków zatrudnionych w różnych orkiestrach niemieckich, spotykających się raz w roku zaledwie na miesiąc przed festiwalem. Najstarszy z istniejących dziś festiwali muzycznych zawdzięcza swe powstanie wagnerowskiej Tetralogii. W Bayreuth w 1876 r. nie chodziło o „festiwal" lecz o dzieło. Samo dzieło zawierało w sobie ideę festiwalu. Festiwalu w jego głębszym pierwotnym sensie, obejmującym poświęcenie, skupienie i wyłączność. Ciągłość rodzinnej tradycji w Bayreuth, u której początku stoi realizacja *Pierścienia* pod okiem autora, mogłaby sugerować, że kultywuje się tam nie adaptacje, a wierne odtwarzanie jego wersji. Nie bardziej mylącego. Taka wersja nie istnieje. Realizacja nie sprostała wyobraźni i oczekiwaniom kompozytora. „Chciałbym umrzeć" – powiedział Wagner do Cosimy po premierze. Później powtarzał „Następnym razem zrobimy wszystko inaczej!" Nagła, w pełni sił twórczych śmierć kompozytora w wieku 69 lat, zanim doszło do następnej inscenizacji, uczyniła z tego zdania testament dla stojącej zawsze blisko jego twórczych działań żony, a jak się później okazało także dla wówczas zaledwie czternastoletniego syna i wnuków. Bayreuth zatem to otwartość i poszukiwanie, to eksperyment już u jego narodzin. Eksperymentem było samo dzieło, które stanęło u początków tego festiwalu. Poszukiwano zaś owego autorskiego „inaczej" powoli i z trudem, wśród wieloletnich przerw w działalności, kłopotów finansowych i przy pustych początkowo salach. Właściwie dopiero po drugiej wojnie i festiwale z inscenizacje *Pierścienia* stały się regularne. Wcześniej zrealizowano cykl zaledwie dwukrotnie: w 1896 r. (Cosima Wagner) i 1933 (Hans Tietjen). Pierwsza powojenna realizacja *Pierścienia* w 1951 r., autorstwa Wielanda Wagnera, była więc zaledwie czwartą w tym teatrze, jego następna w 1965 – szóstą. Piątą i siódmą przygotował Wolfgang Wagner. Przewidywana w tym roku jest dziesiątą – po głośnej i dyskusyjnej Patrice Chereau z 1976 i po ostatniej inscenizacji Petera Halla z 1983 r.

Wnuk kompozytora, który jako pierwszy podjął po wieloletniej przerwie dzieło realizacji Tetralogii, okazał się cudownym zrządzeniem losu jednym z największych artystów teatru operowego. Możnaby jednak dyskutować na ile olśniewający rezultat jego pracy nad *Pierścieniem* był dziełem owego wyjątkowego artyzmu, na ile zaś szczęśliwego paralelizmu między jego stylem reżyserskim a potrzebami dzieła, na ile wreszcie był ów rezultat może i produktem czasu – stylu realizatorskiego nie indywidualnego a historycznego, sprzyjającego Tetralogii. Dla każdej sztuki przychodzą bowiem dobre i złe czasy. Wolfgang Wagner w swej drugiej inscenizacji z 1970 r. połączył abstrakcyjną, nieco wielandowską wizję z realistyczną grą aktorską. Chereau przeniósł *Pierścień* w XIX wiek, w czasy autora. Wirtuozowstwo tej inscenizacji dla niektórych pozostało tylko zewnętrznym ornamentem wobec nieuchronnie ich odstręczającej, lewackiej ideologii, stojącej u podstaw całego przedsięwzięcia, które w ten sposób z ich perspektywy stawało się wręcz nadużyciem dzieła. Okoliczności sprzyjają dziś nadużyciom. Nadeszły czasy przymilania się do publiczności, przekonywania jej, jak to w gruncie rzeczy może być w operze zabawnie. Dla *Pierścienia* czasy szczególnie niedobre. Ale tylko w płaszczyźnie socjologicznej. Bo z drugiej strony szanse – nie tyle interpretacji co samego dzieła – wzrosły wraz z nawrotem upodobania do stylu epoki. U nas przed dwudziestu laty zachwyty nad *Pierścieniem*, nawet w wydaniu Wielandowskim, były nietaktem. To był kraj, w którym awangarda muzyczna właściwie ledwo co uporała się „z uporem konwenansu, z dławiącą zmorą". Tak wpływy późnoromantycznej muzyki niemieckiej określił dwudziestowieczny muzyczny prawodawca tego kraju, Karol Szymanowski.

W ciągu tych dwudziestu lat ta niedobra wówczas dla Wagnera strona Europy przemieniła się w zdecydowanie gościnną. A czas — jaki w końcu jest, jaki się okaże? Czas w ogóle, u nas i w jego własnym Bayreuth?

Władysław Malinowski

WALKIRIA

TREŚĆ DRAMATU

AKT I

Dramat rozpoczyna się muzycznym obrazem gwałtownej nawałnicy. W świetle błyskawic spostrzec można chatę Hundinga, zbudowaną pod konarami rozłożystego jesionu. Z mroku wyłania się zdyszany, krańcowo wyczerpany Siegmund, ranny, bez broni, uciekający przed prześladowcami. W drzwiach chaty pojawia się młoda kobieta — Sieglinda, żona Hundinga i zdjęta litością wobec nieznajomego, spieszy mu z pomocą. Przynosi mu wody i patrzy na młodzieńca podczas gdy ten pije. Obydwoje są dziwnie poruszeni tym niespodziewanym spotkaniem i swoim widokiem, nie wiedząc jeszcze nic o sobie odkrywają już jakieś mistyczne pokrewieństwo fizyczne i duchowe. Siegmund pyta Sieglindę, do kogo należy chata, w której znalazł schronienie. Dowiaduje się wówczas, że jest w domu Hundinga, którego żoną jest Sieglinda. Nadchodzi Hunding, Sieglinda uprzedzając jego pytanie oznajmia, że znalazła u drzwi domu nieprzytomnego młodego wojownika i udzieliła mu pomocy. Hunding pyta Siegmunda o imię i historię jego życia. Siegmund ociągając się, niechętnie (lękając się być może, że Hunding jest jednym z jego wrogów), opowiada o swym dzieciństwie, spędzonym w lesie i o pewnym tragicznym dniu, kiedy powróciwszy wraz z ojcem z polowania, zastali swój dom spalony. Matka jego została zamordowana, zaś siostra-bliźniaczka znikła. Później podczas jednej z licznych potyczek, jakie musieli staczać z wrogami, rozłączył się z ojcem i zagubił jego ślad. Szukał go długo i bezskutecznie, wędrując z miejsca na miejsce; w czasie tych wędrówek ściągał na siebie zewsząd niechęć i nienawiść. Zdarzyło mu się w obronie nieznanej dziewczyny pobić jej braci, przymuszających ją do niechcianego małżeństwa, i pozabijać ich sługi. Hunding słuchając opowieści Siegmunda staje się coraz bardziej posępny — to jego krewniaków wymordował nieznajomy wojownik. Podczas tej nocy, jako gość w domu Hundinga, jest nietykalny, z nadejściem dnia nie minie go jednak okrutna zemsta. Hunding wraz z Sieglindą odchodzą, Siegmund pozostaje sam marząc o mieczu, który niegdyś ojciec obiecał mu, gdy będzie w potrzebie. Niespodziewanie pojawia się Sieglinda — nasypała mężowi do napoju ziół nasennych i teraz pragnie raz jeszcze pomówić z nieznajomym, który wzbudził jej współczucie, którego los poruszył ją do głębi. Ma nadzieję pomóc mu raz jeszcze — podczas jej wesela, kiedy była zmuszona zostać żoną Hundinga, pojawił się nagle nieznany dostojny starzec. Spojrzał na gości weselnych ze wzgardą, jedynie na niej zatrzymał wzrok pełen litości. Wbił bez słowa miecz w pień drzewa jesionu i wyszedł. Nikomu jak dotąd nie udało się tego miecza wydobyć. Sieglinda wie już teraz, że był to miecz przeznaczony dla Siegmunda. Obydwoje nie kryją już swoich uczuć, księżycowa majowa noc skłania do miłosnych uniesień. Siegmund śpiewa triumfalną pieśń na cześć miłości i maja. Wtedy następuje rozpoznanie: ojciec Siegmunda to sam potężny Wälse, Sieglinda przypomina sobie teraz wyraźnie utraconego brata: Siegmund, to on! Siegmund również rozpoznaje siostrę, w najwyższym uniesieniu wyrywa miecz z pnia drzewa. Obejmuje Sieglindę i wybiegają obydwoje w noc.

AKT II

Król bogów Wotan poleca jednej z dziewięciu Walkirii, Brünnhildzie, by podczas walki pomiędzy Hundingiem a Siegmundem wspierała tego ostatniego. Brünnhilda jest najukochańszą z córek Wotana, zarazem pierwszą spośród pół-bogiń Walkirii, które prowadziły do zwycięstwa walczących bohaterów. Przybywa małżonka Wotana, Fricka, opiekunka małżeńskich stadeł i żąda, by dane było Hundingowi pomścić swą znieważoną dumę na Wälsungach — Siegmundzie i Sieglindzie. Próżno Wotan broniąc swego śmiertelnego potomstwa stwierdza, iż są oni prawdziwymi kochankami, mającymi do siebie święte prawo jakie daje tylko miłość. Fricka wybucha gniewem — podeptali oni wszelkie ludzkie powinności, ich miłość jest cudzołóstwem i kazirodztwem. Wotan usiłuje tłumaczyć rozgniewanej małżonce, jakie to dalekosiężne plany łączył z osobą bohaterskiego Siegmunda, który miał pomóc w odzyskaniu przez bogów utraconego złota Renu. Fricka jest pełna wzgardy — od kiedy to śmiertelnik może w czymkolwiek pomóc bogom? Hunding musi pomścić się; nawet Wotan nie może zmieniać praw moralnych, obowiązujących zarówno ludzi jak bogów. Wotan jest w swym gniewie bezsilny — będzie musiał poświęcić Siegmunda i Sieglindę, ukochane swoje dzieci, gdyż jeśli uszliby oni karze, sprowadziłoby to degradację i upadek na cały świat bogów. Wotan pozostaje sam, bezradny i zrezygno-

Peter Hofmann (Siegmund), Palais Garnier (Paryż) 1976

wany, nie mogąc pomimo swej boskiej władzy zapobiec tragicznym wydarzeniom, jakie nadchodzą. Brünnhilda próbuje pocieszyć ojca, zbliża się do niego z czułością i oddaniem. Wotan opowiada córce dzieje nieszczęsnego pierścienia, na którym ciąży przekleństwo Alberyka. Miał nadzieję, że jego syn Siegmund, zrodzony w związku ze śmiertelną kobietą, wolny od boskich powinności i krępujących siły układów, odzyska pierścień napowrót. Wówczas będzie można oddać go córom Renu, by pokój i harmonia mogły zapanować znowu nad światem. Mimo upadku swych nadziei rozkazuje teraz Brünnhildzie, by nie ważyła się pomagać w walce Siegmundowi.
Próżno Walkiria błaga ojca, by oszczędził Wälsungów, Wotan nie jest już wszechwładnym bogiem, lecz śmiertelnie smutnym niewolnikiem losu, od którego nie ma ucieczki.
Brünnhilda postanawia po raz pierwszy sprzeciwić się rozkazowi Wotana i stanąć po stronie Siegmunda, ma nadzieję zresztą, że taka jest tajemna, nie ujawniona nawet wobec samego siebie, wola ojca.
Siegmund i Sieglinda zbliżają się w szalonym pośpiechu. Uciekają przed zemstą Hundinga, jego róg słychać wciąż w oddali, jego pachołcy szukają wciąż zbiegów. Sieglinda nie ma już sił uciekać. Brünnhilda wychodzi naprzeciw Siegmundowi i zwiastuje mu rychłą śmierć. Ponieważ żył i zginie jak bohater, czekają go rozkosze Walhalli, gdzie oczekuje go także jego ojciec — Wälse i wszyscy pobici wcześniej herosi. Kiedy jednak okazuje się, że dla Sieglindy nie ma wstępu do Walhalli, Siegmund stanowczo rezygnuje z rozkoszy, jakie czekają go w krainie bogów. Woli dzielić los Sieglindy, gotów jest nawet — zanim padnie z rąk Hundinga — przebić swym mieczem ukochaną, by nie musiała cierpieć samotnie, pozbawiona jego opieki. Brünnhilda jest głęboko poruszona siłą miłości Siegmunda, wie już teraz na pewno, że nie usłucha woli Wotana i uratuje obydwoje kochanków. Nadchodzi Hunding, Siegmund staje do walki, wspierany przez Brünnhildę. już ma zadać wrogowi śmiertelny cios, kiedy nagle pojawia się Wotan — miecz Siegmunda pęka na dwoje w zetknięciu z włócznią króla bogów, w tym momencie Hunding zabija młodego bohatera. Brünnhilda wraz z Sieglindą uchodzą przed gniewem i zemstą Wotana.

AKT III

W dzikich, skalistych ostępach harcują córy Wotana — Walkirie. Brak tylko Brünnhildy, która pojawia się wreszcie wraz z nieszczęśliwą, złamaną śmiercią brata — kochanka Sieglindą. Brünnhilda błaga swe siostry o pomoc, nie tyle dla siebie, ile dla Sieglindy, która nie pragnie już niczego prócz śmierci. Dopiero kiedy Brünnhilda w proroczym widzeniu oznajmia jej, iż urodzi Siegmundowego syna — bohatera jakiego nie znał dotąd świat, postanawia ratować się. Kryje się w dzikim, gęstym lesie, tym samym, w którym Fafner w postaci smoka strzeże ukradzionego córom Renu złota. Przybywa gniewny Wotan, by ukarać nieposłuszeństwo Brünnhildy. Nie pomagają prośby jej ośmiu sióstr-Walkirii. Wotan postanawia, że Brünnhilda, pozbawiona swej pół-boskiej natury, zapaść ma w głęboki sen na szczycie skały. Ze snu tego zbudzi ją i będzie mógł posiąść pierwszy mężczyzna, jaki pojawi się w tych stronach. Ukochana córka Wotana błaga ojca o łaskę, jej postępek płynął wszak z litości wobec prześladowanych Wälsungów, których sam Wotan ukarał tylko na interwencję swej małżonki Fricki. Stopniowo gniew Wotana słabnie, wzruszony prośbą Brünnhildy obiecuje jej, że oszczędzi jej hańby i wstydu. Jego szlachetna, dziewicza córka spać będzie otoczona wysokim pasem płomieni, które przekroczyć zdoła jedynie nieustraszony bohater (w orkiestrze rozbrzmiewa motyw Siegfrieda). Wotan żegna czule swą ukochaną córkę i wzywa Logego, by płomieniami otoczył śpiącą.

WALKIRIA
NA SCENACH ŚWIATA

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Sonntag den 26. Juni 1870.

Außer Abonnement:

Zum Vortheile des Hoftheater-Pensions-Vereines:

Zum ersten Male:

Die Walküre.

Erster Tag aus der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen," in drei Aufzügen von Richard Wagner.
In Scene gesetzt vom k. Regisseur Herrn Dr. Hallwachs.

Personen:

Siegmund . . . Herr Vogl.
Hunding . . . Herr Baumeister.
Wotan . . . Herr Kindermann.
Sieglinde . . . Frau Vogl.
Brünnhilde . . . Fräulein Stehle.
Fricka . . . Fräulein Kaufmann.
Helmwige, . . . Frau Peschka.
Oberhilde, . . . Fräulein Perotti.
Ortlinde, . . . Fräulein Müller.
Waltraute, . . . Fräulein Denayer.
Siegrune, . . . Fräulein Buchheim.
Grimgerde, . . . Fräulein Kaiser.
Schwertleite, . . . Fräulein Sedelmeier.
Rossweiße, . . . Fräulein Troeger.
Walkuren . . .

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: **Das Innere eines Wohnraumes**, erfunden und ausgeführt von dem k. Hoftheatermaler Herrn Jank.
Im zweiten Aufzuge: **Wildes Felsengebirg**, erfunden und ausgeführt von dem k. Hoftheatermaler Herrn Döll.
Im dritten Aufzuge: **Auf dem Gipfel eines Felsberges**, erfunden und ausgeführt von dem k. Hoftheatermaler Herrn Döll.

Die großen **Walkenritte** im zweiten und dritten Aufzuge sind nach Angabe des k. Hoftheaterregisseurs Herrn Angelo Quaglio gefertigt.

Die dekorativen Arrangements und Maschinerien sind nach Angabe des Oberregisseurs, Hoftheater-Maschinisten Herrn Karl Brandt in Darmstadt von diesem und dem hiesigen Hoftheatermaschinisten Herrn Friedrich Brandt ausgeführt.

Die Costüme, Waffen, Requisiten etc. sind nach Angabe des technischen Direktors Herrn Franz Seitz gefertigt.

Die scenische Einrichtung erfordert nach jedem Aufzuge eine Pause von 30 Minuten.

Franz Betz — pierwszy Wotan, Bayreuth 1876

1870 Prawykonanie dzieła w **Monachijskim Königl. Hof und National Theater** (26 czerwca). Dyr. Franz Wüllner. Wykonawcy: Heinrich Vogl-Siegmund, August Kindermann-Wotan, ?.Bauswein-Hunding, Therese Thoma/Vogl/-Sieglinde, Sophie Stehle-Brünnhilde, ?.Kaufmann-Fricka.

1876 **Bayreuth Bühnenfestspielhaus,** 14 sierpnia. Pierwsze wykonanie w ramach pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* oraz pierwsze wykonanie w Bayreuth. Dyr. Hans Richter. Inscenizacja i reżyseria opracowana osobiście przez R.Wagnera; dekoracje — Max i Gotthold Brückner (bracia), kostiumy — Carl-Emil Doepler. Wykonawcy: A. Niemann-Siegmund, Franz Betz-Wotan, ?. Niering-Hunding, J. Schafsky-Sieglinde, ?. Materna-Brünnhilde, Amalie Materna, ?. Grün-Fricka.

1877 **Wiedeń, Hof-Operntheater** (od 1918 przemianowany na Staatsoper). Pierwsza realizacja w tym mieście i na tej scenie. Dyr. H. Richter; reż. ?; dekoracje — J. Hoffmann, kostiumy — C. —E. Doepler. Wykonawcy: L. Labatt, E. Scaria, ?. Hablewetz, B. Ehnn, A. Materna, ?. Kupfer.

Nowy Jork, Academy of Music, 2 kwietnia. Pierwsze wykonanie w USA. dyr. Adolf Neuendorff. Wykonawcy: Alexander Bischoff, Felix Preusser, Alouin Blum, Pauline Canissa, Eugenie Pappenheim, ?. Listner.

1882 **Londyn, Her Majesty's Theatre,** 6 maja. Pierwsze wykonanie w Wielkiej Brytanii. Dyr. Anton Seidl. Wykonawcy: Albert Niemann, Emil Scaria, Henry Wiegand, ?. Sachse-Hofmeister, T. Vogl, Hedwig Reicher-Kindermann.

Johanna Gadski (Brünnhilda). Metropolitan Opera

1885 **Nowy Jork, Metropolitan Opera,** 30 stycznia. Pierwsze wykonanie w tym teatrze. Dyr. Leopold Damrosch. Wykonawcy: Anton Schott, Josef Staudigl, Josef Kögel, Auguste Kraus, A. Materna, Marianne Brandt.

W następnym roku (10.11.1886) dzieło wykonano w nowej obsadzie: A. Niemann, E. Fischer, G. Sieglitz, A Kraus, Lilli Lehmann, M. Brandt; dyr. A. Seidl.

1892 **Londyn, Covent Garden,** pierwszy raz w tym teatrze. **Dyr. G. Mahler.** Wykonawcy: M. Alvary, T. Reichmann, H. Wiegend, K. Bettaque, P. Ende-Andriessen, E. Schumann-Heink.

1893 **Paryż, Palais Garnier,** pierwsze wykonanie we Francji (wersja francuska, tłum. V. Wilder). Dyr. E. Colonne, reż. Lapissida, dekoracje projektowali oddzielnie dla każdego aktu: Rubé i Chaperon /1/, Jambon /2/, Carperat /3/; kostiumy — Charles Bianchini. Wykonawcy: E. Van Dyck, F. Delmas, L. Gresse, R. Caron, L. Bréval, B. Deschamps-Iéhin.

W latach 1881—1896 *Walkiria* została wykonana w ramach pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* w następujących miastach: Berlin, Victoria-Theater (1881); Londyn. Her Majesty's Theatre (1882); Wrocław (1882); (1883) — Amsterdam, Bruksela, Wenecja, Bolonia, Rzym, Turyn, Budapeszt, Graz; (1889) — Petersburg, Moskwa.

W tych samych latach *Walkiria* była wykonana bez pozostałych części cyklu jeszcze w Strasburgu, Pradze, Zurichu, Brukseli (w tłum. franc. V. Wildera), Budapeszcie (tłum. węgierskie G. Csiky), Rydze, Gandawie, Kopenhadze (tłum. duńskie K. Gjellerup), Meksyku (po ang.), Turynie (po wł. tłum. A. Zandarini), Genewie (po franc.), Lyonie, Amsterdamie, Sztokholmie (po szwedzku, tłum. O. Bensow), Londynie (po ang. tłum. H. i F. Corder).

Mediolan, La Scala, 26 grudnia. Pierwszy raz w tym teatrze. Dyr. E. Masceroni, scen. G. Zuccarelli. Wykonawcy: G. B. de Negri, J. Luria, V. Arimondi, H. MacIntyre, A Adini, ?. Steinback.

1896 **Bayreuth, Festspielhaus.** Nowa inscenizacja opracowana przez Cosimę Wagner, z nową scenografią braci M. i G. Brückner i z kostiumami Arpada Schmidhammera. Dyrygowali: H. Richter, Felix Mottl, Siegfried Wagner. Wykonawcy: E. Gerhäuser (H. Vogl, C. Perron) H. Bachmann, E. Wachter, R. Sucher, E. Gulbranson (L. Lehmann, M. Brema). W tej wersji scenicznej dzieło było grane do roku 1908 głównie pod dyr. H. Richtera i S. Wagnera, w zmieniających się obsadach.

1901 **Mediolan, La Scala.** Nowa inscenizacja pod dyr. **A. Toscaniniego** ze scenografią A. Parraviciniego. Wykonawcy: M. Roussel, A. Magini-Coletti, C. Nicolay, F. Labia, A. Pinto, B. Lawin

Do wybuchu II wojny światowej 5 kolejnymi realizacjami dzieła dyrygowali: E. Vitale (1909), E. Panizza (1924), S. Wagner (1930), V. de Sabata (1934), C. Krauss (1938).

1903 Pierwsze realizacje w Polsce: **LWÓW,** dyr. Brunetto, reż. J. Chodakowski; **WARSZAWA, Teatr Wielki,** prem. 24 lutego. Dyr. Vittorio Podesti, reż. Władysław Floriański. Wykonawcy: Al. Bandrowski, K. Zawiłowski, A. Sillich, H. Zboińska-Ruszkowska, ?. Tomkiewicz, M. Frenklówna. Obsada z 1.06.1904: Siegmund-Wł. Floriański, Wotan-G. Gorski, Brünnhilde-M. Gembarzewska. Kolejne spektakle w następnych latach odnotowane w warszawskiej prasie:

16.10.1906, pełna obsada — I. Dygas, G. Gorski, A. Ostrowski, H. Zboińska-Ruszkowska, K. Pietraszewska, M. Frenklówna;

20.10.1906, Hunding-St. Tarnawski; 13.12.1906, Wotan-A. Didur.

Helena Zboińska-Ruszkowska (Brunnhilda), Warszawa Teatr Wielki 1903

1907 **Wiedeń, Hof-Operntheater.** Nowa realizacja pod **dyr. G. Mahlera,** scenografia A. Roller. Wykonawcy: E. Schmedes, F. Weidemann, R. Mayr, G. Förster-Lauterer, A. von Mildenburg, L. Hilgermann. **WARSZAWA, Teatr Wielki,** 23.11. Kolejne przedstawienie odnotowane w prasie (prawdopodobnie inscenizacja z 1903 r.) Wykonawcy: Al. Bandrowski, K. Zawiłowski, A. Ostrowski, J. Korolewicz-Waydowa, ?. Schipanek, H. Oleska.

1908 **Bayreuth, Festspielhaus.** Nowa inscenizacja **Siegfrieda Wagnera** w odnowionych dekoracjach do I aktu. Dyr. H. Richter. Wykonawcy: A. van Barry, W. Soomer, A. Hinckley, M. Leffler-Burckard/K.—F. Edel, E. Gulbranson, L. Reuss-Belce.
Do śmierci S. Wagnera (1930) *Walkiria* w tej wersji została wykonana jeszcze 8 razy. Następnie wdowa po S. Wagnerze — Winifreda, powierzyła odpowiedzialność sceniczną za Tetralogię Heinzowi Tietjen, który współpracował z dwoma scenografami: Emilem Preetoriusem (dekoracje) i Kurtem Palmem (kostiumy). Od 1934 *Walkiria* jest grana w odnowionych dekoracjach do II i III aktu. Do wybuchu II wojny światowej prezentowano dzieło każdego roku (za wyjątkiem 1935). W 1937 za pulpitem dyrygenckim stanął po raz pierwszy dyrygując *Walkirią* w Bayreuth — **W. Furtwängler.** Również w pierwszych latach wojny (1940—1942) nie zaprzestano przedstawień.

1911 **Paryż, Palais Garnier.** Realizacja pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga. Walkiria* została wykonana 11 czerwca pod dyr. Feliksa Weingartnera. Obsada: L. Swolfs, F. Delmas, M. Journet, A. Daumas, L. Bréval, ?. Mati. Pełny cykl *Tetralogii* został powtórzony w 1912 i 1913 r. Do wybuchu II wojny światowej *Walkiria* była grana jeszcze 8 razy (1921—1938). Podczas okupacji wykonano dzieło dwukrotnie: w 1941 i 1943 r.

Maria Jeritza (Sieglinde), Metropolitan Opera

Lotte Lehmann (Sieglinde), Metropolitan Opera

1913 **WARSZAWA, Teatr Wielki,** 30 września. Nowa realizacja. Dyr. P. Cimini, reż. M. Lewicki, scen. St. Jasieński. Wykonawcy: I. Dygas, Wł. Palewicz, A. Ostrowski, H. Skwarecka, L. Ogrodzka, J. Lachowska. Kolejne przedstawienie odnotowane w prasie: 26 października, Sieglinda — J. Korolewicz-Waydowa.

1914 **Londyn, Covent Garden.** Realizacja pod dyr. Arthura Nikischa. Wykonawcy: P. Cornelius, C. Whitenik, P. Knüpfer, M. Fay, G. Kappel, L. Kirkby-Lunn.
Do roku 1939 siedmioma kolejnymi wykonaniami *Walkirii* w tym teatrze dyrygowali: E. Goossens, B. Walter (1926), R. Hager (2 razy), T. Beecham, W. Furtwängler (2 razy). Czterokrotnie partię Siegmunda śpiewał Lauritz Melchior, Sieglindą w 1926 była Maria Jeritza, a w 1933 — Lotte Lehmann.
Berlin, Opernhaus Charlottenburg (nast. Städtische Oper, po II wojnie odbudowana nosi nazwę Deutsche Oper), Dyr. E. Mörike, reż. G. Hartmann. Wykonawcy: A. Loltgen, F. Plaschke, R. Blass, E. Zimmermann, M. Kurt, L. Marck-Lüders.
Kolejna realizacja w tym teatrze: 1931 F. Stiedry-O. Krauss — G. Vargo.
WARSZAWA, Teatr Wielki, kolejne przedstawienie wersji z 1913 r. odnotowane w prasie: 22 marca, Siegmund-Br. Romaniszyn, Wotan-A. Didur, Brünnhilde-M. Kaftal, dyr. A. Dołżycki.

1916 **WARSZAWA, Teatr Wielki.** Kolejne spektakle odnotowane w prasie: 5 grudnia, dyr. T. Ryder, reż. H. Kowalski (brak informacji czy jest to nowa reżyseria w stosunku do wersji z 1913 r.) Wykonawcy: St. Gruszczyński, T. Wierzbicki, A. Ostrowski, M. Polińska-Lewicka, M. Kaftal, M. Frenklówna. Następne odnotowane spektakle: 21, 27 grudnia (brak informacji o obsadzie).

1917 **WARSZAWA, Teatr Wielki,** następne odnotowane w prasie spektakle: 3 marca, Sieglinde — H. Zboińska-Ruszkowska.

1918 30 grudnia, dyr. A. Dołżycki, Wykonawcy: I. Dygas, T. Wierzbicki, M. Ostrowski, M. Polińska-Lewicka, M. Kaftal, M. Frenklówna.

1936 **Berlin, Städtische Oper.** Nowa realizacja: dyr. K. Dammer, reż. W. Rode, scen. E. Suhr. Wykonawcy: E. Laholm, W. Rode, W. Schirp, E. Friedrich, E. Larsen, L. Willer.

1946 **Wiedeń, Theater an der Wien.** Realizacja przygotowana przez zespół Staatsoper działający tu od 1945 r. do momentu otwarcia odbudowanego po wojennym zniszczeniu gmachu. Opera została zbombardowana 12 marca 1945, inauguracja po odbudowie odbyła się 5 listopada 1955 (*Fidelio*).
Dyr. R. Moralt, reżyseria i scenografia E. von Wymetal. Wykonawcy: M. Lorentz, H. Hotter, A. Alsen, H. Konetzni, A. Konetzni, E. Höngen. W niewielkiej roli Ortlindy wystąpiła S. Jurinac.

1948 **Paryż, Palais Garnier,** 9 stycznia, pierwszy raz po wojnie. Dyr. R. Heger, reż. E. Leider, scen. E. Preetorius. Dyr. G. Sebastian. Wykonawcy: C. Fronval, H. Etcheverry, Huc. Santana, M. Ferrer, S. Juyol, I. Chabal.
Berlin, Städtische Oper, 10 marca, pierwszy raz po wojnie. Dyr. R. Heger, reż. F. Leider, scen. E. Preetorius, Wykonawcy: G. Treptow, J. Hermann, H. Hofmann, H. Scheppan, G. Zwingenbern, J. Blatter

1949 **Mediolan, La Scala,** 21 marca, pierwszy raz po wojnie. Dyr. V. de Sabata, scen. N. Benois. Wykonawcy: M. Lorenz, F. Frantz, E. List, M. Reining, K. Flagstad, E. Höngen. W następnym roku przedstawieniem dyrygował W. Furtwängler.

Kirsten Flagstad (Brünnhilda), Metropolitan Opera.

1950 **Londyn, Covent Garden,** pierwszy raz po wojnie. Dyr. K. Ranki, Wyk.: S. Svanholm, S. Björling, G. Frick, K. Flagstad, A. Varnay, E. Coates.

1951 Na przełomie lipca i sierpnia w **Festspielhaus w Bayreuth,** w 75 rocznicę powstania festiwalu wznowiono przedstawienia nowymi inscenizacjami *Śpiewaków norymberskich* (R. Hartmann) oraz *Parsifala* i pełnego cyklu *Pierścień Nibelunga* (Wieland Wagner). Przedstawieniami dyrygowali H. Knappertsbusch i H. von Karajan. Wykonawcy *Walkirii:* G. Treptow, S. Björling, A. Van Mill, L. Rysanek, A. Varnay, H. Ludwig/E. Höngen.
Do roku 1976 *Pierścień Nibelunga* wystawiany był na festiwalu w Bayreuth w inscenizacjach opracowywanych na zmianę przez dwóch wnuków R. Wagnera: Wielanda Wagnera (1951—1958 i 1965—1969) oraz Wolfganga Wagnera (1960—1964 i 1970—1975). Kierownictwo festiwalu sprawował Wieland Wagner, po jego śmierci (1966) objął je Wolfgang. Na stulecie inaugaracji pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* (1976) nową realizację przygotowali: dyr. P. Boulez, reż. P. Chereau, scen. R. Peduzzi/J, Schmidt. W latach 1951—1976 przedstawieniami ponadto dyrygowali: R. Kempe, J. Keilbertth, C. Krauss (1953), B. Klobucar, K. Böhm, L. Maazel, O. Suitner, H. Stein. Wśród wykonawców głównych ról trzeba przede wszystkim wymienić: Wotan — H. Hotter, J. Hines, Th. Adam, J. Greindl, T. Stewart, D. McIntyre; Siegmund — W. Windgassen, J. Vickers, F. Uhl, J. King; Sieglinde — L. Rysanek, I. Borkh, R. Resnik, B. Nilsson, A. Varnay, R. Crespin, G. Jones; Brünnhilde — A. Varnay, B. Nilsson, B. Lindholm, C. Ligenza, G. Jones.

1957 **Wiedeń, Staatsoper,** Nowa realizacja: Dyr. i reżyseria H. von Karajan, scen, E. Preetorius. Wykonawcy: L. Suthaus, H. Hotter, G. Frick, L. Rysanek, B. Nilsson, J. Madeira.

1958 **Mediolan, La Scala,** nowa realizacja. Dyr. i reż. H. von Karajan, scen. E. Preetorius. Przeniesienie z Staatsoper w Wiedniu.

1974 **Mediolan, La Scala,** kolejna realizacja: dyr. W. Sawallisch, reż. L. Ronconi, scen. P.-L. Pizzi. Wyk: J. Andrew, D. McIntyre, T. Thomaschke, M. Napier, I Bjoner, R. Baldani.
Tę inscenizację poprzedziły jeszcze dwie wcześniejsze: 1963 — /A. Cluytens—H. Tietjen—N. Benois/ i 1968—/ G. Pretre—P.Lehmann—J. Zimmermann/.

1976 **Paryż, Palais Garnier,** Nowa inscenizacja. Dyr. G. Solti, reż. K. M. Gruber, scen. E. Arroyo/M. Bickel. Wykonawcy: P. Hofmann, T. Adam, K. Moll, H. Demesch, G. Jones, C. Ludwig.

1983 Bayreuth, Festspielhaus. Najnowsza produkcja pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* wykonywana na Festiwalu do chwili obecnej. Dyr. Georg Solti, reż. Peter Hall, scen. William Dudley.
INNE REALIZACJE Z OSTATNICH LAT: Frankfurt — dyr. Michael Gilen, reż. Ruth Berghaus, scen. Alex Manthey; Cardiff — dyr. Richard Armstrong, reż. Gäran Järvefeit, scen. Carl Friedrich Oberie; Seattle — dyr. Manuel Rosenthal, reż. Francois Rochaix, scen. Robert Israel; Berlin Deutsche Oper (1984) — dyr. J. Lopez—Cobos, reż. Götz Friedrich, scen. Peter Sykora; Nowy Jork, MET — (pełny cykl realizowany jest w latach 1986—1988) — dyr. James Levine, reż. Otto Schenk, scen. Günther Schneider—Siemssen; Monachum (1987) — dyr. Wolfgang Sawallisch, reż. Nikolaus Lehnhoff, scen. Erich Wonders (pełny cykl *Pierścienia* — spektakle premierowe — był retransmitowany w programie PR/.

opracował W. A. Brégy

Soliści wymienieni są w następującej kolejności wykonywanych ról: Siegmund, Wotan, Hunding, Sieglinde, Brünnhilde, Fricka.

WALKIRIA

DYSKOGRAFIA

1940 **UNIQUE OPERA/UORC 186** — nagranie prywatne. (17.02) L. Melchior, J. Huehn, E. List, M. Lawrence, K. Flagstad, K. Branzell. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf
GOLDEN AGE/EJS 1178 — nagranie prywatne. (30.03) L. Melchior, F. Schorr, E. List, L. Lehmann, M. Lawrance, K. Thorborg. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf

1941 **PRIVATE RECORD/ERR 107** — (06.12)
L. Melchior, F. Schorr, A. Kipnis, A. Varnay, H. Traubel, K. Thorborg. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf

1950 **PEERLES MURRAY HILL/940477** — nagranie prywatne
G. Treptow, F. Frantz, L. Weber, H. Konetzni, K.Flagstad, E. Höngen. Orkiestra La Scali, dyr. W. Furtwängler

1953 **EMI/ C 147—02278/82**
W. Windgassen, F. Frantz, G. Frick, H. Konetzni, M. Mödl, E. Cavelti. Orkiestra Radia Włoskiego /RAI/, dyr. W. Furtwängler.
W ramach pierwszego pełnego nagrania *Pierścienia Nibelunga* w historii fonografii.
ALLEGRO/3128—32 — nagranie prywatne.
R. Vinay, H. Hotter, J. Greindl, R. Resnik, M. Mödl, I. Malaniuk. Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, dyr. C. Krauss

1954 **EMI/SERAPHIM 6012**
L. Suthaus, F. Frantz, G. Frick, L. Rysanek, M. Mödl, M. Klose. Orkiestra Wiener Philharmoniker, dyr. W. Furtwängler

1957 **ESTRO ARMONICO/EA 032**
R. Vinay, H. Hotter, J. Greindl, B. Nilsson, A. Varnay, G. von Milinkovic. Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, dyr. H. Knappertsbusch. Rejestracja festiwalu została dokonana przez Radio Francuskie.
PRIVATE RECORD/OPR 403
R. Vinay, O. Edelmann, K. Boehme, M. Schech, M. Harshaw, B. Thebom. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. D. Mitropoulos

1961 **RCA/D 2511/1—5**
J. Vickers, G. London, D. Ward, G. Brouwenstijn, B. Nilsson, R. Gorr. London Symphony Orchestra, dyr. E. Leinsdorf.

1965 **DECCA/SET 312/6**
J. King, H. Hotter, G. Frick, R. Crespin, B. Nilsson, C. Ludwig. Orkiestra Wiener Philharmoniker, dyr. G. Solti.

1967 **DEUTSCHE GRAMMOPHON/2713002**
J. Vickers, T. Stewart, M. Talvela, G. Janowitz, R. Crespin, J. Veasey. Orkiestra Berliner Philharmoniker, dyr. H. von Karajan.
PHILIPS/6599.289/92
J. King, T. Adam, G. Nienstedt, L. Rysanek, B. Nilsson, A. Burmeister. Orkiestra Festiwalowa w Bayreuth, dyr K. Böhm.

1971 **WESTMINSTER/WGSO 8176** — nagranie prywatne.
G. McKee, R. Polke, O. von Ronr, D. Sommer, N. Kniplova, R. Hesse. Nagranie dokonane w Pradze. Orkiestra (?), dyr. H. Swarowsky.

1976 **EMI/SLS 5063**
A. Remedios, N. Bailey, C. Grant, M. Curphey, R. Hunter, A. Howard. Orkiestra English National Opera, dyr. R. Goodall. Nagranie w języku angielskim.

* * * * * * *

1976 /6769074
P. Hofmann, D. McIntyre, M. Salminen, J. Altmeyer, G. Jones, H. Schwarz. Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, dyr. P. Boulez
S. Jerusalem, T. Adam, K. Moll, J. Norman, J. Altmeyer, Y. Minton. Dresden Staatskapelle, dyr. M. Janowki

opracował W. A. Brégy

Soliści wymieniani są w następującej kolejności wykonywanych partii: Siegmund, Wotan, Hunding, Sieglinde, Brünnhilda, Fricka.

Współpraca muzyczna
Adam Pałka, Tomasz Szreder, Tadeusz Wicherek
Asystenci reżysera
Wiesław Bednarz, Grzegorz Boniecki
Scenografowie asystenci
Irena Gaj, Maria Gibasiewicz,
Ewa Loga–Sowińska, Ewa Mikułowska
Korepetytorzy solistów
Teresa Brzozowska, Alina Liwska,
Janina Anna Pawluk, Danuta Pęczkowska
Inspicjenci
Halina Kerner, Teresa Krasnodębska
Suflerzy
Barbara Rakowska, Lech Jackowski

Dyrektor techniczny: mgr inż. Jerzy Bojar
Światło: Stanisław Zięba
Dźwięk: Iwona Saczuk
Kierownik pracowni scenograficznej: Maria Gibasiewicz
Kierownik działu dekoracji i kostiumów: mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni: Janina Ajnenkiel, Lidia Gierusz, Tadeusz Iwanowski, inż. Wiesław Kalinowski, Jan Lipiec, dr inż Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Tomasz Penciak, Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny: Andrzej Nowolski, Marek Popis

Redakcja programu: Ewa Obniska, Wiktor A. Brégy
Opracowanie graficzne: Marek Wajda
Redaktor techniczny: Hanna Żórawska
Reprodukcje zdjęć: Juliusz Multarzyński, Jacek Wołowski

Wydanie II

Wydawca: Teatr Wielki w Warszawie

Druk ZPR z. 326/88 n. 5000 U-101

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Cena: 150 zł

Opera Narodowa

Rok narodzin 1778

Dyrektor naczelny **Waldemar Dąbrowski**
Dyrektor artystyczny i muzyczny **Jacek Kaspszyk**

WAGNER
WALKIRIA

(Die Walküre)

Dramat muzyczny w trzech aktach
Tekst poetycki: Richard Wagner
Oryginalna wersja językowa

Kierownictwo muzyczne
Jacek Kaspszyk

Reżyseria
August Everding

Scenografia
Günther Schneider-Siemssen

Kostiumy
Andrzej Kreütz Majewski

Realizacja wznowienia
Grzegorz Boniecki
Przygotowanie muzyczne solistów i konsultacje językowe
Janina Anna Pawluk

Premiera 30 kwietnia 1988
Wznowienie 14 listopada 1999

Sala Moniuszki

Przedstawienie przedpremierowe
12 listopada 1999, piątek, godz. 17 (po raz 11)
dwie przerwy, zakończenie ok. godz. 21.55

WZNOWIENIE W HOŁDZIE AUGUSTOWI EVERDINGOWI
14 listopada 1999, niedziela, godz. 17 (po raz 12)
dwie przerwy, zakończenie ok. godz. 21.55

Obsada

Siegmund **DOUGLAS SPURLIN**
Hunding **PAWEŁ IZDEBSKI**
Wotan **EDWARD CRAFTS**
Sieglinde **KRISTINE CIESINSKI**
Brünnhilde **HANNA LISOWSKA**
Fricka **WANDA BARGIEŁOWSKA-BARGEYLLO**
Gerhilde **MONIKA CHABROS**
Ortlinde **ELŻBIETA HOFF**
Waltraute **KRYSTYNA WYSOCKA-KOCHAN**
Schwertleite **MARIA OLKISZ**
Helmwige **HANNA ZDUNEK**
Siegrune **ELŻBIETA PAŃKO**
Grimgerde **ANNA LUBAŃSKA**
Rossweisse **KATARZYNA SUSKA**

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ

Dyrygent
JACEK KASPSZYK

Asystenci dyrygenta **Michał Klauza, Sławek A. Wróblewski**
Konsultacja reżyserska **Lutz Seeling**
Asystenci scenografa **Ewa Mikułowska, Irena Gaj**
Pianiści-korepetytorzy solistów **Janina Anna Pawluk, Maciej Grzybowski**
Inspicjenci **Teresa Krasnodębska, Marzenna Domagała**
Suflerzy **Lech Jackowski, Halina Kerner**
Przygotowanie tekstu na tablicę świetlną **Halina Kerner**
według przekładu **Małgorzaty Łukasiewicz**
Komputerowa obsługa tablicy z tekstem **Barbara Rakowska**
Kierownictwo obsługi sceny **Olgierd Rodziewicz, Andrzej Wróblewski**
Kierownictwo działu produkcji środków inscenizacji **Bogusław Synkiewicz**
Światła **Stanisław Zięba**
Dźwięk **Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis**

Materiały nutowe **SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mainz**

GŁÓWNI WYKONAWCY

wznowienia *Walkirii* Richarda Wagnera

DOUGLAS SPURLIN (Siegmund)

Tenor amerykański. Pochodzi ze stanu Nowy Meksyk, a przez ostatnich osiem lat mieszka i śpiewa w Kansas City, stolicy stanu Missouri. Występuje w tym mieście w inscenizacjach operowych w Lyric Opera i Civic Opera Theatre. Śpiewa także z Orkiestrą Symfoniczną w Kansas City i na scenie Opery w Arizonie. Bierze udział w recitalach i koncertach operowych.

Ma w swoim dorobku partie: Siegmunda w *Walkirii* Wagnera, Eisensteina w *Zemście nietoperza* Straussa, Iluzjonistę w *Konsulu* Menottiego i Doktora Kajusa w *Falstaffie* Verdiego. Jego repertuar koncertowy obejmuje: *Podróż zimową* i *Piękną młynarkę* Schuberta, *Dichterliebe* Schumanna, *Eliasza* Mendelssohna oraz *Mesjasza* Haendla.

PAWEŁ IZDEBSKI (Hunding)

Polski bas zamieszkały od 1977 r. w Stanach Zjednoczonych. W 1988 r. ukończył Wydział Wokalny w Konserwatorium Nowej Anglii w Bostonie, ale już rok wcześniej wystąpił w Akademii Muzycznej w kalifornijskiej Santa Barbara, gdzie zaśpiewał partię Colline'a w *Cyganerii* Pucciniego. W latach 1989-91 był studentem Międzynarodowego Studia Operowego w Zurichu. Uczył się tam pod kierunkiem Armina Boyajiana, Malcolma Smitha, Manfreda Schenka i Arrigo Poli, przygotowując szeroki repertuar operowy i pieśniarski, złożony z utworów kompozytorów niemieckich, włoskich i słowiańskich. W 1995 r. został laureatem V Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Luciano Pavarottiego w Modenie.

W jego wczesnym repertuarze znalazły się partie Mozartowskie: Bartolo w *Weselu Figara*, Sarastro w *Czarodziejskim flecie* i Komandor w *Don Giovannim*. W roku 1989 zadebiutował w nowojorskim Lincoln Center w operze *Zagłada domu Usherów* Glassa. W następnym roku zaangażował się do opery w Zurichu, gdzie występował w *Trubadurze* i *Balu maskowym* pod dyrekcją Nello Santiego, *Eugeniuszu Onieginie* i *Czarodziejskim flecie* pod dyrekcją Ralfa Weikerta. Śpiewał u boku takich gwiazd operowych, jak: Francisco Ariaza, Piero Cappucilli, Jelena Obrazcowa i Matti Salminen.

W 1991 r. został solistą Stadttheater w Koblencji. Poszerzył tam swój repertuar o takie partie, jak: Mefistofeles w *Fauście*, Kecal w *Sprzedanej narzeczonej*, Griemin w *Eugeniuszu Onieginie*, Elvir w *Xerxesie*, Banko w *Macbecie*, Falstaff w *Wesołych kumoszkach z Windsoru* i Kalman Zupan w *Baronie cygańskim*. Później śpiewał także Alidora w *Kopciuszku* Rossiniego i Truffaldina w *Ariadnie na Naxos* Richarda Straussa. Uczestniczył gościnnie w przedstawieniach operowych w Aachen i Bremie, jak również w licznych koncertach z Filharmonią Reńską. W Stanach Zjednoczonych występował w Lyric Opera w Bostonie jako Sparafucile w *Rigoletcie*, Bartolo w *Weselu Figara* i Simon w *Giannim Schicchi*. W 1996 r. zaangażował się w Staatstheater w Meiningen, gdzie śpiewa takie partie, jak: Rocco w *Fideliu*, Colline w *Cyganerii*, Osmin w *Uprowadzeniu z seraju* i Daland w *Holendrze tułaczu*.

Często bierze udział w koncertach i recitalach, specjalizując się w repertuarze kompozytorów słowiańskich (Chopin, Czajkowski, Glinka, Moniuszko, Musorgski, Rachmaninow). W wielu krajach europejskich uczestniczył też w wykonaniach muzyki sakralnej. Ostatnio śpiewał partię basową w *Requiem* Verdiego w Stuttgarcie i Düsseldorfie.

EDWARD CRAFTS (Wotan)

Bas-baryton amerykański związany z Metropolitan Opera w Nowym Jorku, obwołany „prawdziwym barytonem bohaterskim" w rozumieniu niemieckiej tradycji. W jego Straussowskim repertuarze znalazł się Jochanaan w *Salome* (Baltimore Opera) i Jupiter w *Miłości Danae* (Santa Fe). Wykonuje także partię Kaspara w *Wolnym strzelcu* Webera na wielu scenach niemieckich. Jest mistrzem wielkich ról Wagnerowskich. Śpiewał partie Wotana i Wędrowca w realizacji *Pierścienia Nibelunga* w Arizona Opera, Wotana w Artparku, a także Donnera w Dallas. Był tytułowym *Holendrem tułaczem* w Innsbrucku, Kurwenalem w *Tristanie i Izoldzie* (Opera w Columbus) i Orsinim w *Rienzim – ostatnim trybunie* (Opera Orchestra of New York).

Jest doskonałym propagatorem dzieł operowych XX-wiecznego repertuaru. „Opernwelt" zwrócił uwagę na jego „absolutnie mistrzowskie przedstawienie postaci" w *Tragedii florenckiej* Zemlinsky'ego, którą śpiewał w Operze w Santa Fe i w Covent Garden. Leonard Bernstein, kompozytor i dyrygent opery *A Quiet Place* zaprosił go do udziału w realizacji tego utworu w wiedeńskiej Staatsoper, a następnie do jego nagrania dla wytwórni płytowej Deutsche Grammophon. Brał udział w wykonaniach oper Menottiego, śpiewając partię Johna Sorela w *Konsulu* (Atlanta, Cleveland) i Melchiora w operze *Amahl i nocni goście* w Kennedy Center pod dyrekcją samego kompozytora. Występował w ważniejszych wznowieniach *Czajki* i *Czarnej wdowy* Pasatieriego, w premierach oper: *Idiot first* Blitzsteina, *Good Tongs* Locklairsa, *Shadow among us* Ladermana i *Urodziny królewny* Zemlinsky'ego - operze wystawionej w ramach Festiwalu Spoleto w USA. Podczas włoskiej edycji tego festiwalu można go było usłyszeć w: *Wozzecku* Berga, *Les Mamelles de Tiresias* Poulenca i w *Nosie* Szostakowicza.

Śpiewał na scenach operowych Baltimore, Chicago, Dallas, Edmonton, Houston, Nowego Jorku, Seattle, Monte Carlo i Rzymu. Występował w rolach: Scarpia w *Tosce*, Łotrów w *Opowieściach Hoffmanna*, Figara w *Weselu Figara*, Nilakantha w *Lakmé*, Jagona w *Otellu*, Falstaffa w *Falstaffie* i Dulcamara w *Napoju miłosnym*. Brał również udział w kanadyjskiej premierze *Miłości trzech króli* Montemezziego w partii Archibalda. W ostatnim sezonie, oprócz udziału w *Ringu* na scenie Arizona Opera, przygotował w Metropolitan Opera rolę Kolenaty w *Sprawie Markopolosa* Janácka, zaś w Dallas Opera śpiewał partię Bosmana w *Billym Budzie* Brittena i Przemawiającego w *Czarodziejskim flecie*.

Obok repertuaru operowego posiada w swoim dorobku także partie oratoryjno-kantatowe. Śpiewał m.in. w: *Requiem* Verdiego, Brahmsa i Brittena, *IX Symfonii* i *Missa solemnis* Beethovena, *VIII Symfonii* Mahlera - w waszyngtońskim Kennedy Center, z orkiestrami w Honolulu, Nowym Orleanie, Syrakuzach, Cincinnati, Filadelfii oraz w Danii.

KRISTINE CIESINSKI (Sieglinde)

Sopran amerykański. Międzynarodową karierę artystki zapoczątkowały laury zdobyte na konkursach wokalnych w Genewie i Salzburgu. W swoim repertuarze miała początkowo partię tytułową w *Katarzynie Izmajłowej* Szostakowicza, którą śpiewała w La Scali, w Opéra Bastille i we Frankfurcie, tytułową *Salome* Richarda Straussa, wykonywaną w Operze Bawarskiej w Monachium, Semperoper w Dreźnie, Teatro Carlo Felice w Genui i w English National Opera, a także partię Marii w *Wozzecku* Berga, którą śpiewała we Frankfurcie, Bonn, Teatro Colón w Buenos Aires i w English National Opera. Wystąpiła w wieczorze operowym: *Zamek Sinobrodego* Bartóka i *Oczekiwanie* Schönberga w Lipsku i Bazylei. Wykonywała także partię Lady Macbeth w *Macbecie* Verdiego podczas występów gościnnych naszego Teatru Wielkiego w Vichy, a następnie powtórzyła ją z English National Opera w Londynie. Z tym ostatnim zespołem wystąpiła również gościnnie w Teatrze Bolszoj w Moskwie i w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu. Na Festiwalu Glyndebourne śpiewała partię Emilii w *Sprawie Makopoulosa* Janácka.

Ostatnie lata jej pracy obfitowały w wiele wydarzeń: zadebiutowała w operze w San Francisco jako Gutrune, Norna III i Gerhilde w tetralogii Wagnera *Pierścień Nibelunga*. W San Diego wystąpiła w swojej czternastej z kolei wersji *Salome*, wzięła także udział w koncertowym wykonaniu *Zamku Sinobrodego* z Orkiestrą Symfoniczną Miasta Birmingham pod dyrekcją sir Simona Rattle'a. Śpiewała partię Roksany w *Królu Rogerze* Szymanowskiego w Bremie (w reżyserii Krzysztofa Zanussiego) i w Stuttgarcie (w reżyserii Petera Mussbacha), Leonorę w *Fideliu* Beethovena we Frankfurcie, tytułową rolę w *Katii Kabanowej* w Düsseldorfie i Lady Macbeth w Bremie (w przedstawieniu, które otrzymało Bawarską Nagrodę Teatralną). Inne jej role, to: tytułowe partie w *Medei* Cherubiniego we Freiburgu i w Katanii oraz w operze Catalaniego *La Wally* w Bremie, a także Kassandra w *Trojanach* Berlioza (Opera North i Walijska Opera Narodowa) oraz w *Ognistym aniele* Prokofiewa w Norymberdze. Ostatnio zadebiutowała na scenie hamburskiej Staatsoper i w Opera Zuid, śpiewając tam w *Sprawie Makropulousa*. Występ w *Walkirii* na scenie warszawskiej jest jej debiutem w partii Sieglindy.

Wzięła również udział w kilku realizacjach filmowych: w nagrodzonym filmie Wernera Schroetera *Abfallprodukte der Liebe*, w dokumentalnym dramacie BBC *The Secret Life of Alan Berg* oraz we frankfurckiej realizacji *Wozzecka* w reżyserii Petera Mussbacha.

HANNA LISOWSKA (Brünnhilde)

Sopran polski o bogatym dorobku operowym, filharmonicznym i kameralnym. Ukończyła Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego (1962), a następnie wokalistykę w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w klasie prof. Wiktora Brégy'ego (1969). Wcześniej jeszcze, bo w 1967 r., zadebiutowała na scenie Teatru Wielkiego jako Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego. Później śpiewała tu: Micaelę w *Carmen* Bizeta, Małgorzatę w *Fauście* Gounoda, Hrabinę w *Weselu Figara* i Donnę Elwirę w *Don Giovannim* Mozarta, partię tytułową i Zofię w *Halce* Moniuszki, Elżbietę de Valois w *Don Carlosie* Verdiego, Lizę w *Damie pikowej* Czajkowskiego, partie tytułowe w *Aidzie* Verdiego i *Tosce* Pucciniego, Elżbietę w *Tannhäuserze* i Sentę w *Holendrze tułaczu* Wagnera, Chryzotemis w *Elektrze* Richarda Straussa, aż po Marszałkową w *Kawalerze srebrnej róży* Straussa przed dwoma laty.

Kreowała partię Halki w realizacji opery Moniuszki w Meksyku (1974), a później również podczas występów gościnnych Teatru Wielkiego w Madrycie, Lizbonie, Sztokholmie, Wiesbaden, Sofii, Płowdiw, i Istambule. Rolą szczególną w jej dramatycznym repertuarze była jednak partia Leonory w *Fideliu* Beethovena. Zadebiutowała nią w austriackim Klagenfurcie (1975), by w latach następnych wystąpić w tej roli na scenach Lipska, Hamburga, Düsseldorfu, Zürichu, Rzymu, Stuttgartu, Bonn, Frankfurtu, Grenady, Madrytu, Berlina, Luksemburga, Bukaresztu, Hanoweru, Wiesbaden, Monachium, Tokio, Moskwy, Budapesztu i Warszawy.

Karierę zagraniczną rozwinęła z czasem w repertuarze Wagnerowskim. Gudtunę w *Zmierzchu bogów* śpiewała w Lipsku, Londynie i Nowym Jorku; gdzie wykonywała także partię Sieglindy w *Walkirii*, Była Sentą w *Holendrze tułaczu* w Warszawie, Berlinie, Düsseldorfie, Hanowerze, Mannheim, Karlsruhe, Wiesbaden, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Tokio, Moskwie i Łodzi. Jako Ewa w *Śpiewakach norymberskich* występowała

w Berlinie, Lipsku, Lozannie, Madrycie i Düsseldorfie. Elżbietę i Wenus w *Tannhäuserze* śpiewała, poza Warszawą, w Berlinie, Düsseldorfie, Madrycie, Tokio, Lipsku, Wiesbaden, Paryżu, w Cuence, Grenadzie i Las Palmas. Rolę Izoldy w pełnej wersji *Tristiana i Izoldy* przygotowała dla Lipska, a Kundry w *Parsifalu* dla Warszawy.

Oklaskiwano ją za granicą także w rolach: Elżbiety de Valois (*Don Carlos*), Elektry i Chryzotemis (*Elektra*) Straussa, Toski w operze Pucciniego, Eglantyny (*Euryanthe*) Webera, Minnie (*Dziewczę z Zachodu*) Pucciniego, Leah (*Dybuk*) Rocci, Lizy (*Dama pikowa*) i Marty (*Niziny*) D'Alberta.

Od kilkunastu lat Hanna Lisowska utrzymuje status artystki niezależnej. Poza repertuarem operowym chętnie wykonuje muzykę symfoniczną, oratoryjną i kameralną, mając i w tych dziedzinach duże osiągnięcia.

WANDA BARGIEŁOWSKA-BARGEYLLO (Fricka)

Studia wokalne rozpoczęła w Gdańsku pod kierunkiem prof. Barbary Iglikowskiej. Studiowała też na Wydziale Lekarskim tamtejszej Akademii Medycznej, który ukończyła w 1961 roku. Początkowo praktykowała jako lekarz, a jednocześnie podjęła naukę w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, którą ukończyła w 1968 roku.

Wcześniej, bo już w 1967 r. została solistką warszawskiego Teatru Wielkiego, z którym związana jest do dzisiaj. W 1976 r. wzięła udział w kursie muzycznym w Sienie. W latach 1982-85 była równocześnie solistką Staatstheater am Gärtnerplatz w Monachium, gdzie śpiewała Azucenę w *Trubadurze* Verdiego. Podczas swojego pobytu w Bawarii, w 1983 r. uczestniczyła w konkursie na interpretację muzyki Wagnera oraz w kursie mistrzowskim w Bayreuth pod patronatem wnuka kompozytora, Wolfganga Wagnera. W tym samym czasie występowała też w teatrze operowym w Hagen jako Ulrika w *Balu maskowym* Verdiego. Współpracowała z polskimi scenami operowymi w Bytomiu, Poznaniu i Wrocławiu.

Wokalny dorobek operowy artystki jest bardzo bogaty i różnorodny: od dzieł barokowych: *Koronacja Poppei* Monteverdiego i klasycznych: *Świat na księżycu* Haydna, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Cyrulik sewilski* Rossiniego, *Łucja z Lammermooru* Donizettiego, poprzez wielki repertuar romantyczny: *Carmen* Bizeta, *Aida*, *Bal maskowy*, *Don Carlos*, *Nabucco*, *Otello*, *Rigoletto* i *Trubadur* Verdiego, *Jawnuta* i *Straszny dwór* Moniuszki, *Dama pikowa* i *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, *Borys Godunow* Musorgskiego, aż po dzieła kompozytorów XX wieku: *Katarzyna Izmajłowa* Szostakowicza, *Manru* Paderewskiego, *Czarna maska* Pendereckiego oraz *Elektra* Theodorakisa. Wyjątkowym wydarzeniem w karierze artystki był udział w pierwszej warszawskiej realizacji *Pierścienia Nibelunga* Wagnera (1988-89), w którym śpiewała partie Erdy (*Złoto Renu*, *Zygfryd*), Fricki (*Złoto Renu*), Grimgerdy (*Walkiria*) i Norny I (*Zmierzch bogów*).

Występowała na scenach Austrii, Bułgarii, Francji, Grecji, Hiszpanii, Izraela, Luksemburga, Niemiec i Portugalii. Koncertowała na estradach krajowych i zagranicznych. Ma na swoim koncie wiele nagrań radiowych i telewizyjnych.

Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w *Walkirii* Richarda Wagnera

I Skrzypce
Maria Bryła-Liebig
(pierwszy koncertmistrz)
Marek Szwarc
(koncertmistrz)
Dorota Wrochno-Choma
(koncertmistrz)
Małgorzata Czajkowska-Tomanek
Piotr Stawski
Lidia Wilczyńska
Jolanta Maciejewska
Jacek Michałowicz
Włodzimierz Orłowski
Elżbieta Schatz-Dąbrowska
Anna Bartoszewicz-Kozłowska
Alina Gawlik
Barbara Bylica
Romualda Latawiec

II Skrzypce
Jolanta Hendzel
Alicja Tomków
Stanisław Rusiecki
Magdalena Talacha
Maria Grochowalska
Jan Kacperczyk
Agnieszka Jackowska
Magdalena Kisielińska
Liliana Duda
Józef Karolak
Ewa Kraśkiewicz
Katarzyna Demus

Altówki
Błażej Sroczyński
Andrzej Szymański
Dorota Sapiecha-Sroczyńska
Wiesława Czeczota
Dariusz Wachnik
Tomasz Turski
Marta Straszyńska
Bogusława Zatorska
Artur Rychlik
Urszula Iwicka
Jolanta Pałka

Wiolonczele
Marek Jankowski
(koncertmistrz)
Piotr Hausenplas
(koncertmistrz)
Wanda Borucińska-Jackowska
Jadwiga Traczyk-Pazdrowska
Robert Karpiński
Jacek Stankiewicz
Anna Rezler-Ciszewska
Bożena Szymańska
Janina Żydowicz-Kowalewska

Kontrabasy
Kazimierz Jendrysiak
Adam Kotula
Lucyna Skoraczewska
Grzegorz Dymek
Maciej Muczke
Zbigniew Górski
Adam Rakowski
Michał Woźniak

Flety
Robert Nalewajka
Agnieszka Prosowska-Iwicka
Dagmara Tondera
Marian Jamroży
Elżbieta Tabernacka

Oboje
Przemysław Nalewajka
Piotr Zacny
Jacek Rymarz
Sebastian Aleksandrowicz

Klarnety
Krzysztof Mastalerski
Mariusz Głębocki
Bogdan Kraski
Marek Szaparkiewicz

Fagoty
Bogumił Gadawski
Krzysztof Brych
Jerzy Pałubski

Harfy
Grażyna Strzeszewska-Lis
Barbara Witkowska
Anna Piechura
Michalina Pałubińska

Waltornie
Zbigniew Choma
Cezary Falkowski
Grzegorz Błaszczyk
Grzegorz Zelazko
Andrzej Kiljanek
Bogusław Wróbel
Krzysztof Kozlj
Dariusz Szewczyk
Maciej Kostrzewa

Trąbki
Mieczysław Latawiec
Wiesław Boryś
Zbigniew Chodak
Paweł Kraski

Puzony
Piotr Wawreniuk
Andrzej Zieliński
Tomomasa Ueyama
(trąbka basowa - solo)
Piotr Dąbrowski
Henryk Małecki
Mariusz Opaliński

Tuby
Roman Miller

Perkusja
Edward Iwicki
Henryk Mikołajczyk
Kinga Rosińska-Kozłowska
Andrzej Abramowski

Inspektorzy
Grzegorz Zelazko
Artur Rychlik

Przed rozpoczęciem przedstawienia,
a także w przerwie spektaklu
i po jego zakończeniu zapraszamy do
SAL REDUTOWYCH
na nadzwyczajny pokaz pamiątek Wagnerowskich

Ozdobą pokazu i jego główną atrakcją są autografy Wagnerowskie nigdy dotychczas publicznie w Polsce nie pokazywane, pochodzące z dawnej Biblioteki Pruskiej w Berlinie, a przechowywane obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Są wśród nich takie rarytasy, jak: list Richarda Wagnera do H. Francka wysłany z Drezna w 1846 r., list do znanego dyrygenta Hansa von Bülowa, pierwszego męża Cosimy, wysłany z Zurichu w 1849 r. i karta ze sztambucha Zofii Wittgenstein z wpisem Richarda Wagnera, z datą 1857. Obok autografów z Biblioteki Jagiellońskiej i znakomitych zbiorów Wagnerowskich należących do Muzeum Teatralnego (dawne afisze, fotografie i portrety śpiewaków w partiach wagnerowskich), pokazujemy także obiekty wypożyczone z innych muzeów, m.in.: obraz Gabriela von Maxa *Wenus i Tannhäuser* z Muzeum Narodowego w Warszawie i obraz *Elza - scena z Lohengrina* autora całego cyklu kompozycji malarskich do dzieł Wagnerowskich, Ferdinanda Leekego z Muzeum Sztuki w Łodzi.

TEATR WIELKI

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

Rok założenia 1833

Dyrektor naczelny i artystyczny **Robert Satanowski**

Richard Wagner

WALKIRIA

(Die Walküre)

dramat muzyczny w trzech aktach

tekst poetycki Richarda Wagnera
oryginalna wersja językowa

Realizatorzy:
Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski
Reżyseria: August Everding (RFN)
Scenografia: Günther Schneider-Siemssen (Austria)
Kostiumy: Andrzej Majewski

Premiery 30 kwietnia 1988
5 maja 1988

Obsada

Siegmund — Manfred Jung (RFN), Arley Reece (USA)
Hunding — Ryszard Morka, Jerzy Ostapiuk
Wotan — Franz Ferdinand Nentwig (RFN)
Sieglinde — Barbara Rusin-Knap, Barbara Zagórzanka
Brünnhilde — Gudrun Volkert (Austria)
Fricka — Krystyna Szostek-Radkowa
Helmwige — Elena Dumitrescu (RFN), Hanna Zdunek
Gerhilde — Ewa Czartoryska, Urszula Hołubowska
Ortlinde — Teresa Borowczyk, Elżbieta Hoff
Waltraute — Mirosława Karpińska, Maria Żmigrodzka
Siegrune — Krystyna Jaźwińska
Rossweise — Marina Hristova-Kania, Anna Vranova
Grimgerde — Wanda Bargiełowska, Joanna Zakrzewska-Kucharska (gość)
Schwertleite — Maria Olkisz, Irena Ślifarska

Orkiestra Teatru Wielkiego w Warszawie

Dyryguje Robert Satanowski

Współpraca muzyczna: Adam Pałka, Tomasz Szreder, Tadeusz Wicherek
Asystenci reżysera: Grzegorz Boniecki, Wiesław Bednarz
Asystenci scenografa: Marek Czerwiński, Irena Gaj, Maria Gibasiewicz, Ewa Mikułowska
Przygotowanie solistów: Helena Christenko, Alina Liwska, Janina Anna Pawluk, Danuta Pęczkowska
Inspicjenci: Halina Kerner, Teresa Krasnodębska
Suflerzy: Barbara Rakowska, Lech Jackowski

Skład Orkiestry Teatru Wielkiego — Walkiria

I skrzypce
Maria Brylanka-Liebig (koncertmistrz)
Marek Szwarc (koncertmistrz)
Dorota Wrochno-Choma (koncertmistrz)
Stanisław Tomanek (zastępca koncertmistrza)
Małgorzata Tomanek (zastępca koncertmistrza)
Sławomir Jankowski
Lidia Wilczyńska
Jolanta Maciejewska
Kazimierz Kania
Czesława Małowiecka
Włodzimierz Orłowski
Elżbieta Dąbrowska
Andrzej Krajewski
Wiesław Rogala
Wiesława Semotiuk
Andrzej Majewski

II skrzypce
Krystyna Huzarska-Walska
Jolanta Hendzel
Stanisław Rusiecki
Stanisław Czajkowski
Bogdan Pieczyński
Magdalena Talacha
Maria Grochowalska
Jan Kacperczyk
Teresa Próchnicka
Urszula Małecka
Zdzisław Jabłoński
Jerzy Juhanowicz
Magdalena Kisielińska
Brygida Wierzbicka

Altówki
Błażej Sroczyński
Andrzej Szymański
Antonina Wiśniowska
Wiesława Czeczota
Urszula Iwicka
Jerzy Róziewicz
Andrzej Rzążewski
Zygmunt Grabarski
Elżbieta Stenzel
Manolis Cirmirakis
Marta Krystyniak
Jolanta Langa

Wiolonczele
Jerzy Węsławski (koncertmistrz)
Jerzy Ługiewicz (koncertmistrz)
Wanda Borucińska
Marian Raczak
Zbigniew Liebig
Anna Ciszewska
Sylwia Michalak
Janusz Klekowski
Bożena Szymańska
Janina Żydowicz
Jacek Stankiewicz
Jadwiga Pazdrowska

Kontrabasy
Marian Płaza
Stanisław Karpiński
Kazimierz Jendrysiak
Lucyna Skoraczewska
Barbara Popkiewicz
Jan Gryz
Grzegorz Dymek
Adam Kotula

Flety
Andrzej Wojakowski
Dorota Puchnowska
Marian Jamroży
Ewa Czapczyńska
Katarzyna Lech

Oboje
Leszek Tanewski
Mieczysław Mazurek
Franciszek Kmieć
Artur Jackowski

Klarnety
Krzysztof Mastalerski
Mariusz Głębocki
Marek Szaparkiewicz
Bogdan Kraski

Fagoty
Bogumił Gadawski
Kazimierz Kroszczyński
Jerzy Pałubski

Waltornie
Zbigniew Choma
Józef Gawlik
Janusz Walkiewicz
Krzysztof Kozij
Grzegorz Błaszczyk
Józef Kohnke
Bogdan Wróbel
Andrzej Kiljanek
Grzegorz Żelazko
Adam Mardosjan
(róg bawoli)

Trąbki
Wiesław Boryś
Mieczysław Latawiec
Józef Semik
Ireneusz Siudmak
Leon Piwkowski

Puzony
Henryk Cieślik
Andrzej Zieliński
Henryk Snarski
Wiktor Komajda
Henryk Małecki

Tuba
Roman Miller

Perkusja
Edward Iwicki
Kinga Rosińska
Edward Krzyżaniak
Henryk Mikołajczyk

Harfy
Iva Slechtova
Teresa Szułowicz
Bârbara Witkowska
Anna Sikorzak

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

WAGNER

WALKIRIA

Der Ring des Nibelungen

II

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

RICHARD WAGNER

Der Ring des Nibelungen

PIERŚCIEŃ NIBELUNGA

II

WALKIRIA

Die Walküre

dramat muzyczny w trzech aktach
muzyka i tekst poetycki Richard Wagner
oryginalna wersja językowa
Premiery 30 kwietnia i 5 maja 1988

Kierownictwo muzyczne
Robert Satanowski

Reżyseria
August Everding

Scenografia
Günther Schneider-Siemssen

Kostiumy
Andrzej Majewski

AUGUST EVERDING

Urodzony w Bottrop w Westfalii, studiował na uniwersytecie w Bonn i Monachium filozofię, teologię, germanistykę i teatrologię. Karierę zawodową rozpoczynał jako asystent reżysera w jednym z teatrów dramatycznych w Monachium (Münchner Kammerspiele), w 1959 r. został głównym reżyserem tego teatru, w 1963 — jego dyrektorem, stanowisko to piastował przez 10 lat. W 1973 r. został dyrektorem Staatsoper w Hamburgu, w cztery lata później — bawarskiej Staatsoper w Monachium. Od 1982 r. jest dyrektorem naczelnym i artystycznym Bawarskich Scen Teatralnych August Everding jest również przewodniczącym niemieckiej sekcji Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI), a także przewodniczącym Międzynarodowego Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów Operowych. Jest członkiem prezydium Goethe-Institut, członkiem Radiowej Rady Programowej, wiceprzewodniczącym Deutsches Bühnenverein i konsultantem naukowym Instytutu Badawczego Teatru Muzycznego przy uniwersytecie w Bayreuth. W latach 1973—77 wykładał na uniwersytecie w Hamburgu, a jednocześnie był profesorem w miejscowej Wyższej Szkole Muzycznej i Sztuk Scenicznych. Obecnie jest profesorem Wyższej Szkoły Muzycznej w Monachium i wykładowcą na monachijskim Uniwersytecie Ludwiga Maksymiliana. Jest kawalerem najwyższych orderów Republiki Federalnej Niemiec (m. in. otrzymał Federalny Krzyż Zasługi I klasy), posiada odznaczenie Republiki Włoskiej (commendantore nell'ordine „al merito della Republica Italiana") i odznaczenia bawarskie. Współpracuje jako reżyser z najsławniejszymi teatrami na świecie, jego inscenizacje miała możność oglądać publiczność Wiednia, Hamburga, Paryża, Zurychu, Londynu, Salzburga, Stuttgartu, Bayreuth, Nowego Jorku, Chicago, San Francisco, Melbourne, Florencji. W Polsce August Everding reżyseruje po raz pierwszy, choć publiczność Warszawy miała okazję obejrzeć jeden z jego spektakli — „Raj utracony" Krzysztofa Pendereckiego, prezentowany w 1979 r. na XXIII Warszawskiej Jesieni przez Württembergische Staatstheater w Stuttgarcie.

GÜNTHER SCHNEIDER-SIEMSSEN

Urodził się w Augsburgu. Kształcił się w Monachium w Akademie für angewandte Kunst (Akademii Sztuk Stosowanych) u Ludwiga Sieverta oraz w Akademie für bildende Kunst (Akademii Sztuk Plastycznych) u Emila Preetoriusa. Samodzielną karierę scenograficzną rozpoczął od współpracy z różnymi małymi teatrami działającymi na Schwabingu w Monachium. Pracował też przez wiele lat jako architekt filmowy w wytwórniach filmowych Berlina i Monachium. W latach 1947—51 był głównym scenografem Landestheater w Salzburgu, jednocześnie współpracował z miejscowym Teatrem Marionetek, przygotowując scenografie dla wszystkich zagranicznych tournées tego teatru. W latach 1954—62 był głównym scenografem w Bremen, w tym czasie współpracował blisko z reżyserem Albertem Lippertem, a także z Paulem Hindemithem. W 1960 r. rozpoczęła się jego bliska współpraca z Herbertem von Karajanem; Günther Schneider-Siemssen przygotowywał wówczas scenografię do „Pelleasa i Melizandy" Debussy'ego dla wiedeńskiej Staatsoper, której potem (1962) został głównym scenografem, a także osobistym doradcą Herberta von Karajana. Od 1965 r. datuje się bliska stała współpraca artysty z Festiwalem w Salzburgu. W 1968 r. został kierownikiem seminarium scenograficznego Międzynarodowej Letniej Akademii Sztuk Pięknych w Salzburgu. W latach 1984—85 prowadził warsztaty „Sztuka i Technika, Scena i Aktorstwo" (Kunst und Technik, Bühne und Spiel) na Letniej Akademii Sztuk Pięknych w Salzburgu. Od 1980 r. jest kierownikiem Instytutu Badawczego „Bühne der Zukunft" (Wiedeń — Seeham — Land — Salzburg). Od 1982 r. jest pracownikiem naukowym Massachusets Institute of Technology (Cambridge USA), zaś od 1986 r. — gościnnie — profesorem Centrum Sztuki w Banff (Kanada). Współpracował z wielu wybitnymi reżyserami, m. in. Otto Schenkiem, Augustem Everdingiem, Peterem Ustinovem, Goetzem Friedrichem, Güntherem Rennertem, Rudolfem Hartmannem, Dieterem Haugkiem. Jego scenografie miała możność oglądać publiczność Wiednia, Salzburga, Monachium, Norymbergi, Hamburga, Berlina Zachodniego, Kolonii, Frankfurtu, Stuttgartu, Bremen, Zurychu, Genewy, Sztokholmu, Chicago, Buenos Aires, San Francisco, Nowego Jorku, Tel Avivu, Miami, Los Angeles, Neapolu i Nicei.

Cwałująca Walkiria — drzeworyt z XIX wieku

BOHDAN POCIEJ

PIERŚCIEŃ NIBELUNGA II

WALKIRIA

Złoto Renu i *Walkiria*, pierwsza i druga część Tetralogii, powstają w tych samych mniej więcej latach. Zrobione są też jak wszystkie ogniwa wagnerowskiego dzieła, z tej samej zasadniczo materii dźwiękowej, budulca motywów przewodnich; w *Walkirii* tylko przybywa parę tych motywów, inna jest nieco ich hierarchia, proporcje, rozplanowanie, częstotliwość. *Walkiria* różni się od *Złota Renu* gatunkowo. Tamten wstępny dramat rozgrywał się jeszcze całkowicie w sferze mitu i baśni, w medium fantastyki, w żywiołach natury; w środowisku bogów, rusałek, olbrzymów i karłów; w przestrzeni mitologicznej: wszystkie postacie są tam zasadniczo człekokształtne i wyposażone acz nierównomiernie w cechy ludzkiej natury — zdolność odczuwania, myślenia, działania. Jednak to, co ludzkie — człowieczeństwo — dane jest w *Złocie Renu* pośrednio, symbolicznie, dlatego też nie wzrusza nas bezpośrednio. Zawartą w partyturze dzieła grę namiętności, intrygę, akcję, tak mistrzowsko przez kompozytora rozgrywaną, odbieramy przede wszystkim jako dramaturgię i sugestię obrazową (przedstawiającą) muzycznej formy.

W *Walkirii* natomiast owa formalna dramaturgia zawarta w partyturze, wzbogaca się o bardzo ważny wymiar: tragizmu, tragiczności, ludzkiej tragedii. Tu tkwi ów moment istotny wiążący nas już zupełnie inaczej z muzyczną akcją dzieła. *Walkiria* jest dramatem tragicznym rozegranym w trzech potężnych rozmiarów aktach (I i III trwają ponad godzinę, II przeszło dwie godziny).

Tragizm jest cechą konstytutywną świata wyłącznie ludzkiego, poza środowiskiem człowieka nie istnieje: związany jest bowiem ze śmiertelnością i świadomością, z ludzkim poczuciem czasu, z przemijaniem z niszczącym, unicestwiającym działaniem czasu, z czasowością i bytową kruchością ludzkiej egzystencji. Dramat muzyczny *Walkiria* rozgrywa się w dwóch płaszczyznach, poziomach akcji, ściśle ze sobą związanych węzłami dramatycznych konfliktów: w płaszczyźnie boskiej (sfera mitu: Wotan, Brunhilda, Walkirie, Fricka) i płaszczyźnie ludzkiej (Siegmund i Sieglinda, Hunding). Postać Brunhildy — ukochanej córki Wotana, za nieposłuszeństwo skazanej na człowieczeństwo czyli śmiertelność — ostatecznie zacieśnia ów dramatyczny związek między światem boskim i ludzkim. W centrum uczuciowym akcji są losy Siegmunda i Sieglindy z rodu Wälsungów, brata i siostry, złączonych węzłem tragicznej „kazirodczej" miłości. To dzięki nim, ich historii, ich tragedii ów dramat wagnerowski wzrusza nas tak głęboko, że możemy mówić o muzycznej tragedii miłosnej na miarę Szekspira (*Romeo i Julia*). Miłość, miłość tragiczna, pojęta jako centrum uczuciowe, jest zasadniczym motorem muzyki działającym po raz pierwszy u Wagnera na taką

skalę przed *Tristanem;* miłość różnicuje i niuansuje melodię, uintensywnia barwy, wzmaga ruch harmoniczny, podnosi temperaturę brzmienia. Miłość jako gorące centrum uczuć wywołuje też uczucia sobie przeciwne: gniew, ambicję, nienawiść; miłość wzburza, dynamizuje, rozpala żywioł uczuć i namiętności. *Walkiria,* dzieło szczytowej fazy muzycznego romantyzmu, podbudowane emocjonalną melodyczno-harmoniczną intensywnością muzyki Berlioza, Chopina, Liszta, wyrosłe z poetyki i estetyki poematu symfonicznego, jest dramatem namiętności.

Romantycznie pojęta namiętność jest spotęgowana siłą, energią uczucia. Widzieć więc można w *Walkirii* obszar dramatycznego ścierania się i dialektycznej rywalizacji dobrych i złych, jasnych i mrocznych namiętności. Rysują się zwłaszcza trzy kręgi uczuciowe rządzące muzyką *Walkirii.* Nazwijmy je umownie: Miłość, Nienawiść, Władza — i przyjrzyjmy się im bliżej.

MIŁOŚĆ

Miłość jest głównie domeną aktu pierwszego; jest to sam w sobie w całości najpiękniejszy i najgłębszy poemat miłosny w dziejach muzyki operowej — teatru muzycznego — przed *Tristanem*. Jaki jest ten język muzyczny, język motywów i tematów znaczących, symbolicznych, konstytuujący sferę miłości w dziele Wagnera? Sfera miłości w I akcie *Walkirii* wyłania się z burzliwego żywiołu, z lęku i niepokoju, z przyspieszonego nerwowego ruchu, rytmu ucieczki; światło miłości, spokojne i zarazem intensywne wycisza mroczne i wzburzone żywioły. Miłość (Liebe, Minne) dla samego Wagnera sfera niewątpliwie najważniejsza, o wartości najwyższej — mówi muzycznymi słowami, zwrotami, idiomami głęboko osadzonymi w tradycji muzycznej symboliki uczuć, ekspresji uczuć, ich wyrazowości. Gdy zaczynamy ów język studiować,badać, rozważać z nastawieniem historycznym i etymologicznym, odsłaniają się nam jego źródła i korzenie, jego złożona geneza i skomplikowana ewolucja.

Wagner rozwija swój język muzyczny na podłożu i w środowisku języka niemieckiego; wywodzi go z nieprzerwanego od dwóch stuleci ciągu rozwojowego, u którego źródeł tkwi zapewne formuła recytatywu XVII wiecznego w utworach religijnych Heinricha Schütza, a dalsza droga wiedzie przez Bacha i rozwiniętą barokową retorykę, styl wzmożonej uczuciowości C.Ph.E. Bacha, wczesno romantyczny język emocji Mozarta, romantyczną mowę uczuć Schuberta.

Ale przecież owa romantyczna mowa muzyczna języka niemieckiego, najbogatsza i najbardziej złożona wśród wszystkich „mów" muzyki Zachodu, rozwinęła się także z istotnych wpływów, inspiracji i impulsów języków muzycznych historycznie starszych: włoskiego przede wszystkim i francuskiego. Wagnerowski język uczuć jest tedy, podobnie jak przed nim język Bacha, wielką syntezą, odnowieniem i spotęgowaniem wielu idiomów wyrazowych muzyki. Rdzennie niemieckie, a wywodzące się z tradycji bachowskich jest tu traktowanie proporcji między pierwiastkiem wokalnym a instrumentalnym — wzajemny stosunek głosu i instrumentu opiera się na zasadach równorzędnego partnerstwa: tak było przecież w kantatach (ariach) Bacha, operach Mozarta, pieśniach Schuberta. Pierwiastek wokalny z instrumentalnym zdają się stale rywalizować, a to, co grane — partia orkiestrowa u Wagnera, odpowiednio zróżnicowana — przejmuje często w siebie główną funkcję muzycznej mowy, cały ciężar wyrażania. Orkiestra staje się najbogatszym, najbardziej złożonym i zróżnicowanym instrumentem ekspresji uczuć, i to bynajmniej nie kosztem partii wokalnej, jej np. schematyzacji; wszak i tu Wagner tworzy własny, oryginalny styl melodyczny, wywiedziony z formuły niemiecko-językowego recytatywu. Język miłości w *Walkirii* zasadza się na kilku fundamentalnych zwrotach-idiomach. Można je nazywać umownie:

— motywami tęsknoty i westchnień
— motywami czułości i pieszczoty
— motywami miłosnego poruszenia i niepokoju
— motywami miłosnego smutku (i dalej — bólu, cierpienia, rozpaczy).

Język to więc kształtowany tradycyjnie według skali między biegunami: jasnej radości — ciemnego smutku, spokoju — niepokoju, błogości (szczęśliwości) i rozpaczy, jest on głęboko osadzony w tradycji muzycznej wyrazowości. W szczególności ma on wzory i swych poprzedników w barokowej retoryce, w takich figurach dźwiękowych jak patopoja, exclamatio, interrogatio suspiratio.

Wielkim odkryciem romantyków, poprzedników Wagnera, było wyzwolenie tego języka uczuć z uprzednich schematów konwencji, przydanie

Leonie Rysanek (Sieglinde) i James King (Siegmund), Bayreuth 1965

mu niespotykanej dotąd giętkości, niuansowości, co związane było z intensywnym rozwojem dwóch zwłaszcza elementów dzieła muzycznego: melodyki i harmoniki. Takiego bowiem języka muzycznego domagało się romantyczne odczucie świata — z hipertrofią uczuć, z tyranią serca i z całą frapującą i złożoną problematyką teoretyczną uczuciowej sfery człowieka; wszak to właśnie w połowie XIX wieku niemiecki filozof Franz Brentano tworzy zręby nowej teorii uczuć, odkrywając ich wewnątrzną l o g i k ę. I właśnie muzyka epoki romantyzmu, muzyka w szerokim sensie romantyczna staje się — dziś widzimy to wyraźnie — idealnym wprost medium dla egzemplifikacji praw takiej logiki!

Wprawdzie ów romantyczny język uczuć, kulminujący u Wagnera, wielokrotnie już opisywano i analizowano, nikt jeszcze jednak dotąd właściwie nie opracował, nie usystematyzował logiki tego języka, tj. zasad wiązania, następstwa, wzajemnego wynikania (przyczynowości), hierarchii i wartości logicznej poszczególnych określonych struktur dźwiękowych (idiomów muzycznych) przypisanych określonym uczuciom i ich odcieniom. Trzeba by tu było bowiem, jak się zdaje, uwzględnić współdziałanie dwóch równoległych porządków (systemów) logicznej organizacji muzyki: czysto muzycznego kompozytorskiego i właśnie uczuciowego, ekspresywno-emocjonalnego.

Krąg uczuć miłosnych w *Walkirii,* budujących poemat miłosny I aktu, wyznaczają głównie motywy (patrz tabela): motyw Siegmunda (mutacja motywu Wotana) tchnący powagą i smutkiem; motyw Sieglindy czuły, pieszczotliwy; kantylenowy motyw (temat) wiosny i nocy majowej rozwinięty w pieśni Siegmunda w trzeciej, ostatniej scenie tego aktu; pełen mrocznego smutku motyw rodu Wälsungów; wreszcie drobne, schromatyzowane charakterystyczne motywy, które nazwać można znakami, przejawami miłosnego niepokoju, uczuciowego poruszenia, budzenia się uczuć.

Wagnerowski język miłosny jest tu jeszcze w stadium przed- Tristanowskim, nieprzetrawiony do końca chromatyką, nie przeniknięty do cna pesymistyczną refleksją — świadomością nierozerwalnego związku miłości i śmierci. Miłość brata i siostry wybuchająca w I akcie *Walkirii* jest jakby nieświadoma własnych mrocznych korzeni i ciążącego na niej przekleństwa, własnego skażenia. Z niepowstrzymaną, rwącą energią dąży do światła całkowitego spełnienia; jest radosnym, wiosennym żywiołem, przeniknięty siłą wzrostu, mocą rozkwitu.

W I akcie *Walkirii* miłość triumfuje; szeroki złożony temat miłości, na który składają się wymienione motywy, prowadzi muzyczną akcję. Jego cechą jest stopniowe konstytuowanie się poprzez początkowe splatanie motywów Siegmunda i Sieglindy, narastanie, potęgowanie, wydłużanie się w rozległą kantylenę — miłosny śpiew duszy, głos serca. Z tego punktu widzenia I akt jest jakby wielkim, blisko półtora godzinnym poematem symfonicznym mówiącym o przeczuciu, wykluwaniu się, narodzinach, rozwoju, rozkwicie i spełnieniu miłości. Tutaj w pierwszym akcie dramatu miłość przeciwstawia się i przezwycięża mroczne tematy nienawiści, gniewu, władzy; nie ujawniając tu jeszcze całej aktywności zapowiadają one dopiero swoją złowrogą, niszczącą siłę. O cudownym odnalezieniu się w miłości dwojga zagubionych istot, triumfie miłości nad nienawiścią mówi orkiestra romantycznym językiem wagnerowskiej sztuki instrumentacji; mówi bezprzykładnym pięknem barw dźwiękowych: różnymi odcieniami kantyleny skrzypiec,wiolonczel i altówek, dialogowaniem instrumentów dętych drewnianych i rogów; całą paletą barw zdominowaną przez odcienie miękkie, jasne i czułe...

NIENAWIŚĆ

Akt II zdominowany jest przeciwieństwem miłości — nienawiścią; ona właśnie stanowi tutaj centrum mowy uczuć. Rządzą teraz żywiły emocji ciemnych, złe moce uczuciowe; gniew, furia, wściekłość; strach, groza, rozpacz; wspomaga je pozorna sprawiedliwość oraz pyszna władza.

Motywy: Wotana, Fricki, Hundinga, przeklętego złota — przekleństwa miłości, ucieczki, pościgu, lęku i grozy. Symbolika dźwiękowa (motywy, tematy) tej mrocznej strony życia uczuciowego, niedobrych głębin ludzkiej natury, wydaje się u Wagnera bogatsza, szerzej rozbudowana niż analogiczna symbolika sfery jasnej uczuć pozytywnych (miłość, przyjaźń, życzliwość, odwaga, męstwo, szlachetność), a w każdym razie bardziej sugestywna, bardziej wyrazista i przejmująca.

Niskie rejestry, ciemne barwy rozjaśniane niesamowitymi błyskami — fagoty i kontrafagoty, bas-klarnet, wiolonczela i kontrabasy, chrapliwe, szorstkie brzmienia dętych blaszanych; niezwykłe zestawienia barw dźwiękowych; gryzące, ostre współbrzmienia, krótkie, urywane motywy, wyraziste, dobitne rytmy; rwący, zdyszany ruch, przyspieszany, nerwowy puls muzyki. Efekty wybuchów, uderzeń, ciosów; spiętrzenia, zgęszczenia, przejmujące kulminacje.

Ciemną sferę uczuć wydatnie wspomaga, niemal się z nią utożsamiając, ruch żywiołów natury: wiatr, burza, poszum — oddech leśnych ostępów, jary, rozpadliny, wykroty, przepaście; w pełni przejawia się tu znowu nieprześcigniona romantyczna sztuka dynamicznego malarstwa dźwiękowego Wagnera.

Złe moce wydały śmiertelną walkę Miłości: znajdzie się ona w sytuacji ściganej zwierzyny. A to zajadłe polowanie na Miłość, z zamiarem jej bezwzględnego zniszczenia, poprzedzane będzie długim jakby procesem i wyrokiem skazującym (tematy władzy i ich konflikt: Wotan, Fricka; Brunhilda). Tragedia Miłości potępionej przez Władzę i niszczonej przez Nienawiść kulminuje w scenie ostatniej, piątej II aktu, w zabiciu Siegmunda przez Hundinga, któremu pomaga Wotan. Wstrząsająca wymowa muzyczna tej sceny da się porównać tylko z kulminacjami tragicznymi w największych dramatach Szekspira...

Wszelako Miłość jako idea sama w sobie nie zostaje bynajmniej unicestwiona; jedynie jej ziemski węzeł ulega tragicznemu rozcięciu, rozerwaniu przez śmierć, cielesne unicestwienie jednego z kochanków. Cios zadany Miłości godzi jedynie w ludzi, którzy w niej uczestniczą, noszą ją w sobie i przeżywają — nie w nią samą.

Jeśli akt I *Walkirii* porównać można było do poematu symfonicznego wielkich rozmiarów, o zwartej, ciągłej, fazowej budowie, z triumfalną kulminacją w finale, to II akt, najdłuższy z całego dzieła (ponad dwie godziny), kojarzy się raczej z dramatyczną symfonią programową w trzech częściach, z nich pierwsza i druga są jakby przygotowaniem do finałowej kulminacji dramatu.

Dlaczego jednak tyle mówimy o symfonicznym poemacie i symfonii dramatycznej (programowej)? Skąd to zbliżenie i przyrównanie gatunków (z jednej strony forma orkiestrowa symfoniczna, z drugiej — muzyczno-teatralna) tak uderzające zwłaszcza w *Walkirii,* z uwagi na jej akcję dramatyczną i tragiczny węzeł? Przyrównanie oczywiście nie powinno być przesadnie przybliżające, ale świadome odrębności dziedzin gatunkowych — poematu symfonicznego czy symfonii programowej podobnych rozmiarów i o podobnej budowie wewnętrznej nikt nigdy nie skomponował; chodzi wszakże o pewne cechy konstytuujące wspólne dla obu gatunków: orkiestrową symfoniczną pracę tematyczną, operowanie orkiestrowymi motywami — strukturami melodyczno-harmoniczno-kolorystycznymi jako budulcem formy.

Sztuka i dzieło Wagnera (nie zawadzi tego jeszcze raz przypomnieć) ma dwa różne punkty wyjścia i dwojakiego rodzaju podstawy; można by powiedzieć, iż w równej mierze wyrasta z teatru i sztuki dramatycznej (sztuki pisania na scenę), co z symfonii i sztuki komponowania na orkiestrę. Spotykają się tu dążąc do syntezy (którą jako cel i ideał uświadomił sobie Wagner stosunkowo wcześnie) dwie równie potężne i świetne dziedziny artystyczne: pierwsza — o tradycji sięgającej starożytności, druga — znacznie młodsza. Od młodości więc Wagner z równą intensywnością żyje teatrem (którego szczególną odmianą jest opera) co chłonie symfoniczne partytury Mozarta, Haydna i nade wszystko Beethovena; Beethovenowska symfonika ukształtowała poetykę i estetykę jego muzyki w podobnym stopniu jak nieco wcześniej poetykę i estetykę symfoniczno-dramatycznej muzyki Berlioza; i zupełnie podobnie jak muzykę poematów symfonicznych Liszta. Duch Beethovena, pierwiastek beethovenowski wcielony w formy rewelacyjnie nowe, kulminuje właśnie w Tetralogii. W *Walkirii* jest to kulminacja dramatyzmu o tragicznym węźle. Na czym ona polega? W czym tkwi sekret geniuszu kompozytorskiej roboty Wagnera, której założeniem i celem jest zawsze określony efekt dramatyczny?

Otóż uruchomiane są tutaj ogromne siły muzyki, organizowane wielkie energie jej zasadniczych elementów: ruchu-rytmu, kształtu melodycznego, brzmienia (harmonika, barwa). W ostatnich dwóch odsłonach II aktu zagęszcza się i niebywale intensywnieje sfera niepokoju, wzburzenia, grozy, strachu, gniewu, wściekłości. Dominują motywy — symbole, znaki wyrazowe — ucieczki, przerażenia, walki, przemocy. Długie ciągi uporczywego rytmu, progresje, ostinata, narastania, crescenda formy i kulminacje, nawarstwienia harmoniczne — intensyfikacja brzmień ostrych, dysonansowych, efekty głośności maksymalnej, silne kontrasty stanów muzyki — wszystko to podporządkowane jest zasadom akcji dramatycznej, dramaturgii sceny. Nie jest więc zasadniczo symfoniczny (tj. podległy prawom symfonicznej formy) plan nadrzędny, ogólny tych wielkich, rozległych całości, obszarów, płaszczyzn muzyki z której ruchu przebija wyraźna dążność „nieskończonościowa". Natomiast symfoniczny jest sam formujący ruch muzyki, jej wewnętrzne kształtowanie: ruch motywów wydłużanych w tematy, sposoby ich przekształcania, dialektyczna gra motywów, ich ścieranie się, rywalizacja. Bogaty, rozwinięty, wyrafinowany język symfonizmu jest tu wprzęgnięty w służbę dramatu, akcji scenicznej.

Wsłuchując się jednak w tę całą złożoną i kunsztowną grę motywiczną odnosimy nieodparte wrażenie iż tym samym językiem, tym samym zasobem dźwiękowych idiomów można by też znakomicie rozegrać akcję (dramaturgię) czysto symfoniczną — z innym tylko nastawieniem na formę i architektonikę całości. W rozległych płaszczyznach muzyki wagnerowskich dramatów zawarte są potencjalne partytury czysto instrumentalnych dramatycznych symfonii.

WŁADZA

Ta trzecia z głównych sfer rządzących poetyką dramatu *Walkirii* (choć może należało by ją nazwać pierwszą) skoncentrowana jest głównie w motywie Wotana i jego włóczni jako symbolu władzy. Wyrazisty i dobitny, ciężki w swym ruchu ku dołowi, należy on — obok motywu Siegfrieda i miecza Nothunga — do czołowych motywów Tetralogii. A w *Walkirii* pojawia się bardzo często w postaci zasadniczej, i w różny sposób przekształcany, przetwarzany: rytmicznie, melicznie, harmonicznie, kolorystycznie. Można powiedzieć iż przybiera on różne odcienie poczucia władzy (pojętej jako namiętność): pobrzmiewa więc w nim moc, siła, gniew, duma, ale też i zwątpienie, rozterka, smutek, przeczucie zmierzchu i końca, wyczerpanie. Bo też i sam problem władzy jest w Tetralogii złożony i dialektyczny: władzy bogów, władzy ludzi, władzy złota. Fascynacja władzą w ogóle należy do czołowych fascynacji romantyków — janusowym obliczem władzy, jej dobrym i złym działaniem, i walką z nią w imię wolności. Wagnerowska Tetralogia traktuje także o kryzysie władzy, o jej ograniczeniach, samoograniczeniach, skrępowaniach, o jej przeobrażeniach i dekadencji, degradacji. Postać Wotana, skupiającego w swoim ręku główne sprężyny i nici władzy, równocześnie uosabia jej kryzys. Tę całą złożoną problematykę władzy przekłada Wagner na język swojej muzyki i pokazuje ją w sposób mistrzowski w przebiegu II i III aktu. Sam portret Wotana przedstawiony w *Walkirii* jest bodaj najbogatszy w psychologiczne odcienie, i ludzki, arcyludzki. Muzycznej symboliki władzy bogów dopełniają motywy: akordowy, majestatycznie uroczysty motyw Walhalli, uderzeniowo-błyskawicowy motyw pioruna, wijący się żywo motyw ognia (Loge). Władza, poczucie władzy, namiętność władzy, wznieca nienawiść; konflikt w „ośrodku władzy" (Wotan — Fricka) staje się przyczyną tragedii ludzkiej (tragiczny węzeł, jądro tragiczności w *Walkirii*). Boska władza (Wotan) nie jest więc absolutna ani najwyższa, ani samowolna; jest podwójnie, w dwojaki sposób ograniczana i hamowana: z góry i z dołu, metafizycznie i psychologicznie, w sposób nadprzyrodzony i naturalny, temperowana przez jakieś tajemnicze prawa Wszechświata i Ziemi (do których zresztą odwołuje się Fricka); uosabia je bogini Erda — nad władzą bogów jest Fatum, Los. A z drugiej strony poczuciu i działaniu władzy przeciwstawia się ojcowskie uczucie Wotana, łagodzące surowość i bezwzględność, jego despotyzm. W akcie drugim władza inspirowana fatalizmem jest narzędziem, instrumentem dopełnienia tragiczności ludzkiego losu.

Donald McIntyre (Wotan), Covent Garden 1974

Sam zaś dramat władzy, władztwa bogów, rozgrywa się i dopełnia w III akcie: muzyka Wagnera pokazuje to rozegranie z niebywałą siłą i sugestywnością. Akt ten rozpoczyna się wspaniałą i porywającą ekspozycją żywiołu energii młodości: harcami córek Wotana, Walkirii. To jedna z owych, tak licznych w twórczości Wagnera profetycznych i prekursorkich scen, wizji muzycznych, w których kompozytor swoim geniuszem nowatorstwa wyprzedza o kilkadziesiąt lat swoją epokę, zapowiadając już jakby nowy świat dźwiękowy pierwszej połowy naszego stulecia: odkrycia brzmienia wyzwolonego (sonoryzmu) u Strawińskiego czy Bartoka.

Ów żywioł brzmieniowy instrumentalno-wokalny (tak doskonale tu zorganizowany!) reprezentuje siłę

i energię młodości. Swym intensywnym ostro rytmizowanym ruchem przeciwstawia się ona ciężarowi starej już, odwiecznej władzy bogów. Władza więc i związana z nią moc (w języku niemieckim to samo słowo Macht oznacza moc i władzę) traci swoją jednoznaczną siłę władania; zmiękcza się jakby, kruszeje, uwieloznacznia, łagodnieje pod wpływem refleksji i uczucia. Ów proces transformacji władzy w całej rozciągłości pokazuje muzyka III aktu. Jest to trzyczęściowy epilog dramatu, po rozegraniu się tragedii i kulminacjach aktu drugiego.

Znowu raz jeszcze wracamy do symfonicznej analogii: finałowy poemat symfoniczny w trzech częściach, poprzez rozmach i impet, napór energii muzycznej części pierwszej; zgęszczenie wydarzeń i dramatyczne przetworzenie części drugiej zmierza do uspokojenia i wyciszenia: w rozległym finałowym adagio (pożegnalny monolog Wotana, zasypianie Brunhildy). Utkane z motywów spokojnie kontemplacyjnych i uroczystych (motyw Brunhildy, uspokojony motyw ognia, motyw miecza i Siegfrieda), z barw brzmieniowych miękkich, nasyconych, ciepłych, gorących, poruszone raz tylko, pod koniec, reminiscencyjnym zrywem energii (motyw Wotana — reminiscencja władzy; Loge, Donner — inspiratorzy ognistego kręgu) jest to adagio przeniknięte ekspresją nadziei. Motywy wydłużają się w kantylenę — śpiew orkiestry (kwintet smyczkowy) kontrapunktowany i kolorowany ostinatową figuracją; muzyka emanuje spokojem zasypiania. Muzyka nie tyle gaśnie czy zamiera, co utrwala się w swym łagodnym przepływie; zakończenie *Walkirii* to jedno z owych szczególnych miejsc muzyki Wagnera (podobne później będziemy mieli w *Parsifalu*) dające nam wrażenie zniesienia czasu i bezczasowości, nieskończoność odsłania tu najłagodniejsze ze swych oblicz. Muzyka wieści sen — wielką także tęsknotę i pokusę romantyków — sen, w którym wyciszają się wszelkie żywioły namiętności, niwelują złe i dobre siły, neutralizują energie naporu życia; nie ten wszakże sen pesymistycznie ciemny i twardy brat śmierci, ale łagodnie jasny, rozświetlony nadzieją przebudzenia do nowego życia.

Może więc i cały tragizm drugiego ogniwa Tetralogii (o którym pisaliśmy tyle wyżej) wobec sugestii światła tego finału okazuje się jeszcze nie ostateczny i nie absolutny?

BOHDAN POCIEJ

Tragiczność jest raczej istotnym pierwiastkiem świata. Materiał, który wybiera dla siebie artystyczne przedstawienie i tragik, już sam w sobie musi zawierać mroczną rudę tego pierwiastka. (...) „Tragiczny" — to wszak przede wszystkim cecha zdarzeń, losów, charakterów itd., którą w nich samych spostrzegamy i oglądamy, która w nich ma swe siedlisko. „Tragiczny" — to ciężkie chłodne tchnienie, które wychodzi z rzeczy samych, to mroczna poświata, która je otacza i w której świta nam pewna szczególna własność świata, nie zaś naszego „ja", jego uczuć lub przeżyć współczucia czy strachu. (...) Tragiczność jawi się w dziedzinie ruchu wartości i muszą istnieć zdarzenia, wypadki, żeby się ona mogła zjawić. Czas, w którym coś się dzieje i powstaje, w którym coś ginie i ulega zniszczeniu, należy przeto do warunków zjawienia się tragiczności. W samej tylko przestrzeni istnieje — wbrew temu, co twierdzi Schiller — niejedna rzecz wzniosła, lecz nie ma niczego tragicznego. W świecie nieprzestrzennym byłyby możliwe tragedie, w bezczasowym — nie. „Tragiczny" w pierwotnym sensie jest przeto zawsze określeniem jakiejś działalności czynnej lub biernej. Także „charakter" tragiczny jest takim tylko dlatego, ponieważ leżą w nim dyspozycje tragicznego działania lub doznawania czegoś tragicznego; tak samo i „sytuacje", „stosunki" wymagające współdziałania lub przeciwwagi sił lub sprzecznych czynów, są dlatego tragiczne, że są niejako „naładowane" tego rodzaju działalnością. Żeby jednak zjawiło się coś tragicznego, działalność ta musi mieć pewien określony kierunek, który musi być w tym, co widzimy i co odczuwamy: kierunek wiodący do zniszczenia jakiejś pozytywnej wartości o pewnej określonej wysokości. Siła, która niszczy, nie może być pozbawiona wartości; musi sama przedstawiać jakąś wartość pozytywną. Jakaś wartość musi w każdym razie ulec zniszczeniu, jeżeli ma dojść do zjawiska tragiczności. (...) Pewne jest, że wszystko, co tragiczne, jest w jakiś sposób także i smutne, i to smutne w pewnym szczególnym sensie. Z jednej strony jest samo — jako los, jako zdarzenie — otoczone jakością smutku — w podobny sposób, w jaki smutek może leżeć w jakimś krajobrazie, w jakiejś twarzy; — z drugiej zaś strony budzi też smutek w uczuciu człowieka, nastraja duszę smutno. (...) W najwłaściwszym sensie tragicznym jest przeto, jeżeli ta sama siła, która pozwala pewnej rzeczy urzeczywistnić jakąś wysoką wartość dodatnią (tejże rzeczy lub innej), stanie się w tymże samym działaniu przyczyną zniszczenia tej właśnie rzeczy jako podmiotu wartości".

(Max Scheler *O zjawisku tragiczności*, tłum. Roman Ingarden Krakow 1976)

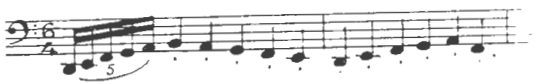
„Miłość i nienawiść, jako ostateczne istotności (letzte Wesenheiten) aktów, można tylko naocznie uchwycić, ale nie zdefiniować. Przede wszystkim miłość i nienawiść nie różnią się tym, że nienawiść byłaby jedynie pragnieniem (Liebe) nieistnienia jakiejś rzeczy. Nienawiść jest raczej aktem pozytywnym, w którym równie pierwotnie dana jest jakaś wartość negatywna (Unwert), jak w akcie miłości — jakaś wartość pozytywna. Podczas gdy miłość jest ruchem zmierzającym od wartości niższej do wyższej, w którym wyższa wartość jakiegoś przedmiotu lub osoby dopiero rozbłyskuje, nienawiść jest ruchem przeciwstawnym. Należy przez to rozumieć, że nienawiść kieruje się na możliwe istnienie niższej wartości (które jako takie samo jest negatywną wartością) oraz na wykluczenie nawet możliwego istnienia wartości wyższej (które znowu jest wartością negatywną) — miłość natomiast kieruje się na realizowanie (Setzung) możliwej wartości wyższej (które samo jest pozytywną wartością), względnie zachowanie wyższej wartości oraz na usunięcie możliwej wartości niższej (które samo jest pozytywną wartością moralną). Nienawiść wcale więc nie jest zwykłym „odcięciem się" od całego świata wartości w ogóle; raczej związana jest z pozytywnym spojrzeniem na możliwą wartość niższą. (...) W tym właśnie, że miłość jest ruchem skierowanym na „bycie wyższą wartością", tkwi jej (poznane także już przez Platona) twórcze znaczenie. Nie oznacza to, iż dopiero miłość tworzy same wartości bądź ich wyższość. Wcale nie! Jednakże odnosząc się do wszelkiego możliwego czucia wartości i ujmowania wartości, nawet do całego preferowania, tzn. relatywnie do sfer czucia i preferowania — tym bardziej więc do całej, ufundowanej przez preferowanie sfery chcenia, wybierania, działania — pozwala, aby dla tych sfer prezentowania zaistniały (ins Dasein treten) wartości całkiem nowe i wyższe. To znaczy, że miłość jest „twórcza" w stosunku do „istnienia" relatywnego wobec tych sfer. Nienawiść natomiast dlatego jest „nieszczycielska" w najostrzejszym sensie tego słowa, że (dla tych sfer) faktycznie niszczy wyższe wartości, a w następstwie tego przytępia i oślepia poznawcze ich preferowanie i czucie. Ponieważ nienawiść je niszczy (dla tych sfer), stają się one niewyczuwalne!"

(Max Scheler *Istota i formy sympatii*, tłum. Andrzej Węgrzecki, Warszawa 1980)

Demon potęgi. — Nie nędza ani żądza — nie, miłość potęgi jest demonem człowieczym.Dajmy ludziom wszystko, zdrowie, pożywienie, mieszkanie, rozrywkę — mimo to będą zawsze nieszczęśliwi i niezadowoleni: gdyż demon ów czeka i czeka, domagając się zaspokojenia. Odbierzmy im wszystko, lecz zaspokójmy w zamian jego jedynego: a będą niemal szczęśliwi — tak szczęśliwi, jak tylko ludzie i demony być mogą".

(Friedrich Nietzsche *Demon potęgi* w Aforyzmy, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Stefan Lichański, Warszawa 1973)

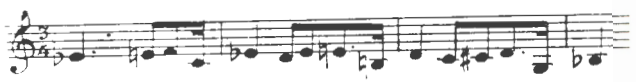
WAŻNIEJSZE MOTYWY PRZEWODNIE



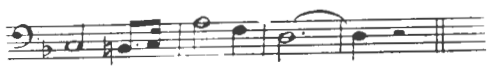
Motyw [illegible]

Motyw Siegmunda

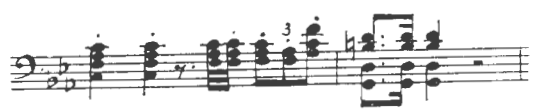
Motyw Sieglindy



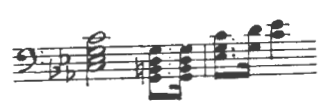
Motyw [illegible]



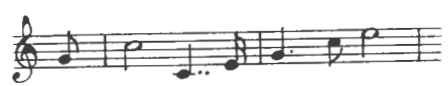
Motyw Walsungów



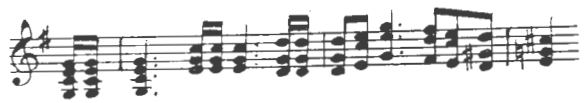
Motyw Hundinga



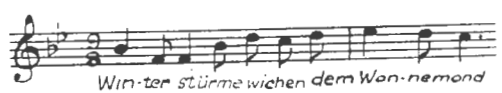
Motyw bohaterstwa Walsungów



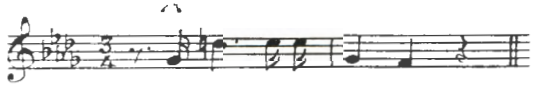
Motyw miecza



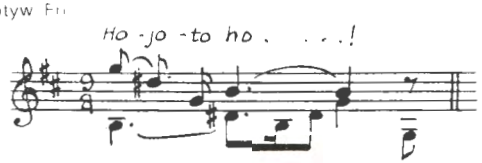
Motyw zewu zwycięstwa



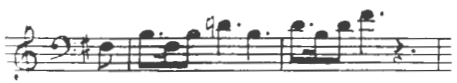
Motyw pieśni miłosnej Siegmunda



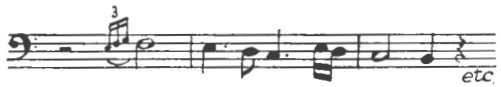
Motyw Fa



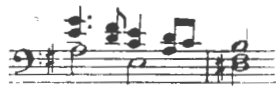
Zawołanie [illegible]



Motyw [illegible]

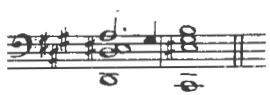


Motyw gniewu Wotana



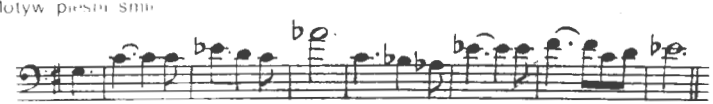
Motyw przekleństwa

Motyw boskiego przymusu

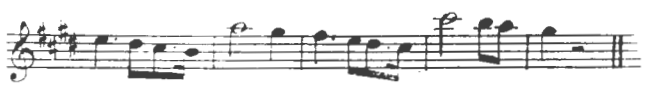


Motyw losu

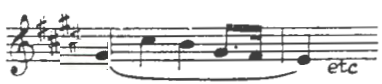
Motyw pieśni snu



Motyw Zygfryda



Motyw błagania Brunnhildy



Motyw zasypiania Brunnhildy

THOMAS MANN

CIERPIENIE I WIELKOŚĆ RYSZARDA WAGNERA

Il a à là mes blâmes, mes éloges et tout ce que j'ai dit.
Maurice Barrès

Cierpiąca i wielka jak wiek, którego jest najdoskonalszym wyrazem, wiek dziewiętnasty, stoi mi przed oczami postać Ryszarda Wagnera. Twarz cała w zmarszczkach, obarczona wszystkimi namiętnościami, taką ją widzę i ledwo potrafię odróżnić miłość, jaką darzą jego dzieło, jedno z najwspanialszych, najbardziej wątpliwych, wieloznacznych i fascynujących zjawisk w świecie twórczości, od miłości, jaką darzę stulecie, którego większą część wypełniło jego życie, to życie w niespokojnym ruchu, umęczone, opętane i zapoznane, opromienione u schyłku sławą światową. My ludzie dzisiejsi, obarczeni zadaniami, którym darmo szukać równych, jeśli idzie o ich nowość i trudność, czasu nie mamy, a ochoty niewiele, by oddać sprawiedliwość epoce (zwiemy ją mieszczańską), która za nami zapada się w cień; wobec wieku dziewiętnastego zachowujemy się tak jak synowie w stosunku do ojców, pełni krytycyzmu, jakże taniego. Wzruszamy ramionami zarówno nad jego wiarą, która była wiarą w idee, jak nad jego niewiarą, to jest nad jego melancholijnym relatywizmem. Godne uśmiechu wydaje nam się jego liberalne przywiązanie do rozumu i postępu, zbyt zwarty jego materializm, niezwykle płytkie jego zarozumialstwo, z jakim monistycznie rozwiązywał zagadkę świata. A jednak dumę z nauki kompensował w nim, ba, przeważał nad nią pesymizm, muzykalne sprzymierzenie z nocą i śmiercią, które bardziej niż cokolwiek innego będzie kiedyś zapewne znamionowało ów wiek. Ale wiąże się z tym wola i pociąg do wielkiego formatu, do dzieła wzorowego, do monumentalności i wspaniałego zmasowania — powiązane osobliwie doprawdy z zamiłowaniem do maleńkiego, do drobiazgu, do duchowego detalu. Tak, wielkość, i to wielkość posępna, cierpiętnicza, sceptyczna, a zarazem pełna gorzkiej prawdy, fanatycznie do niej przywiązana, która w ulotnym pięknie chwilowego upojenia potrafi znaleźć krótkie szczęście bez wiary, jest jego istotą i nadaje mu piętno; posąg jego musiałby się odznaczać moralną muskulaturą i atlasowym napięciem mięśni przywodzącym na myśl świat figur Michała Anioła. Cóż za olbrzymie ciężary wówczas dźwigano, epickie ciężary w najdalszym sensie tego potężnego słowa — i dlatego należy myśleć przy nim nie tylko o Balzaku i Tołstoju, lecz także o Wagnerze. Kiedy w uroczystym liście do przyjaciela Liszta (był rok 1851) wyłożył plan swych „Nibelungów", Liszt odpowiedział z Weimaru: „Bierz się tylko do roboty i pracuj na nic nie zważając nad swoim dziełem, do którego można zapewne zastosować ten sam program, jaki kapituła w Sewilli wyznaczyła budowniczemu katedry: „Niechaj zbuduje nam taką katedrę, by przyszłe pokolenia rzec musiały: kapituła była szalona podejmując tak niezwykłe przedsięwzięcie". A jednak katedra stoi!" — Taki jest wiek dziewiętnasty!

Czarodziejski ogród francuskiego malarstwa impresjonistycznego, powieść angielska, francuska, rosyjska, niemieckie przyrodoznawstwo, niemiecka muzyka — nie, to nie był zły wiek, spoglądając wstecz jest to las wielkich ludzi. A dopiero spojrzenie wstecz, dystans pozwalają nam też dostrzec między nimi wszystkimi rodzinne podobieństwo, wspólne piętno wyciśnięte na wszystkich przez epokę wbrew wszelkim różnicom losu i umiejętności. Na przykład Zola i Wagner, „Rodzina Rougen-Macquartów" i „Pierścień Nibelunga" — nie łatwo wpadłby ktoś pięćdziesiąt lat temu na myśl, by twórców tych wymienić razem. Mimo to przynależą do siebie. Pokrewieństwo ducha, zamysłów, środków bije dziś w oczy. Łączy ich nie tylko ambicja, by mieć format, smak artystyczny przejawiający się w monumentalności i zmasowaniu, nie tylko homerycki leitmotiv w technice, lecz przede wszystkim naturalizm spotęgowany w symbolizm i przerastający w mistycyzm; któż bowiem nie dostrzeże w epice Zoli symbolizmu i pociągu do mitu, które nadają jego figurom nadrzeczywiste wymiary? Czyż nie jest symbolem i mitem owa Astarte drugiego cesarstwa, zwana Naną? Jest to pradźwięk, pierwotny, zmysłowy bełkot ludzkości; Nana był to przydomek babilońskiej Isztar. Czy Zola o tym wiadział? Ale jeśli nie wiedział, tym bardziej to osobliwe i charakterystyczne.

Również Tołstoj posiada tę naturalistyczną ogromność, tę demokratyczną masowość. Jest i u niego leitmotiv, cytowanie siebie samego, są niezmienne zwroty, charakterystyczne dla jego figur. Nieubłagany jest w wypracowywaniu szczegółów, w powtarzaniu i wbijaniu w pamięć, zdecydowany niczego nie darować czytelnikowi, wspaniała jest jego wola, by być nudnym — z tego wszystkiego często czyniono mu zarzuty; o Wagnerze zaś mówi Nietzsche, że jest w każdym razie najbardziej nieuprzejmym ze wszystkich geniuszy, że traktuje słuchacza, jakby — , że powtarza to samo tak często, aż rozpacz ogarnia, aż mu się uwierzy. Jest to też pokrewieństwo, ale głębsze tkwi w pierwiastku społeczno-etycznym, który jest im wspólny, przy czym niewiele znaczy, jeśli Wagner widział w sztuce święte arcanum, panaceum na wszystkie dolegliwości społeczne, podczas gdy Tołstoj odrzucił ją pod koniec życia jako frywolny luksus. Albowiem i Wagner odrzucił ją jako luksus. Oczyszczenie i uświęcenie sztuki traktował jako środek oczyszczenia i uświęcenia zepsutego społeczeństwa, był człowiekiem katharsis, dokonującym oczyszczenia, który za pomocą wtajemniczenia estetycznego chciał wyzwolić społeczeństwo od luksusu, panowania pieniądza i braku miłości, bardzo bliski rosyjskiemu epikowi, jeśli idzie o ethos społeczny. A w udziale przypadł im i ten wspólny los, że w życiu obu doszukiwano się pęknięcia, które jakoby rozszczepiło ich charakter, ich nastawienie i oznaczało swego rodzaju załamanie moralne — gdy naprawdę ich życiorysy wykazują najpełniejszą konsekwencję i zwartość. Jeśli ludziom zdawało się, że Tołstoj na stare lata wpadł w swego rodzaju obłęd religijny, to nie dostrzegali, że końcowe stadium jego życia prefigurowane było w życiu wcześniejszym; zapomnieli lub nie dostrzegli, że w takich postaciach jak Pierre Bezuchow z „Wojny i pokoju" lub Lewin z „Anny Kareniny" stary Tołstoj już jest duchem obecny. A jeśli Nietzsche przedstawia tak sprawę, jakoby Wagner pod koniec życia, pokonany, nagle upadł na twarz przed chrześcijańskim krzyżem, to przeocza lub chce sprawić przeoczenie, że świat uczuć „Tannhäusera" antycypuje świat uczuć „Parsifala" i że „Parsifal" jest podsumowaniem do głębi romantycznie-chrześcijańskiego dzieła całego życia i doprowadza je z wspaniałą konsekwencją do końca. Ostatnie dzieło Wagnera jest też najbardziej teatralne i nie łatwo o bardziej logiczny życiorys artysty niż jego życiorys. Sztuka zmysłowości i formuły symbolicznej (gdyż leitmotiv jest formułą — więcej, jest monstrancją, rości sobie prawo do niemal już religijnego autorytetu) prowadzi nieuchronnie z powrotem do kościelnej celebracji, co więcej, sądzę, że tajemną tęsknotą, naj-

wyższą ambicją każdego teatru jest obrzęd, z którego wyrósł u pogan i chrześcijan. Sztuka teatru jest już sama przez się barokiem, katolicyzmem, Kościołem; a artysta przyzwyczajony, tak jak Wagner, do operowania symbolami i wznoszenia monstrancji, musiał czuć się ostatecznie bratem kapłana, ba, samym kapłanem.

Często śledziłem powiązania między Wagnerem i Ibsenem i trudno mi było odróżnić pokrewieństwo wynikłe z przynależności do tej samej epoki od innego, bardziej intymnego. Nie mogłem nie rozpoznać w dialogu w mieszczańskich sztukach Ibsena środków, efektów, usidleń, najgłębszych uroków znanych mi z wagnerowskiego świata dźwięków, nie stwierdzić braterstwa, częściowo polegającego po prostu na ich wielkości, ale w znacznej mierze też na sposobie, w jaki są wielcy. Ileż wspólnego w ich potężnych dziełach, niesamowicie spójnych, okrągłych jak kula, bez niedomówień, dziełach za młodu społeczno-rewolucyjnych, z wiekiem coraz bardziej blednących, mistyczno-ceremonialnych. „Kiedy my, zmarli, się przebudzimy" przejmujący szept spowiedzi człowieka bez reszty poświęconego dziełu, który tego żałuje, późne wyznanie miłosne pod adresem „życia" — i „Parsifal", oratorium zbawienia — jakże bardzo przywykłem widzieć ich jedność, doznawać ich jedność, tych dwóch pożegnalnych wtajemniczeń, ostatnich słów przed wiekuistym milczeniem, tych niebiańskich dzieł starości z ich majestatyczno-sklerotycznym znużeniem, w już-w-mechanizm-przekształconym-bycie wszystkich stosowanych w nich środków, z późnym piętnem podsumowania, retrospekcji, autocytatu, rozkładu.

Czy tak zwany „fin de siècle" nie był raczej żałosną satyrą czasów małych na czcigodny koniec stulecia,jaki dokonał się w dziełach obu magów? Nordyckimi magami bowiem, starymi czarownikami o złym uśmiechu byli obaj, głęboko wtajemniczeni w zmysłową i podstępną sztukę diabelskich podszeptów, wielcy w organizacji efektu, w kulcie drobiazgu, w dwóch dnach i tworzeniu symboli, w tym celebrowaniu pomysłu, tym upoetyzowaniu intelektu — przy tym muzycy, rzecz sama przez się zrozumiała u ludzi północy: nie tylko jeden, który świadomie nauczył się muzyki, bo potrzebna mu była jako zdobywcy, ale i ten drugi, Ibsen także, chociaż tylko w sposób ukryty, bardziej duchowy, schowany za słowem. Jeśli jednak byli wręcz nie do odróżnienia podobni, to dzięki procesowi sublimacji w stopniu przez nikogo nie przypuszczalnym, jakiego pod rękami obu doznała zastana, duchowo dość skromna forma artystyczna. Tą formą artystyczną w wypadku Wagnera była opera, w wypadku Ibsena — dramat społeczny. Goethe mówi: „Wszelka doskonałość musi przerosnąć własny gatunek, stać się czymś innym, nieporównywalnym. W pewnych swych tonach słowik jest jeszcze ptakiem; potem wyrasta ponad własną klasę, tak jakby chciał wskazać każdej skrzydlatej istocie, co znaczy śpiewać". Dokładnie tak samo Wagner i Ibsen nadali doskonałość operze, dramatowi społecznemu: uczynili z niego coś innego, niezrównanego. A pozostając przy przykładzie Goethego ze słowikiem można odnaleźć u nich także pozostałości, nawroty: chwilami u Wagnera jest jeszcze opera, i to nawet na samych szczytach, nawet w „Parsifalu"; chwilami pobrzękuje jeszcze u Ibsena technika dramatów Dumasa. Ale obaj są twórczy w tym udoskonalająco-przerastającym sensie, że rozwijają w nowe i nieprzeczuwane.

Co wynosi dzieło Wagnera tak bardzo ponad poziom dawnego widowiska muzycznego? Są to dwie moce odnajdujące się w tym wyniesieniu, moce i genialne zdolności, na pozór wrogo sobie przeciwstawne i których istotną sprzeczność znów się dziś chętnie podnosi: zwą się psychologia i mit. Kwestionuje się możliwość ich połączenia: psychologia okazuje się zbyt racjonalistyczna, by nie zdecydować się na postrzeganie w niej nieprzezwyciężonej przeszkody na drodze w krainę mityczną. Uchodzi za przeciwieństwo pierwiastka mitycznego, chociaż właśnie ten splot psychologii,

Tomasz Mann, fot. Y. Karsh

mitu i muzyki bije natychmiast w oczy jako rzeczywistość organiczna w dwóch wielkich wypadkach: u Nietzschego i u Wagnera.
Możnaby napisać książkę o Wagnerze-psychologu, mianowicie o sztuce psychologii zarówno muzyka, jak poety, jeżeli te właściwości można u niego oddzielić. Technika przypominania za pomocą motywu, czasem stosowana już w dawnej operze, zostaje stopniowo rozbudowana w głęboko sensowny, mistrzowski system, który w nieznanym dotąd stopniu czyni z muzyki narzędzie psychologicznych aluzji, pogłębień, przywołań. Nowa interpretacja naiwnie epickiego motywu czarodziejskiego „napoju miłosnego" czyni z niego po prostu środek wyzwolenia już istniejącej namiętności — w rzeczywistości kochankowie mogliby pić czystą wodę i tylko ich wiara, że wypili śmierć, wyzwala ich duchowo od obowiązującego na codzień prawa moralnego — to idea poetycka wielkiego psychologa. Jak mocno pierwiastek poetycki wykracza u Wagnera od początku poza potrzeby libretta — nawet nie tyle w języku, ile w warstwie psychologii! „Posępny żar" mówi Holender w pięknym duecie z Sentą w drugim akcie —

Posępny żar, którego płomień czuję,
Czyż mam miłością nazwać go, nieszczęsny?
O nie, tęsknota jest to za zbawieniem,
Którego anioł taki mi udziela.

Są to wiersze do śpiewu, ale nigdy dotąd nie wyśpiewano ani nie przeznaczono do śpiewu myśli tak skomplikowanej, takiego zawikłania psychicznego. Potępieniec miłuje tę dziewczynę od pierwszego wejrzenia, ale wmawia sobie, że jego miłość nie do niej właściwie się odnosi, lecz do zbawienia, wyzwolenia. Ale znów ona ukazuje mu się jako ucieleśnienie możliwości zbawienia, nie potrafi więc i nie chce odróżnić tęsknoty za ratunkiem duchowym i tęsknoty za nią. Albowiem jego nadzieja przybrała jej postać i nie może już chcieć, by przybrała inną, to znaczy pod postacią zbawienia kocha tę dziewczynę. Cóż za zazębienie dwoistości, cóż za wgląd w trudne głębie uczuć! Jest to analiza, a słowo to narzuca się we współcześniejszym, śmielszym jeszcze sensie, gdy obserwujemy wiosenne kiełkowanie i pączkowanie miłosnego życia chłopca Zygfryda, które Wagner ukazuje nam żywo słowem i za pomocą wyraźnego tła muzycznego. Z podświadomości przeziera tu przeczucie kompleksu przywiązania do matki, żądzy płciowej

i lęku — mam na myśli ów legendarny lęk, którego Zygfryd chciałby się nauczyć — kompleksu zatem, który ukazuje psychologa Wagnera w osobliwej, intuicyjnej zgodności z innym typowym synem dziewiętnastego wieku, z Zygmuntem Freudem, psychoanalitykiem. Gdy w marzeniach Zygfryda pod lipą myśl o matce przeradza się w erotykę, kiedy w scenie, gdzie Mime próbuje pouczyć wychowanka, czym jest strach, w orkiestrze przewija się zniekształcony i zaciemniony motyw śpiącej wśród ognia Brunhildy — to przecież Freud, to analiza, nic innego; a przypomnijmy sobie, że również u Freuda, którego radykalne zgłębienie duszy i naukę o głębiach psychiki antycypował w wielkim stylu Nietzsche, zainteresowania zjawiskami mitycznymi, pierwotnymi u człowieka i przedkulturowymi wiązały się najściślej z zainteresowaniami psychologicznymi.

„W pełni rzeczywista miłość — powiada Wagner — możliwa jest tylko w sferze płci: tylko jako mężczyzna i kobieta mogą się ludzie kochać naprawdę, zaś wszelka inna miłość jest z tej tylko wywiedziona, pochodna od niej, odniesiona do niej lub sztucznie ją naśladująca. Błędne jest traktowanie tej miłości (tj. miłości seksualnej) tylko jako pewnego objawienia miłości w ogóle, przy czym należałoby przyjąć obok niej jeszcze inne, może nawet wyższe objawienia". — To sprowadzenie wszelkiej „miłości" do czynnika seksualnego ma bezsprzecznie charakter analityczny. Przemawia z niego ten sam naturalizm psychologiczny, który daje o sobie znać w metafizycznej formule Schopenhauera o „ognisku woli" i w teoriach kultury i sublimacji u Freuda. Jest w nim prawdziwy wiek dziewiętnasty.
Nawiasem mówiąc, erotyczny kompleks matki występuje znów w „Parsifalu" w scenie uwiedzenia w drugim akcie — a w ten sposób dotarliśmy do postaci Kundry, najmocniejszej poetycko postaci, jaką Wagner wykoncypował: prawdopodobnie czuł sam, jak niezwykle się ta sprawa z nią przedstawia. Nie od niej wychodzą najpierw jego rozmyślania, lecz od uczuć związanych z Wielkim Piątkiem, ale wkrótce zainteresowanie idealne i formalne skupia się coraz bardziej na niej, a pomysł, że dzika posłanniczka Graala i uwodzicielska kobieta są jedną i tą samą istotą, a więc myśl o dwoistej egzystencji duchowej jest decydującym olśnieniem i decydującą pokusą i ona budzi tajemną żądzę cudownego przedsięwzięcia. „Odkąd mi się to objawiło — pisze — jasne stało mi się niemal wszystko w tej materii". A innym razem: „Objawia mi się mianowicie osobliwy stwór, cudowna kobieta — demon świata (posłanniczka Graala), w coraz żywszy, coraz bardziej przykuwający sposób. Jeśli zdołam ten poemat doprowadzić kiedyś do końca, dokonam w ten sposób czegoś niezwykle oryginalnego". — Oryginalne — wzruszająco ciche, skromne słowo na oznaczenie tego, co faktycznie doszło do skutku. Bohaterki Wagnera cechuje w ogóle rys szlachetnej histerii, jakiś lunatyzm, jakieś zachwycenie i wizjonerstwo, przepajające ich romantyczny heroizm osobliwą i zastanawiającą nowoczesnością. Lecz postać Kundry, róży piekielnej, to po prostu kawał patologicznej mistyki; w swej męczeńskiej dwoistości, w swym rozdarciu, jako instrumentum diaboli i szukająca zbawienia pokutnica odmalowana została z kliniczną drastycznością i prawdą, z naturalistyczną odwagą przy zgłębianiu i przedstawianiu wstrząsająco chorobliwego życia psychicznego, co zawsze wydawało mi się szczytem wiedzy i mistrzostwa. A spośród postaci „Parsifala" nie tylko jej psychika ma ten skrajny charakter. Jeśli w zarysie tego ostatniego i najdalej doprowadzonego dzieła mowa o Klingsorze, że jest to demon ukrytego grzechu, furia bezsilności w obliczu grzechu, to mamy uczucie przeniesienia w świat chrześcijańskiej wiedzy o dalekich i diabelskich stanach duszy, w świat Dostojewskiego. —
Wagner jako mistyk, jako odkrywca mitu dla opery, jako wybawca opery przez mit, oto druga sprawa; i rzeczywiście, nikt mu nie dorównuje w pokrewieństwie duchowym z tym światem obrazów i myśli, w tej władzy zaklinania i ożywiania na nowo mitu: odnalazł sam siebie, kiedy odnalazł drogę od opery historycznej do mitu, a słuchając go chciałoby się wierzyć, że muzyka stworzona jest na służbę mitu i nigdy już nie postawi sobie innego zadania. Czy pojawia się on jako goniec z czystych sfer, zesłany na pomoc niewinności, który niestety, ponieważ wiary nie starcza, musi powrócić tam, skąd przybył; czy jako zawarta w pieśni i słowie wiedza o początku i końcu świata, jako kosmogoniczna baśń filozoficzna — zawsze Wagner utrafia w jego ducha, istotę, ton z pewnością bezbłędną i intuicją płynącą z powinowactwa z wyboru, zawsze mówi o nim z wrodzonym wyczuciem, w sposób bezprzykładny we wszelkiej sztuce. Jest to mowa owego „niegdyś" w jego podwójnym sensie, na który składa się „jak wszystko było" i „jak wszystko będzie"; a mitologiczna gęstość nastroju jest nieprześcigniona, np. w scenie z nornami na początku „Zmierzchu bogów", kiedy trzy córy ziemi rozwodzą się w swego rodzaju uroczystym plotkarstwie, lub w samym pojawieniu się Erdy w „Złocie Renu" i „Zygfrydzie". Akcenty przepotężnej muzyki towarzyszące wyprowadzeniu zwłok Zygfryda nie odnoszą się już do leśnego chłopca, który wyruszył nauczyć się strachu; pouczają one uczucie, co właściwie przeciąga tam za pasmami opadającej mgły: na marach leży samo bohaterskie słońce, ubite przez bladą ciemność; a słowna aluzja przychodzi doznaniu na pomoc: mowa o „wściekłości rozszalałego dzika", a Günther wskazując na Hagena powiada: „On jest przeklętym dzikiem, co tego szlachetnego rozszarpał". Perspektywa sięga najwcześniejszych początków obrazowych snów ludzkich. Tammuz, Adonis ubici przez dzika, Ozyrys, Dionizos, rozszarpani, którzy mieli powrócić jako Ukrzyżowany z bokiem włócznią rzymską przebitym, aby go poznano — wszystko, co było i jest zawsze, cały świat piękna złożonego w ofierze, zamordowanego przez wściekłość zimy, obejmuje to spojrzenie mistyczne — a więc nie mówcie, że „Zygfryd" sprzeniewierzył się sobie w „Parsifalu".

Tłumaczył: Jan Garewicz

Podstawa przekładu: Thomas Mann, *Leiden und Grösse Richard Wagners* w: *Leiden und Grösse der Meister*. Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1957, s. 216—225.

EWA BIEŃKOWSKA

WAGNER I NIETZSCHE

Przyjaźnie wielkich ludzi są zwykle tematami, które bardzo interesują biografów. Spotkanie dwóch twórców, okres intensywnych kontaktów, wymiana listów, gdzie przeplatają się zwierzenia, koncepcje, plany, wyraz całego stosunku do najbliższego otoczenia i do spraw najbardziej ogólnych — to bezcenny materiał dla rekonstrukcji osobowości twórczej, jej świata wewnętrznego i linii rozwoju. A jeśli przyjaźń złączy indywidualności równie silne i wybitne, żyjące podobnymi problemami, choć za każdym razem na inny sposób, wówczas otrzymujemy jakby podwójny snop światła rzucony na te same zjawiska, dwie perspektywy, w których problemy otrzymują swój pełny, a niekiedy również paradoksalny kształt.

Dziesięcioletnia burzliwa przyjaźń Ryszarda Wagnera i Fryderyka Nietzschego stanowi niezwykle ciekawe wydarzenie w kulturze niemieckiej lat siedemdziesiątych XIX w. Było to spotkanie kompozytora, który dokonał swoistego przewrotu w sposobie odbierania muzyki, w ocenie jej rangi i znaczenia w świadomości całych rzesz odbiorców, oraz filozofa, którego dzieło do dziś uważane jest za przełomowe, ponieważ dokonało istnej rewolucji w tradycyjnych kanonach filozofii europejskiej. Obaj, Wagner i Nietzsche, nie tylko świadomi byli swej przełomowej roli, ale widzieli ją w niebywale wyolbrzymionych wymiarach: każdy z nich uważał, że od niego rozpoczyna się absolutny zwrot w historii kultury, epoka nowej sztuki, nowej myśli, nowego typu człowieka. Nic też dziwnego, że przyjaźń ta rozpoczęta w atmosferze wzajemnego podziwu, poczucia wspólnej misji wobec dziejów i ludzkości, musiała zakończyć się gwałtownie: rozstaniem, wrogością, a ze strony Nietzschego namiętnymi atakami na dawnego mistrza. Spotkały się bowiem indywidualności zbyt potężne i egocentryczne, zbyt zapatrzone w siebie i wymagające od innych zupełnego podporządkowania własnej idei.

Rzecz rozpoczęła się w Lipsku w r. 1868. Nietzsche ma lat 24, jest początkującym filologiem klasycznym, już zbuntowanym przeciw współczesnej dekadenckiej kulturze, przeciw wiedzy akademickiej, przeciw panującej mieszczańskiej obyczajowości. Wagner jest o przeszło 30 lat starszy, ma już za sobą *Tristana, Śpiewaków norymberskich* i część *Tetralogii,* jest już — co dla przyszłego filozofa stawiającego pierwsze kroki musiało być faktem ważnym — autorem rozpraw teoretycznych, gdzie krytykując tradycyjne formy muzyczne, zwłaszcza operę, wykłada swoją koncepcję syntezy sztuk w dramacie muzycznym, syntezy, która ma odrodzić nie tylko degenerującą się muzykę, ale i całą cywilizację. Nietzsche zaczyna coraz częściej bywać w domu Wagnera, uwielbia jego muzykę, zwłaszcza *Tristana,* którego wyciąg fortepianowy zna prawie na pamięć. *Tristan* stał się dla niego objawieniem metafizycznej prawdy świata, mrocznych otchłani pragnienia i cierpienia, wyzwolenia przez śmierć, która jest zarazem najwyższym wtajemniczeniem i ekstazą.

Kiedy w rok potem zaproponowano Nietzschemu katedrę na uniwersytecie w Bazylei, przyjął ją natychmiast, ażeby być bliżej mistrza, który osiedlił się wówczas w Triebschen nad Jeziorem Czterech Kantonów. Nietzsche spędza całe dni w towarzystwie Wagnera i fascynującej go również Cosimy. W ciągu tych lat 1869—71 powstaje pierwsze dzieło Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha muzyki* — wielkie wyznanie wiary w wyjątkową i wybawicielską rolę Wagnera, ale wyznanie już podporządkowane całkiem samodzielnej koncepcji Nietzschego, która okaże się trwalsza niż urzeczenie osobą i twórczością przyjaciela. Idea książki jest taka: u początków kultury europejskiej stoi tragedia grecka, będąca wyrazem irracjonalnej, pesymistycznej i ekstatycznej wizji bytu. Grecy mocno odczuwali ciemne strony istnienia, pragnienie ucieczki od ładu, prawa rozumu — w mistyczne porozumienie z kosmosem, święte szaleństwo jedności z pierwotnymi siłami życia. Symbolem tego dążenia jest postać boga Dionizosa, otoczonego orszakiem satyrów i menad, przynoszącego wszędzie upojenie, wyzwolenie od wszelkich norm i więzów. Ale tajemnicą sztuki greckiej było utrwalenie tej ciemnej tęsknoty w formach doskonale harmonijnych, pełnych ładu i jasności, którym to formom patronował bóg Apollo. Tak więc cała kultura antyczna polega na konflikcie, a zarazem głębszej zgodności, na płodnym napięciu między pierwiastkiem apollińskim i dionizyjskim. Ten moment równowagi i pełni w kulturze szybko został naruszony, ostateczny cios zadało jej chrześcijaństwo ze swoją chorobliwą etyką wyrzeczenia i zakłamania, z żądaniem zakucia jednostki w pancerz konwencji i praw rozumu. Ten proces degeneracji kultury i człowieka osiągnął apogeum w XIX w. I właśnie wtedy stał się cud: pojawił się Wagner a wraz z nim zagubiona istota greckiej mądrości, zew dionizyjski, niosący ludziom prawdę o świecie i nadzieję wyzwolenia od wszystkiego co sztuczne, skłamane, kaleczące pełnię osobowości. W tym sensie jest Wagner nie tylko wielkim — największym — artystą czasów nowożytnych, jest wręcz tym, który ocali cywilizację od degeneracji.

Tak pisał, takimi przekonaniami i zachwytami żył Nietzsche do roku 1876. Powstaje wtedy rozprawka *Wagner w Bayreuth* — egzaltowana apologia mistrza i jego dziejowej misji. W związku z uroczystym położeniem kamienia węgielnego pod przyszły teatr festiwalowy padają tu znamienne słowa: „Bayreuth jest dla nas poświęceniem porannym w dzień walki".

I to był zarazem koniec. Przyszedł rok 1878 — inauguracja pierwszego święta. Nietzsche, z bólem, milcząc, ogląda całą paradę próżności, rozgrywającą się wokół Wagnera i pośród której ten ostatni czuje się jak we własnym żywiole. Hołdy koronowanych głów, histeria miłośników muzyki z najlepszego towarzystwa, atmosfera kabotyństwa, zbiorowej hipnozy. Poczucie niebezpieczeństwa, świadomość, że ta fascynacja jest teraz dla niego tylko zbytecznym ciężarem, zagraża osobistemu rozwojowi, musiała w Nietzschem narastać już od dawna. Do tego dochodzą przeżycia w Bayreuth i cios najmocniejszy: w tym samym roku Mistrz przesyła młodemu przyjacielowi ozdobny manuskrypt tekstu *Parsifala:* zabierał się właśnie do muzycznego opracowania swego ostatniego dzieła. Nietzsche ma uczucie, że otworzyły mu się oczy: jak to? Czy to możliwe, że to ten sam Wagner, pasowany przez niego na wskrzesiciela hellenizmu, wyzwoliciela zgniecionej przez zakłamaną kulturę ludzkości? Wagner — autor *Parsifala,* gdzie powraca mit chrześcijański i chrześcijańskie wartości: wyrzeczenie, tęsknota za zaświatem, potępienie zmysłowości, obsesja grzechu, przeżerającego naturę ludzką? Teraz Nietzsche rozumie —

Walkiria, Bayreuth, reżyserią Wolfganga Wagnera →

ten, który miał wyprowadzić kulturę z impasu, ocalić od dekadencji, sam jest w najwyższym stopniu dekadentem, uosabia siły rozkładu, chorobę cywilizacji. W odpowiedzi na *Parsifala* Nietzsche przesyła Wagnerowi swą pierwszą w pełni wyzwoloną, „nihilistyczną" książkę: *Ludzkie, arcyludzkie.* Potem będzie wspominał ten fakt, tę wymianę dwóch przesyłek jak pierwsze skrzyżowanie szpad. Odtąd Nietzsche jest nieugiętym, zażartym przeciwnikiem Wagnera i wagneryzmu.

Motywy tego zwrotu były z pewnością bardzo skomplikowane. Wchodziła tu przede wszystkim w grę potrzeba całkowitej samodzielności oraz rosnące przekonanie, że to on sam, Fryderyk Nietzsche, ma światu do przekazania wielką odnowicielską ideę. Ta zbawcza idea to nadczłowiek, odpychający od siebie wszelkie przesądy, przemiana wszystkich wartości, nowa cywilizacja, która wskrzesza zapomniane dionizyjskie misteria. Ta filozoficzna a zarazem osobista problematyka, przeniesiona na ocenę muzyki Wagnera, musiała znaleźć sobie, a niekiedy wręcz sztucznie stworzyć racje, przemawiające za tak radykalnym potępieniem. Im bardziej był Nietzsche zniechęcony do społeczeństwa niemieckiego, w którym żył, tym dobitniej rysowała mu się opozycja (nie nowa zresztą) pierwiastka germańskiego w kulturze z jednej strony, a z drugiej — romańskiego, śródziemnomorskiego. Po jednej stronie — chorobliwy idealizm, ucieczka od realnego życia, a przy tym ociężałość, brak poczucia formy; po drugiej — lekkość, finezja, przenikliwe i sceptyczne spojrzenie na ludzkie sprawy, dystans, ironia. Owo bujne, helleńskie zdrowie, które w młodości utożsamiał Nietzsche z żywiołem germańskim w sztuce, przesunęło się teraz ku kulturze francuskiej, gdzie ciągle krążą soki Południa, nieznane mrocznej, teutońskiej Północy.

Dwie podstawowe rozprawy Nietzschego o Wagnerze dzieli 12 lat. Broszura *Ryszard Wagner w Bayreuth* powstała w 1876. zaś *Przypadek Wagnera,* uzupełniony jeszcze tekstem *Nietzsche contra Wagner,* w roku 1888, w 5 lat po śmierci kompozytora. *Przypadek Wagnera* rozpoczyna się od prawdziwego wyzwania i prowokacji. Skoro dawny mistrz uosabia teraz dla Nietzschego kwintesencję niemieckości, gdzie znaleźć antidotum, śródziemnomorskie przeciwstawienie wagneryzmu? I tu Nietzsche z przekorą rozpływać się zacznie nad *Carmen* Bizeta, tak jak kiedyś nad *Tristanem,* tylko już teraz w innym stylu wyzbytym mrocznych egzaltacji. *Carmen* to zdrowie, jawna zuchwałość namiętności, niecierpliwa żądza życia, niewinność siły i okrucieństwa. W sferze muzycznej odzwierciedla się to w łatwości i prostocie melodii, w eleganckiej przejrzystości Bizeta. Natomiast Wagner, jego melodyka i orkiestracja, jego modulacje, cała w ogóle estetyka muzyczna — to chorobliwe drażnienie znużonych nerwów, przesyt a jednocześnie strach przed życiem. „Wagner to nerwica" — woła Nietzsche, nerwica jednostek dających się unieść tej muzyce, nerwica sztuki, nerwica całej schyłkowej kultury dziewiętnastowiecznej. Wagner to społeczne niebezpieczeństwo, deprawator dusz młodych i bezbronnych, niczym mityczny Minotaurus wciągający ofiary do swego labiryntu i pożerający je tam. Obelgom i drwinom nie ma końca. A przecież tam, gdzie Nietzsche ze szczególną zajadłością wyśmiewa Wagnerowską „nieskończoną melodię" (jako negację wszelkiego stylu i smaku) — tę nieskończoną melodię, która niegdyś kazała mu widzieć w *Tristanie* największe metafizyczne odkrycie muzyki — czujemy fałszywy dźwięk, ton nieszczerości i przymusu, jak gdyby chęć zakrzyczenia w sobie dawnej, ale wciąż żywej miłości.

Ale w tym samym jaskrawo stronniczym i pełnym zapiekłości paszkwilu naraz spotykamy zdania, które znacznie głębiej i mądrzej ujmują cały problem. Posłuchajmy takiego wyznania: „Pojmuję w pełni, gdy dzisiaj muzyk powiada: nienawidzę Wagnera, ale żadnej innej muzyki nie mogę już znieść. Mógłbym również zrozumieć filozofa, który stwierdza: Wagner streszcza w sobie nowoczesność. Nie ma rady — trzeba najpierw być wagnerzystą". Otóż i to właśnie! Ostatnie zdanie jest chyba kluczem do zrozumienia całego stosunku Nietzschego do Wagnera. Kłamstwem było wmawianie sobie estetycznych rozkoszy z okazji *Carmen* Bizeta, wykorzystanej tu jako broń zaczepna; kłamstwem było rzekomo radykalne odwrócenie się od muzyki Wagnera. Bowiem Nietzsche świetnie rozumiał, że twórca dramatu muzycznego uosabia jeden z najważniejszych przełomów w kulturze nowoczesnej. Jest punktem dojścia wielowiekowego procesu i zarazem miejscem przesilenia — końcem pewnej wspaniałej koncepcji sztuki, która wyczerpawszy wszelkie możliwości wyrazu artystycznego doszła do gigantycznej, aż zastraszającej syntezy — i od tego punktu musi się wycofać w inne rejony, poszukać sobie całkiem nowych środków, odwrócić się ku innym treściom. Nie tylko dla filozofa, jakim jest Nietzsche, „przypadek Wagnera" stanowi niezwykle pouczające i płodne doświadczenie. Jest to niezwykle szczęśliwa, bezcenna zgoła przygoda kultury europejskiej — stwierdza Nietzsche w swym dziwacznym paszkwilu, który już tylko jeden krok dzieli od wielkiej apologii. „To pismo jest natchnione wdzięcznością" — tak zamyka się epilog rozprawy.

Fryderyk Nietzsche

Ale rzecz powróci jeszcze w ostatnim rękopisie Nietzschego, ukończonym tuż przed zapadnięciem w nieuleczalną chorobę umysłową — w autobiograficznej książce *Ecce homo.* Będzie tam mowa o największym darze i przeżyciu młodości, jakim było spotkanie z dziełem i osobą mistrza, będzie mowa o przeczuciach, jakie nawiedziły Nietzschego „w świętej chwili, gdy Wagner konał w Wenecji".

EWA BIEŃKOWSKA

artykuł ukazał się w 1975 r. w dwutygodniku *Ruch Muzyczny,* nr 6 z dnia 16 marca

Friedrich Nietzsche
NARODZINY TRAGEDII Z DUCHA MUZYKI — FRAGMENTY
Sztuka jest najwyższym zadaniem i właściwą metafizyczną czynnością tego życia

Tragedia wchłania w siebie najwyższy orgiazm muzyki, doprowadzając właśnie muzykę, jak u Greków, jak u nas, do doskonałości, lecz dodaje potem mit tragiczny i tragicznego bohatera, który, potężnemu podobien Tytanowi, bierze na barki cały świat dionizyjski i uwalnia nas od jego brzemienia; podczas gdy z drugiej strony tym samym mitem tragicznym w osobie bohatera tragicznego, wyzwala nas ona od dzikiej żądzy istnienia i ruchem ręki przypomina nam inne istnienie i wyższą rozkosz, do której bohater walczący przygotowuje się, pełen przeczucia, upadkiem swoim,

nie swemi zwycięstwy. Tragedia wstawia pomiędzy powszechną ważność swej muzyki a po dionizyjsku wrażliwego słuchacza wzniosły symbol, mit, i budzi w nim pozór, jak gdyby muzyka była tylko najwyższym środkiem przedstawienia dla ożywienia plastycznego świata mitu. Ufając tej szlachetnej złudzie, może poruszać teraz swe członki w dytyrambicznym tańcu i oddać bez troski orgiastycznemu uczuciu wolności, w której jako muzyka sama, w sobie, bez owej złudy, nie mogła ważyć się pławić. Mit chroni nas przed muzyką, jak z drugiej strony najwyższą dopiero daje jej wolność. Muzyka za to odwzajemniając się, użycza mitowi tragicznemu tak przenikającego i przekonywającego znaczenia metafizycznego, jakiego słowo i obraz bez owej jedynej pomocy nigdy osiągnąć niezdolne; a szczególniej przejmuje widza tragicznego właśnie owo pewne przeczucie najwyższej rozkoszy, do której droga wiedzie przez upadek i zaprzeczenie, tak iż widz zda się słyszeć, jak gdyby najotchłanniejsze bezdno rzeczy mówiło doń głosem wyraźnym (...)

A gdy tak oto muzyka zmusza nas do widzenia więcej i wewnętrzniej, niż zazwyczaj do rozpościerania przed sobą zasłony scenicznej,niby delikatnej tkaniny, świat sceny rozszerza się zarówno nieskończenie dla naszego uduchowionego i wewnątrz patrzącego oka, jak się od wewnątrz rozświeca. Jakżeby zdołał ofiarować nam coś analogicznego poeta słowa, który za pomocą daleko mniej doskonałego mechanizmu, drogą pośrednią, rozporządzając słowem i pojęciem, trudzi się osiągnąć owo wewnętrzne rozszerzenie widzialnego świata scenicznego i jego wewnętrzną jasność? Gdy zaś także tragedia muzyczna przybiera słowo, to jednak może ona zarazem wykazywać obok tego podłoże i miejsce narodzin słowa i stawanie się słowa od wewnątrz wyraźnym uczynić.

(...) W gruncie rzeczy stosunek dramatu do muzyki jest właśnie odwrotny: muzyka jest istotną ideą świata, dramat tylko odblaskiem tej idei, pojedynczym jej cieniem. Owa tożsamość między linią melodyjną a żywą postacią, między harmonią a powinowactwem charakteru owej postaci, jest prawdziwa w znaczeniu przeciwnym, niżby nam zdawać się mogło, na widok tragedii muzycznej. Możemy sobie postać jak najwidoczniej poruszać, ożywiać i od wewnątrz oświecać, pozostanie ona zawsze tylko zjawiskiem, od którego żaden most nie wiedzie w prawdziwą rzeczywistość, w serce świata. Z głębi tego serca jednak przemawia muzyka, a choćby niezliczone zjawiska owego rodzaju przesuwały się przed tą muzyką, nie wyczerpałyby jej istoty, lecz byłyby zawsze jej uzewnętrznionymi odbiciami. (...)

Tutaj musimy wzbić się śmiałym rozmachem w metafizykę sztuki i powtórzyć sobie dawniejsze twierdzenie, że istnienie i świat ukazują się usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne; w tym to znaczeniu właśnie ma nas mit tragiczny przekonać, że nawet brzydota i rozdźwięk jest grą artystyczną, w którą gra wola z sobą samą, w wiecznej pełni swej rozkoszy. To trudne do pojęcia prazjawisko sztuki dionizyjskiej staje się jednak na prostej drodze zrozumiałe i bezpośrednio uchwytne jedynie w przedziwnym znaczeniu dysonansu muzycznego: tak jak w ogóle muzyka, postawiona obok świata, jedynie dać może pojęcie tym, co rozumieć należy przez usprawiedliwienie świata jako zjawiska estetycznego. Rozkosz, którą wywołuje mit tragiczny, ma tę samą ojczyznę co rozkoszne wrażenie dysonansu w muzyce. Żywioł dionizyjski ze swą rozkoszą czerpaną nawet z bólu, jest wspólnym łonem, z którego urodziła się muzyka i mit tragiczny.

Przekład: Leopold Staff

WŁADYSŁAW MALINOWSKI

Bayreuth 1968

WAGNER DZIŚ

Wagner dzisiejszy jest Wagnerem jakiego pozostawił nam wnuk kompozytora, Wieland. Jeszcze w dwa lata po śmierci tego wybitnego realizatora, przedstawiciela całej dynastii Wagnerów czuwających nad dziełem swego wielkiego przodka, doroczny festiwal wagnerowski opierał się na jego przedstawieniach. Było ich w tym roku sześć: *Tristan i Izolda, Parsifal* i cztery wieczory *Pierścienia Nibelunga — Złoto Renu, Walkiria, Zygfryd* i *Zmierzch bogów.* Nie udało mi się, niestety, zobaczyć *Lohengrina* oraz — zrealizowanych w setną rocznicę prapremiery — *—Śpiewaków norymberskich.* Oba te przedstawienia, które — powtarzane wraz z pozostałymi ponad miesiąc — złożyły się na program festiwalu, przygotowane zostały przez Wolfganga Wagnera, brata i współpracownika Wielanda, a obecnego dyrektora teatru wagnerowskiego i festiwali w Bayreuth. Pobyt w tym niewielkim mieście, którego pałace sąsiadują z łanami zbóż i lasami pokrywającymi okoliczne wzgórza, może wskrzesić wiarę w możliwości teatru operowego. Wiarę tę wskrzeszają i Ryszard Wagner i Wieland — dzieło i realizacja. Dzieło jaśnieje dziś pełnym blaskiem. Z burzy reakcji — estetycznej, artystycznej i technicznej, jaką wywołało w pierwszych dziesiątkach naszego wieku, wyszło niewzruszone jak skała, której stopy zaledwie zdołała obmyć nawałnica. W swych najistotniejszych rysach pozostało drogowskazem. Może być szkołą nie tylko mistrzostwa, ale i zaangażowania kompozytora dramatycznego. Bowiem temat nie był dla Wagnera pretekstem do pisania muzyki. Stanowił o tym, co artysta miał naprawdę do powiedzenia. Teksty *Pierścienia Nibelunga* czy *Parsifala*, niezależnie od zwietrzałej być może warstwy językowej nie dają się dziś oddzielić od nurtu myśli epoki, od kultury niemieckiej i europejskiej. Są znaczące i dla nas, są nas w stanie zainteresować. Nie jest to na ogół cechą librett operowych. Perypetie Wotana, Zygfryda czy Brunhildy są interesujące i poruszające, ponieważ są czymś więcej niż rezultatem działań person dramatu, jednego z wielu podobnych: są starciem idei i problemów wyjątkowo nośnych i podniecających wyobraźnię. Refleksja historiozoficzna, żywe korespondencje ze sferą problemów władzy i rewolucji, konfliktu między polityczną koniecznością a moralnym imperatywem posługują się tu niezawodnym rezonansem głębszych pokładów naszej świadomości przepojonych mitem antycznym, chrześcijańskim i ludowym, zarazem jednocząc te wątki i ukazując ich wspólną wykładnię.

Sięgając po kruszec mitu do wykucia swych postaci-symboli Wagner uczynił to nie dla pietyzmu dla narodowej przeszłości, ale w imię znaczeniowej pojemności tego materiału i jego odporności na czas, stwarzając pierwsze przesłanki artystycznego zwycięstwa. Zarazem była to jednak genialna intuicja w obliczu specyfiki gatunku operowego z jego konfliktem między realnymi w za-

Związek ten ma jednak swe zasadnicze uwarunkowania w reżyserii, w prowadzeniu postaci (udział chórów jest w omawianych dziełach zupełnie wyjątkowy). Na tym właśnie polu dochodzi do najcięższej próby: do konfrontacji czasu psychologicznego z muzycznym. Zadanie to polega przede wszystkim na psychologicznym, aktorskim uprawomocnieniu czasu, w jakim rozwija się muzyka, czasu nieraz znacznego, zbyt obszernego z punktu widzenia realistycznie pojętych konieczności związanych z akcją. Jedynym wyjściem jest właśnie odrzucenie tego punktu widzenia. Stąd oczywistość koncepcji Wielanda Wagnera. Jeśli w jego interpretacjach śpiewacy rzadko poruszają się normalnym krokiem, to jest to punkt wyjścia do zażegnania rażącego konfliktu, jaki czyha na realizatora dzieł Wagnera, szczególnie tych, o których mówimy. Tylko dzięki temu płynnemu przemieszczaniu postaci, wolnemu od jego „dosłownego" sensu (choć z zachowaniem oszczędnego gestu wyrazowego) następuje transformacja obrazu w nową wartość, w pewien ekspresyjny, wizualno-sceniczny proces — jedyny jaki zdolny jest czerpać uświęcającą moc z wagnerowskiej muzyki. (...)

Zaskakujące, ale i zniewalające było ogólne wrażenie miękkości w brzmieniu orkiestry. Nie bez znaczenia były tu zapewne i właściwości akustyczne sali, skądinąd znakomite. Orkiestra w Bayreuth jest wspaniała. Może budzić podziw tym bardziej, że składa się z muzyków zatrudnionych poza tym w innych orkiestrach na terenie Niemiec. Zarówno pod batutą Lorina Maazela w *Pierścieniu*, jak i bardziej jeszcze pod kierunkiem Pierre Bouleza w *Parsifalu*, muzyka płynęła jakby nieco sciszona za to rozjaskrzona bogactwem faktury, pełna wypielęgnowanych szczegółów. Wagner to jednak muzyka szczegółu. Nie może nią nie być jako integralny składnik dramatu. Jej urok i tajemnica leży w rzutkości rozwoju, w owych błyskawicznych ożywieniach tkanki dźwiękowej, w misterności przeplatania i łączenia motywów. Ale rezygnując z własnej autonomii, z sumowania mniej lub bardziej zamkniętych całostek dających się wyjmować z utworu (jak powszechnie w operze) muzyka ta zakłada jednocześnie szerszy, uwarunkowany dramaturgią kontekst jako podstawę właściwego odbioru, pełnego artystycznie oddziaływania owych kalejdoskopowych stanów, jakie się składają na jej bieg. Stąd Wagnera można i trzeba słuchać tylko — pomijając konieczną orientację w znaczeniu tekstu — dłuższymi, zamkniętymi w jakiś sposób dramaturgicznie fragmentami (jeśli już w ogóle fragmentami).

Jak dochodzi jednak do cudownego procesu krzepnięcia tych komórek w muzyczną całość, skoro motywy formowane są przecież nie z punktu widzenia ich konstrukcyjnych możliwości, a dla scharakteryzowania postaci, sytuacji, wątków. Idąc za pierwszym impulsem słuchacza chciałoby się powiedzieć: jest to możliwe dzięki ekonomii, dzięki oszczędności. Wagner podążając muzyką za słowem, jego znaczeniem, czyni to — wbrew opinii przypisującej mu winy niepopełnione — na tyle tylko, na ile to jest niezbędne. Każdy z motywów przewodnich (których ponad sto doliczono się w samym *Pierścieniu*) wnosi tylko jakby konieczne minimum muzycznej charakterystyki, zachowując tym samym maksymalną operatywność jako muzyczne tworzywo, maksymalną podatność na współżycie z innymi motywami i na niezbędne przeistoczenia. Ale nie tylko to. Ta powściągliwość jest przejawem instynktu Wagnera jako muzyka także i na tej płaszczyźnie. Pokusy jakich nie szczędził mu teatr nigdy nie przyprawiły go o niebezpieczne złudzenia co do możliwości i natury muzyki, nigdy nie sprowadziły na manowce naturalizmu. W tym sensie ma on w sobie coś z generacji duchowej jaką reprezentowali Mozart, Chopin czy Debussy — bardziej niż z postawy Berlioza, Liszta i Straussa.

Są to sformułowania jawnie prowokacyjne wobec powszechnie przyjętych. Ale chodzi tu o wskazanie drugiego oblicza Wagnera, o uwypuklenie drugiej o nim prawdy. Jego muzyka to dla następnych pokoleń kompozytorskich o wiele szersze i

Walkiria. Bayreuth 1960, reżyseria Wolfganga Wagnera

bardziej wielostronne obszary doświadczeń niż te, o których się zwykle pamięta. Wagner to nie tylko chromatyka *Tristana* i kres funkcyjnej harmoniki — punkt wyjścia dla młodego Schönberga, a zatem prażródło dodekafonii, nie tylko masywna orkiestra o zmieszanych barwach. To również — w *Zygfrydzie* czy *Walkirii* — płaszczyzny dźwiękowe pełne wewnętrznego ruchu i światła („dywany dźwiękowe", jak je nazywają ostatnio komentatorzy jego twórczości), realizowane z całym wyrafinowaniem i mistrzostwem faktury instrumentalnej — punkt odniesienia dla późniejszej techniki Ravela czy Debussy'ego; to proste, uporczywie powtarzane diatoniczne figury na początku II aktu, czy w III akcie *Parsifala*, a także we wstępie do *Walkirii*, które każą myśleć o drugiej, przeciwstawnej do wiedeńskich dodekafonistów, głównej linii w muzyce pierwszej połowy naszego wieku, o późniejszej technice Bartoka czy Strawińskiego. Wagner utorował drogę następnym pokoleniom kompozytorskim w skali rzadko spotykanej w historii muzyki. Jak zwykle trzeba było odpowiedniej perspektywy aby w pełni dostrzec ten fakt. Dziś kiedy złudzenia co do odświeżającej misji antyromantycznego (i antywagnerowskiego) neoklasycyzmu okazały się raczej ubocznym epizodem w rozwoju muzyki XX w., postać Bouleza, czołowego przedstawiciela nowej muzyki francuskiej ostatnich kilkunastu lat, pochylona nad partyturą *Parsifala* nabiera niemal symbolicznej wymowy.

W Polsce nie oglądamy utworów Wagnera, nie znamy tego wielkiego rozdziału teatru muzycznego. Również nie słuchamy tych dzieł, które są czymś bardzo ważnym także w świecie muzyki. Przez 23 powojenne lata, w naszych dziewięciu teatrach operowych, wśród setek premier zrealizowano trzy opery Wagnera, w tym ani jednego z jego kluczowych dzieł (były to: *Holender tułacz*, *Tannhäuser* i *Lohengrin*). Nie odnajdziemy ich również w radio ani na płytach. Ale nawet dyskryminując skutecznie twórczość Wagnera nie można się od niej uwolnić. Trzeba by wymazać z historii muzyki całe dziesięciolecia (w tym i z historii naszej muzyki), wciągnąć na indeks dzie-

siątki nazwisk, tysiące utworów. Nie tylko bezpośrednich, twórczych kontynuatorów — Regera, Straussa, Schönberga, nie tylko dziesiątki epigonów operowych, ale i — o czym się nie zawsze pamięta — twórczość całych ośrodków, które adaptowały z powodzeniem na swój lokalny użytek niektóre właściwości stylu Wagnera i to niekoniecznie w zastosowaniu do muzyki dramatycznej. Dlatego słuchacze polscy często w swych muzycznych wędrówkach wkraczają — nieświadomi — w blask łuny jaka bije od wagnerowskiego dzieła, w odbite światło wagnerowskiego geniuszu.

I to nawet wówczas, gdy się tego nie spodziewają, gdy słuchają Elgara, Dukasa, Sibeliusa czy Liadowa. Paradoks: znają niejedno z wagnerowskiego stylu, koleje wpływów jego dzieła, jego recepcję, naśladownictwa i reprodukcje (liczne i w naszej muzyce), nie znają dzieła samego, znają światło ale nigdy nie oglądali słońca. Ta zdumiewająca luka rzutuje nie tylko na ich kulturę, ale i na kulturę muzyków, realizatorów, zespołów, deformuje wręcz świadomość artystyczną, nasze poczucie ciągłości kultury. Jest to tym bardziej niewybaczalne, niczym nie dające się usprawiedliwić, że stanowi zaprzeczenie własnych tradycji z czasów, gdy same tylko teatry operowe we Lwowie i Warszawie potrafiły realizować wszystkie najważniejsze utwory mistrza z Bayreuth.

Niezmordowana w inicjatywie Opera Poznańska przygotowuje właśnie premierę *Tristana*[1]). Ten wiekopomny koncert w kostiumach jednak z pewnością nie daje szansy na przekonanie publiczności do widowiskowych walorów dzieł Wagnera — ogromnych w innych utworach, przede wszystkim w *Pierścieniu*. Czy za 13 lat, w stulecie śmierci Wagnera a ponad 70 lat po polskiej premierze tego dzieła, będzie nas stać na wystawienie w całości tego cyklu czy wciąż nie? (...)

[1]) Mimo to premierowe przedstawienie, które obejrzałem 15 grudnia już po oddaniu tego artykułu do druku, spotkało się z niezwykle gorącym przyjęciem publiczności. Poznański *Tristan*, pod kierownictwem muzycznym i w reżyserii Roberta Satanowskiego z dekoracjami Zofii Wierchowicz, jest wybitnym, może najwybitniejszym wydarzeniem w naszym życiu operowym ostatniego czasu. Muzycznie zrealizowany znakomicie, z kreacją Antoniny Kaweckiej jako Izoldy, wyrastającą daleko ponad dobry nawet poziom spotykany na naszych scenach a zarazem z postaciami pozostałymi w pełni zadowalającymi, w czym największa zasługa Stanisława Romańskiego jako Tristana. Przedstawienie o wybitnie indywidualnych rysach z licznymi trafnymi cięciami w tekście i scenicznymi retuszami, zwarte i przemyślane w szczegółach ruchu i gry. Szeregiem pięknych, dyskretnych a zarazem pełnych koncentracji wyrazu rozwiązań — choćby takich scen jak spełnienie pucharów w I akcie, początek III aktu czy śmierć Izoldy — stawiane może być wyżej jako całość niż realizacja Wielanda Wagnera z Karlem Böhmem przy pulpicie dyrygenckim.

Artykuł Władysława Malinowskiego „Wagner dziś" ukazał się w numerze 1 *Współczesności* (styczeń 1969) a następnie w *Bayreuther Programmhefte*. Był to na gruncie polskim pierwszy po II wojnie tekst o charakterze publicystycznym, dotykający problematyki twórczości i wykonawstwa dzieł Wagnera. Autor przekazuje w nim nie tylko swoje wrażenia z pobytu w Bayreuth na jednym ze słynnych festiwali wagnerowskich (1968), nie tylko ustosunkowuje się do nowatorskich wówczas, dziś już klasycznych koncepcji inscenizacyjnych wnuka Wagnera — Wielanda, lecz wyjaśnia również wiele nieporozumień i fałszywych sądów, czy wręcz nawet — uprzedzeń, jakie narosły po wojnie wokół twórczości autora *Pierścienia Nibelunga*. Dzieła Wagnera — zwłaszcza *Tetralogia* i *Parsifal* — nie grywane były w Polsce, muzyka mistrza z Bayreuth nie funkcjonowała ani w programach radiowych ani na płytach. Taka była sytuacja jeszcze w latach 60-tych. Artykuł mający wciąż jeszcze pewne znamiona aktualności, pozwala nam uzmysłowić sobie, w jakiej mierze sytuacja ta uległa zmianie (choćby nadawanie w Polskim Radio retransmisji z Festiwali w Bayreuth, czy odtworzenie premiery *Pierścienia* z Monachium, 1987), a w jakiej mierze nie posunęliśmy się ani na krok. Postawione na zakończenie artykułu pytanie, czy w stulecie śmierci Wagnera (1983) będzie nas stać na wystawienie w całości *Tetralogii* czy wciąż jeszcze nie, znalazło odpowiedź dopiero obecnie, poprzez realizację *Pierścienia Nibelunga* podjętą przez Teatr Wielki w Warszawie. Tekst Władysława Malinowskiego przedrukowujemy z niewielkimi skrótami, wzbogacony o aktualne wrażenia autora, zawarte w specjalnie dla potrzeb programu napisanym artykule.

Władysław MALINOWSKI

BAYREUTH

Przyroda, zabytki architektury, dystans wobec codzienności — taka najbardziej dziś poszukiwana i najmodniejsza otoczka festiwalu muzycznego została wymyślona osobiście przez Wagnera. Festiwale w Bayreuth wyprzedziły o wiele lat dzisiejszą ucieczkę menagerów i słuchaczy z ośrodków wielkomiejskich. Miasto, w którym Wagner w 1872 r. położył kamień węgielny pod swój teatr i w którym w tym samym roku zamieszkał, pozostało do dziś miastem niewielkim. Nowsza zabudowa, choć zwiększyła znacznie liczbę mieszkańców (do ok. 70 tys.) i odległości między niektórymi dzielnicami, nie naruszyła jego dawnego charakteru. Nadal ta czy owa uliczka, po przejściu nie tak wielu metrów, okazuje się wiejską drogą i nadal barokowe kamieniczki, czy — znacznie rzadsze — nowoczesne pawilony sąsiadują z ceglanymi, wiejskimi obejściami. Trzy składniki tworzą barwę i urok tego miasta: osiemnastowieczna wytworność, dawna wiejskość i kameralna nowoczesność. Nieobecna jest w nim zarówno miejskość dziewiętnastowieczna, jak i typowo dwudziestowieczna.

Rządzi nim dobry gust. Nie tylko w umiejętnym łączeniu starego i nowego w przebiegu ulic i ich zabudowie. Także w szerzej pojętym stosunku do przeszłości. Trwa ona żywa, naturalna, nie zmrożona marmurami mauzoleów. Wagner i Liszt leżą tak, jak zostali pochowani — pierwszy wśród krzewów swego domu, drugi pod jedną z wielu szarych płyt piaskowcowych, jakimi wysłany jest miejscowy cmentarz o zgoła wiejskim uroku. Dominanta miasta zaś — teatr wagnerowski — sąsiaduje z polem zboża i lasem. Miasto, mimo swej światowej kariery, nie stało się łupem wątpliwej elegancji, nie zostało pożarte przez hotele i autostrady. Te ostatnie szumią raczej z dala, wśród okolicznych wzgórz. Nie unicestwiają jednak walorów okolicy, z którą miasto współżyje na codzień. Pół godziny samochodem od centrum sfalowanie terenu zagęszcza się, tworząc wąwozy Jury Frankońskiej, malowniczego rejonu turystycznego i wypoczynkowego.

Bayreuth nie jest perłą miast barokowych ale ma w swych murach swego rodzaju perłę architektury tego stylu — teatr dworski z połowy XVIII w. To on właśnie był początkowo jednym z magnesów dla Wagnera poszukującego azylu, sanktuarium dla swego *Pierścienia*. I ma ponadto pałac, dworskie ogrody pod miastem — z tego samego czasu, kiedy koligacje margrafów bayreuthzkich sięgnęły najwyżej, bo żona margrafa Friedricha była rodzoną siostrą Fryderyka Wielkiego.

Ale może najbardziej warte spacerów są zaułki starego miasta. Dla nas stwarzają one raczej iluzję historycznie bliższą. To zaułki Ryszarda Wagnera, a nie siedemnasto- czy osiemnastowiecznych mieszczan. To malownicza dawność, która jego zniewoliła. Bayreuth jest wystarczająco ładne, aby darzyć je sympatią jako miejsce wybrane przez Ryszarda Wagnera. Aby te dwa uroki tego miejsca — jego własny „intymny" i „wagnerowski" — nakładały się na siebie i potęgowały wzajemnie.

Duchowa obecność Wagnera w Bayreuth jest wyjątkowo intensywna. do dziś żyje tam jego najbliższa rodzina. Festiwale, zapoczątkowane w 1876 r. przez Ryszarda, prowadzi po jego śmierci żona (a córka Liszta) Cosima (do 1906), syn Zygfryd (do 1930), synowa Winifred (do 1944), wreszcie wnukowie Wieland i Wolfgang (od 1951, a po śmierci w 1966 Wielanda do dziś — Wolfgang).

Do 1976 r. istniała ciągłość mieszkania Wagnerów. Dom nazwany „Wahnfried", dom-przystań, po niekończących się przenosinach i życiowych wędrówkach, projektował częściowo sam kompozytor, umieszczając na fasadzie zdanie: „Hier, wo mein Wähnen Frieden fand — Wahnfried — sei dieses Haus von mir

benannt". Udostępnienie w 1976 r. tego domu jako muzeum i archiwum (uważane w Bayreuth za sukces związany z przezwyciężeniem przeszkód finansowych) niestety przerwało tę ciągłość bez precedensu. Muzea mają w swych dawnych mieszkaniach wszyscy twórcy tej miary. Projekt domu jest rygorystyczny w dążeniu do układów czystych i najprostszych w rozplanowaniu wszystkich elementów. Podobnie teatr, w którego projektowaniu Wagner brał czynny udział. Zbudowany w latach 1872—76 zaskakuje dziś swego rodzaju nowoczesnością, konstruktywizmem fasad, funkcjonalnością wnętrz. Co prawda jest taki również dlatego, że pozostał po części niewykończony w stosunku do zamierzeń (jeśli idzie o salę, to przed wprowadzeniem później jakichkolwiek upiększeń powstrzymywała jej cudowna akustyka). Ale i tak nad budowlaną i ogranizatorską działalnością Wagnera — romantyka unosi się wcale wyraźny duch racjonalizmu i pozytywizmu. I niemało dobrego smaku, którego niektórzy skłonni są mu odmawiać jako kompozytorowi. Do teatru, usytuowanego na jednym z wzniesień otaczających miasto, zmierzamy przez uliczki dzielnic willowych, wśród ogrodów i później przez park podchodzący pod fronton, trochę jak na plażę, najczęściej piechotą, z marynarką na ramieniu: Jest sierpień, trzecia po południu. Przedstawienia rozpoczynają się o czwartej i trwają do późna z dwoma bardzo długimi przerwami, z których każda pozwala na daleki spacer, bądź obiad (liczne restauracje i bary zamaskowane są wśród zieleni po prawej stronie teatru, ów łan zboża jest po lewej, las — w tyle). Wracać można miejskimi autobusami, które — podstawiane o właściwej porze — bywa, że rozwożą publiczność improwizowaną trasą w pobliża jej domów, po błyskawicznej ankiecie przeprowadzanej wśród pasażerów przez kierowcę.

Festiwal składa się z trzech najczęściej powtórzeń *Pierścienia Nibelunga*, przedzielonych kilkoma innymi dziełami Wagnera (które czasem dawane są i między — np. końcowymi — ogniwami Tetralogii). Festiwale bez *Pierścienia* należą do wyjątków i zdarzają się przed nową inscenizacją cyklu, jak w roku ubiegłym przed tegoroczną — Harry Kupfera, pod Barenboimem, z dekoracjami Hansa Schavernocha i kostiumami Reinharda Heinricha.
Mimo, że w ostatnich tylko dekadach w Bayreuth występowali stale Birgit Nilsson, Martti Talvela, Theo Adam czy Herman Prey, festiwale w Bayreuth nie są festiwalami gwiazd. A może raczej: są festiwalami gwiazd wagnerowskich. Z jednej strony wielu wybitnych śpiewaków nie śpiewa Wagnera, z drugiej — partie wagnerowskie angażują często śpiewaka bez reszty. Stąd to raczej wykonawcy zawdzięczają swą renomę Bayreuth, niż odwrotnie. I tylko tam można było w pełni poznać format takich nazwisk, jak Leonie Rysanek, Gwyneth Jones, Berit Lindholm, Bernd Weikl, Hans Sotin, Franz Mazura czy Heinz Zednik. Grupa poniekąd odrębna, to głosy tenorowe. Nawet Bayreuth stanowi dowód, że „problem" istnieje, i to w skali światowej. Po odejściu ok. 1970 r. Wolfganga Windgassena i stopniowym wycofaniu się Jamesa Kinga, czołowi tenorzy tej sceny, to Rene Kollo, Peter Hofmann i Siegfried Jerusalem. Czołowi — co nie znaczy, że pod każdym względem zadowalający.

Dyrygowali w Bayreuth od początku najwięksi lub przynajmniej bardzo znani — od Hansa Richtera i Straussa, poprzez Furtwänglera, Toscaniniego i Karajana, po Soltiego, Böhma i Bouleza, a ostatnio Levina i Barenboima. Ale swego rodzaju specjalnością festiwalu i dowodem mistrzostwa jego kierownictwa jest powierzanie batuty dyrygentom młodszym i mniej znanym, którzy jednak potafią się w tych trudnych rolach sprawdzać. Podobnie, jak rokroczne kompletowanie obsad — gigantycznych, a zadowalających chyba dlatego, że wybieranych w oparciu o najszerszą możliwą bazę: od Ameryki po Daleki Wschód, od Afryki po Skandynawię. Cudem sprawności organizacyjnej jest orkiestra — stała co do składu i bez wątpienia jedna z najlepszych w Europie, choć złożona z muzyków zatrudnionych w różnych orkiestrach niemieckich, spotykających się raz w roku, zaledwie na miesiąc przed festiwalem. Najstarszy z istniejących dziś festiwali muzycznych zawdzięcza swe powstanie wagnerowskiej Tetralogii. W Bayreuth w 1876 r. nie chodziło o „festiwal" lecz o dzieło. Samo dzieło zawierało w sobie ideę festiwalu. Festiwalu w jego głębszym, pierwotnym sensie, obejmującym i odświętność, i skupienie, i wyłączność.
Ciągłość rodzinnej tradycji w Bayreuth, u której początku stoi realizacja *Pierścienia* pod okiem autora, mogłaby sugerować, że kultywuje się tam miarodajną i wiarygodną jego wersję. Nic bardziej mylącego. Taka wersja nie istnieje. Realizacja nie sprostała wyobraźni i oczekiwaniom kompozytora. „Chciałbym umrzeć" — powiedział Wagner do Cosimy po premierze. Później powtarzał: „Następnym razem zrobimy wszystko inaczej!" Nagła, w pełni sił twórczych śmierć kompozytora w wieku 69 lat, zanim doszło do następnej inscenizacji, uczyniła z tego zdania testament dla stojącej zawsze blisko jego twórczych działań żony, a jak się później okazało także dla wówczas zaledwie czternastoletniego syna i wnuków. Bayreuth zatem to otwartość i poszukiwanie, to eksperyment już u jego narodzin. Eksperymentem było samo dzieło, które stanęło u początków tego festiwalu. Poszukiwano zaś owego autorskiego „inaczej" powoli i z trudem, wśród wieloletnich przerw w działalności, kłopotów finansowych i przy pustych początkowo salach. Właściwie dopiero po drugiej wojnie i festiwale i inscenizacje *Pierścienia* stały się regularne. Wcześniej zrealizowano cykl zaledwie dwukrotnie: w 1896 r. (Cosima Wagner) i 1933 (Hans Tietjen). Pierwsza powojenna realizacja *Pierścienia* w 1951 r., autorstwa Wielanda Wagnera, była więc zaledwie czwartą w tym teatrze, jego następna w 1965 — szóstą. Piątą i siódmą przygotował Wolfgang Wagner. Przewidywana w tym roku jest dziesiątą — po głośnej i dyskusyjnej Patrice Chereau z 1976 i po ostatniej inscenizacji Petera Halla z 1983 r.
Wnuk kompozytora, który jako pierwszy podjął po wieloletniej przerwie dzieło realizacji Tetralogii, okazał się cudownym zrządzeniem losu jednym z największych artystów teatru operowego. Możnaby jednak dyskutować na ile olśniewający rezultat jego pracy nad *Pierścieniem* był dziełem owego wyjątkowego artyzmu, na ile zaś szczęśliwego paralelizmu między jego stylem reżyserskim a potrzebami dzieła, na ile wreszcie był ów rezultat może i produktem czasu — stylu realizatorskiego nie indywidualnego a historycznego, sprzyjającego Tetralogii. Dla każdej sztuki przychodzą bowiem dobre i złe czasy. Wolfgang Wagner w swej drugiej inscenizacji z 1970 r. połączył abstrakcyjną, nieco Wielandowską wizję z realistyczną grą aktorską, Chereau przeniósł *Pierścień* w XIX wiek, w czasy autora. Wirtuozowstwo tej inscenizacji dla niektórych pozostało tylko zewnętrznym ornamentem wobec nieuchronnie ich odstręczającej, lewackiej ideologii, stojącej u podstaw całego przedsięwzięcia, które w ten sposób — z ich perspektywy — stawało się wręcz nadużyciem dzieła. Okoliczności sprzyjają dziś nadużyciom. Nadeszły czasy przymilania się do publiczności, przekonywania jej, jak to w gruncie rzeczy może być w operze zabawnie. Dla *Pierścienia* czasy szczególnie niedobre. Ale tylko w płaszczyźnie socjologicznej. Bo z drugiej strony szanse — nie tyle interpretacji co samego dzieła — wzrosły wraz z nawrotem upodobania do stylu epoki. U nas przed dwudziestu laty zachwyty nad *Pierścieniem*, nawet w wydaniu Wielandowskim, były nietaktem. To był kraj, w którym awangarda muzyczna właściwie ledwo co uporała się „z upiorem konwenansu, z dławiącą zmorą". Tak wpływy późnoromantycznej muzyki niemieckiej określił dwudziestowieczny muzyczny prawodawca tego kraju, Karol Szymanowski.
W ciągu tych dwudziestu lat ta niedobra wówczas dla Wagnera strona Europy przemieniła się w zdecydowanie gościnną. A czas — jaki w końcu jest, jaki się okaże? Czas w ogóle, u nas i w jego własnym Bayreuth?

Władysław Malinowski

WALKIRIA

TREŚĆ DRAMATU

AKT I

Dramat rozpoczyna się muzycznym obrazem gwałtownej nawałnicy. W świetle błyskawic spostrzec można chatę Hundinga, zbudowaną pod konarami rozłożystego jesionu. Z mroku wyłania się zdyszany, krańcowo wyczerpany Siegmund, ranny, bez broni, uciekający przed prześladowcami. W drzwiach chaty pojawia się młoda kobieta — Sieglinda, żona Hundinga i zdjęta litością wobec nieznajomego, spieszy mu z pomocą. Przynosi mu wody i patrzy na młodzieńca podczas gdy ten pije. Obydwoje są dziwnie poruszeni tym niespodziewanym spotkaniem i swoim widokiem, nie wiedząc jeszcze nic o sobie odkrywają już jakieś mistyczne pokrewieństwo fizyczne i duchowe. Siegmund pyta Sieglindę, do kogo należy chata, w której znalazł schronienie. Dowiaduje się wówczas, że jest w domu Hundinga, którego żoną jest Sieglinda. Nadchodzi Hunding, Sieglinda uprzedzając jego pytanie oznajmia, że znalazła u drzwi domu nieprzytomnego młodego wojownika i udzieliła mu pomocy. Hunding pyta Siegmunda o imię i historię jego życia. Siegmund ociągając się, niechętnie (lękając się być może, że Hunding jest jednym z jego wrogów), opowiada o swym dzieciństwie, spędzonym w lesie i o pewnym tragicznym dniu, kiedy powróciwszy wraz z ojcem z polowania, zastali swój dom spalony. Matka jego została zamordowana, zaś siostra-bliźniaczka znikła. Później podczas jednej z licznych potyczek, jakie musieli staczać z wrogami, rozłączył się z ojcem i zagubił jego ślad. Szukał go długo i bezskutecznie, wędrując z miejsca na miejsce; w czasie tych wędrówek ściągał na siebie zewsząd niechęć i nienawiść. Zdarzyło mu się w obronie nieznanej dziewczyny pobić jej braci, przymuszających ją do niechcianego małżeństwa, i pozabijać ich sługi. Hunding słuchając opowieści Siegmunda staje się coraz bardziej posępny — to jego krewniaków wymordował nieznajomy wojownik. Podczas tej nocy, jako gość w domu Hundinga, jest nietykalny, z nadejściem dnia nie minie go jednak okrutna zemsta. Hunding wraz z Sieglindą odchodzą, Siegmund pozostaje sam marząc o mieczu, który niegdyś ojciec obiecał mu, gdy będzie w potrzebie. Niespodziewanie pojawia się Sieglinda — nasypała mężowi do napoju ziół nasennych i teraz pragnie raz jeszcze pomówić z nieznajomym, który wzbudził jej współczucie, którego los poruszył ją do głębi. Ma nadzieję pomóc mu raz jeszcze — podczas jej wesela, kiedy była zmuszona zostać żoną Hundinga, pojawił się nagle nieznany dostojny starzec. Spojrzał na gości weselnych ze wzgardą, jedynie na niej zatrzymał wzrok pełen litości. Wbił bez słowa miecz w pień drzewa jesionu i wyszedł. Nikomu jak dotąd nie udało się tego miecza wydobyć. Sieglinda wie już teraz, że był to miecz przeznaczony dla Siegmunda. Obydwoje nie kryją już swoich uczuć, księżycowa majowa noc skłania do miłosnych uniesień. Siegmund śpiewa triumfalną pieśń na cześć miłości i maja. Wtedy następuje rozpoznanie: ojciec Siegmunda to sam potężny Wälse, Sieglinda przypomina sobie teraz wyraźnie utraconego brata: Siegmund, to on! Siegmund również rozpoznaje siostrę, w najwyższym uniesieniu wyrywa miecz z pnia drzewa. Obejmuje Sieglindę i wybiegają obydwoje w noc.

AKT II

Król bogów Wotan poleca jednej z dziewięciu Walkirii, Brünnhildzie, by podczas walki pomiędzy Hundingiem a Siegmundem wspierała tego ostatniego. Brünnhilda jest najukochańszą z córek Wotana, zarazem pierwszą spośród pół-bogiń Walkirii, które prowadziły do zwycięstwa walczących bohaterów. Przybywa małżonka Wotana, Fricka, opiekunka małżeńskich stadeł i żąda, by dane było Hundingowi pomścić swą znieważoną dumę na Wälsungach — Siegmundzie i Sieglindzie. Próżno Wotan broniąc swego śmiertelnego potomstwa stwierdza, iż są oni prawdziwymi kochankami, mającymi do siebie święte prawo jakie daje tylko miłość. Fricka wybucha gniewem — podeptali oni wszelkie ludzkie powinności, ich miłość jest cudzołóstwem i kazirodztwem. Wotan usiłuje tłumaczyć rozgniewanej małżonce, jakie to dalekosiężne plany łączył z osobą bohaterskiego Siegmunda, który miał pomóc w odzyskaniu przez bogów utraconego złota Renu. Fricka jest pełna wzgardy — od kiedy to śmiertelnik może w czymkolwiek pomóc bogom? Hunding musi pomścić się; nawet Wotan nie może zmieniać praw moralnych, obowiązujących zarówno ludzi jak bogów. Wotan jest w swym gniewie bezsilny — będzie musiał poświęcić Siegmunda i Sieglindę, ukochane swoje dzieci, gdyż jeśli uszliby oni karze, sprowadziłoby to degradację i upadek na cały świat bogów. Wotan pozostaje sam, bezradny i zrezygno-

Peter Hofmann (Siegmund), Palais Garnier (Paryż) 1976

wany, nie mogąc pomimo swej boskiej władzy zapobiec tragicznym wydarzeniom, jakie nadchodzą. Brünnhilda próbuje pocieszyć ojca, zbliża się do niego z czułością i oddaniem. Wotan opowiada córce dzieje nieszczęsnego pierścienia, na którym ciąży przekleństwo Alberyka. Miał nadzieję, że jego syn Siegmund, zrodzony w związku ze śmiertelną kobietą, wolny od boskich powinności i krępujących siły układów, odzyska pierścień napowrót. Wówczas będzie można oddać go córom Renu, by pokój i harmonia mogły zapanować znowu nad światem. Mimo upadku swych nadziei rozkazuje teraz Brünnhildzie, by nie ważyła się pomagać w walce Siegmundowi.
Próżno Walkiria błaga ojca, by oszczędził Wälsungów, Wotan nie jest już wszechwładnym bogiem, lecz śmiertelnie smutnym niewolnikiem losu, od którego nie ma ucieczki.
Brünnhilda postanawia po raz pierwszy sprzeciwić się rozkazowi Wotana i stanąć po stronie Siegmunda, ma nadzieję zresztą, że taka jest tajemna, nie ujawniona nawet wobec samego siebie, wola ojca.
Siegmund i Sieglinda zbliżają się w szalonym pośpiechu. Uciekają przed zemstą Hundinga, jego róg słychać wciąż w oddali, jego pachołcy szukają wciąż zbiegów. Sieglinda nie ma już sił uciekać. Brünnhilda wychodzi naprzeciw Siegmundowi i zwiastuje mu rychłą śmierć. Ponieważ żył i zginie jak bohater, czekają go rozkosze Walhalli, gdzie oczekuje go także jego ojciec — Wälse i wszyscy pobici wcześniej herosi. Kiedy jednak okazuje się, że dla Sieglindy nie ma wstępu do Walhalli, Siegmund stanowczo rezygnuje z rozkoszy, jakie czekają go w krainie bogów. Woli dzielić los Sieglindy, gotów jest nawet — zanim padnie z rąk Hundinga — przebić swym mieczem ukochaną, by nie musiała cierpieć samotnie, pozbawiona jego opieki. Brünnhilda jest głęboko poruszona siłą miłości Siegmunda, wie już teraz na pewno, że nie usłucha woli Wotana i uratuje obydwoje kochanków. Nadchodzi Hunding, Siegmund staje do walki, wspierany przez Brünnhildę. już ma zadać wrogowi śmiertelny cios, kiedy nagle pojawia się Wotan — miecz Siegmunda pęka na dwoje w zetknięciu z włócznią króla bogów, w tym momencie Hunding zabija młodego bohatera. Brünnhilda wraz z Sieglindą uchodzą przed gniewem i zemstą Wotana.

AKT III

W dzikich, skalistych ostępach harcują córy Wotana — Walkirie. Brak tylko Brünnhildy, która pojawia się wreszcie wraz z nieszczęśliwą, złamaną śmiercią brata — kochanka Sieglindą. Brünnhilda błaga swe siostry o pomoc, nie tyle dla siebie, ile dla Sieglindy, która nie pragnie już niczego prócz śmierci. Dopiero kiedy Brünnhilda w proroczym widzeniu oznajmia jej, iż urodzi Siegmundowego syna — bohatera jakiego nie znał dotąd świat, postanawia ratować się. Kryje się w dzikim, gęstym lesie, tym samym, w którym Fafner w postaci smoka strzeże ukradzionego córom Renu złota. Przybywa gniewny Wotan, by ukarać nieposłuszeństwo Brünnhildy. Nie pomagają prośby jej ośmiu sióstr-Walkirii. Wotan postanawia, że Brünnhilda, pozbawiona swej pół-boskiej natury, zapaść ma w głęboki sen na szczycie skały. Ze snu tego zbudzi ją i będzie mógł posiąść pierwszy mężczyzna, jaki pojawi się w tych stronach. Ukochana córka Wotana błaga ojca o łaskę, jej postępek płynął wszak z litości wobec prześladowanych Wälsungów, których sam Wotan ukarał tylko na interwencję swej małżonki Fricki. Stopniowo gniew Wotana słabnie, wzruszony prośbą Brünnhildy obiecuje jej, że oszczędzi jej hańby i wstydu. Jego szlachetna, dziewicza córka spać będzie otoczona wysokim pasem płomieni, które przekroczyć zdoła jedynie nieustraszony bohater (w orkiestrze rozbrzmiewa motyw Siegfrieda). Wotan żegna czule swą ukochaną córkę i wzywa Logego, by płomieniami otoczył śpiącą.

WALKIRIA
NA SCENACH ŚWIATA

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Sonntag den 26. Juni 1870.

Außer Abonnement:

Zum Vortheile des Hoftheater-Pensions-Vereines:

Zum ersten Male:

Die Walküre.

Erster Tag aus der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen," in drei Aufzügen von Richard Wagner.

In Scene gesetzt vom k. Regisseur Herrn Dr. Hallwachs.

Personen:

Siegmund	Herr Vogl.
Hunding	Herr Bauiewein.
Wotan	Herr Rodenwaldt.
Sieglinde	Frau Vogl.
Brünnhilde	Fräulein Stehle.
Fricka	Fräulein Kaufmann.
Helmwige,	Frau Peschka.
Gerhilde,	Fräulein Prevosti.
Ortlinde,	Fräulein Müller.
Waltraute,	Fräulein Hemauer.
Siegrune,	Fräulein Eichhorn.
Grimgerde,	Fräulein Kaiser.
Schwertleite,	Fräulein Beckofer.
Rossweise,	Fräulein Troxler.

Walküren

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: **Das Innere eines Wohnraumes**, erfunden und ausgeführt von dem k. Hoftheatermaler Herrn Jank.

Im zweiten Aufzuge: **Wildes Felsengebirg**, erfunden und ausgeführt von dem k. Hoftheatermaler Herrn Doll.

Im dritten Aufzuge: **Auf dem Gipfel eines Felsberges**, erfunden und ausgeführt von dem k. Hoftheatermaler Herrn Doll.

Die großen **Wolkenzüge** im zweiten und dritten Aufzuge sind nach Angabe des k. Hoftheatermalers Herrn Angelo Quaglio gefertigt.

Die dekorativen Arrangements und Maschinerien sind nach Angabe des Großherzogl. Hoftheater-Maschinisten Herrn Karl Brandt in Darmstadt von diesem und dem hiesigen Hoftheaterrequisiteur Herrn Friedrich Brandt ausgeführt.

Die Costüme, Waffen, Requisiten etc. sind nach Angabe des technischen Directors Herrn Franz Seitz gefertigt.

Die scenische Einrichtung erfordert nach jedem Aufzuge eine Pause von 30 Minuten.

Playbill of the Munich world premiere

Franz Betz — pierwszy Wotan.
Bayreuth 1876

1870 Prawykonanie dzieła w **Monachijskim Königl. Hof und National Theater** (26 czerwca). Dyr. Franz Wüllner. Wykonawcy: Heinrich Vogl-Siegmund, August Kindermann-Wotan, ?.Bauswein-Hunding, Vogl-Siegmund, Therese Thoma/Vogl/-Sieglinde, Sophie Stehle-Brünnhilde, ?.Kaufmann-Fricka.

1876 **Bayreuth Bühnenfestspielhaus,** 14 sierpnia. Pierwsze wykonanie w ramach pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* oraz pierwsze wykonanie w Bayreuth. Dyr. Hans Richter. Inscenizacja i reżyseria opracowana osobiście przez R.Wagnera; dekoracje — Max i Gotthold Brückner (bracia), kostiumy — Carl-Emil Doepler. Wykonawcy: A. Niemann-Siegmund, Franz Betz-Wotan, ?. Niering-Hunding, J. Schafsky-Sieglinde, ?. Materna-Brünnhilde, Amalie Materna, ?. Grün-Fricka.

1877 **Wiedeń, Hof-Operntheater** (od 1918 przemianowany na Staatsoper). Pierwsza realizacja w tym mieście i na tej scenie. Dyr. H. Richter; reż. ?; dekoracje — J. Hoffmann, kostiumy — C. —E. Doepler. Wykonawcy: L. Labatt, E. Scaria, ?. Hablewetz, B. Ehnn, A. Materna, ?. Kupfer.

Nowy Jork, Academy of Music, 2 kwietnia. Pierwsze wykonanie w USA. dyr. Adolf Neuendorff. Wykonawcy: Alexander Bischoff, Felix Preusser, Alouin Blum, Pauline Canissa, Eugenie Pappenheim, ?. Listner.

1882 **Londyn, Her Majesty's Theatre,** 6 maja. Pierwsze wykonanie w Wielkiej Brytanii. Dyr. Anton Seidl. Wykonawcy: Albert Niemann, Emil Scaria, Henry Wiegand, ?. Sachse-Hofmeister, T. Vogl, Hedwig Reicher-Kindermann.

Johanna Gadski (Brünnhilda), Metropolitan Opera

1885 **Nowy Jork, Metropolitan Opera,** 30 stycznia. Pierwsze wykonanie w tym teatrze. Dyr. Leopold Damrosch. Wykonawcy: Anton Schott, Josef Staudigl, Josef Kögel, Auguste Kraus, A. Materna, Marianne Brandt.

W następnym roku (10.11.1886) dzieło wykonano w nowej obsadzie: A. Niemann, E. Fischer, G. Sieglitz, A Kraus, Lilli Lehmann, M. Brandt; dyr. A. Seidl.

1892 **Londyn, Covent Garden,** pierwszy raz w tym teatrze. **Dyr. G. Mahler.** Wykonawcy: M. Alvary, T. Reichmann, H. Wiegend, K. Bettaque, P. Ende-Andriessen, E. Schumann-Heink.

1893 **Paryż, Palais Garnier,** pierwsze wykonanie we Francji (wersja francuska, tłum. V. Wilder). Dyr. E. Colonne, reż. Lapissida, dekoracje projektowali oddzielnie dla każdego aktu: Rubé i Chaperon /1/, Jambon /2/, Carperat /3/; kostiumy — Charles Bianchini. Wykonawcy: E. Van Dyck, F. Delmas, L. Gresse, R. Caron, L. Bréval, B. Deschamps-Léhin.

W latach 1881—1896 *Walkiria* została wykonana w ramach pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* w następujących miastach: Berlin, Victoria-Theater (1881); Londyn. Her Majesty's Theatre (1882); Wrocław (1882); (1883) — Amsterdam, Bruksela, Wenecja, Bolonia, Rzym, Turyn, Budapeszt, Graz; (1889) — Petersburg, Moskwa.

W tych samych latach *Walkiria* była wykonana bez pozostałych części cyklu jeszcze w Strasburgu, Pradze, Zurichu, Brukseli (w tłum. franc. V. Wildera), Budapeszcie (tłum. węgierskie G. Csiky), Rydze, Gandawie, Kopenhadze (tłum. duńskie K. Gjellerup), Meksyku (po ang.), Turynie (po wł. tłum. A. Zandarini), Genewie (po franc.), Lyonie, Amsterdamie, Sztokholmie (po szwedzku, tłum. O. Bensow), Londynie (po ang. tłum. H. i F. Corder).

Mediolan, La Scala, 26 grudnia. Pierwszy raz w tym teatrze. Dyr. E. Masceroni, scen. G. Zuccarelli. Wykonawcy: G. B. de Negri, J. Luria, V. Arimondi, H. MacIntyre, A Adini, ?. Steinback.

1896 **Bayreuth, Festspielhaus.** Nowa inscenizacja opracowana przez Cosimę Wagner, z nową scenografią braci M. i G. Brückner i z kostiumami Arpada Schmidhammera. Dyrygowali: H. Richter, Felix Mottl, Siegfried Wagner. Wykonawcy: E. Gerhäuser (H. Vogl, C. Perron) H. Bachmann, E. Wachter, R. Sucher, E. Gulbranson (L. Lehmann, M. Brema). W tej wersji scenicznej dzieło było grane do roku 1908 głównie pod dyr. H. Richtera i S. Wagnera, w zmieniających się obsadach.

1901 **Mediolan, La Scala.** Nowa inscenizacja pod dyr. **A. Toscaniniego** ze scenografią A. Parraviciniego. Wykonawcy: M. Roussel, A. Magini-Coletti, C. Nicolay, F. Labia, A. Pinto, B. Lawin

Do wybuchu II wojny światowej 5 kolejnymi realizacjami dzieła dyrygowali: E. Vitale (1909), E. Panizza (1924), S. Wagner (1930), V. de Sabata (1934), C. Krauss (1938).

1903 Pierwsze realizacje w Polsce: **LWÓW,** dyr. Brunetto, reż. J. Chodakowski; **WARSZAWA, Teatr Wielki,** prem. 24 lutego. Dyr. Vittorio Podesti, reż. Władysław Floriański. Wykonawcy: Al. Bandrowski, K. Zawiłowski, A. Sillich, H. Zboińska-Ruszkowska, ?. Tomkiewicz, M. Frenklówna. Obsada z 1.06.1904: Siegmund-Wł. Floriański, Wotan-G. Gorski, Brünnhilde-M. Gembarzewska. Kolejne spektakle w następnych latach odnotowane w warszawskiej prasie:
16.10.1906, pełna obsada — I. Dygas, G. Gorski, A. Ostrowski, H. Zboińska-Ruszkowska, K. Pietraszewska, M. Frenklówna;
20.10.1906, Hunding-St. Tarnawski; 13.12.1906, Wotan-A. Didur.

Helena Zboińska-Ruszkowska (Brunnhilda), Warszawa Teatr Wielki 1903

1907 **Wiedeń, Hof-Operntheater.** Nowa realizacja pod **dyr. G. Mahlera,** scenografia A. Roller. Wykonawcy: E. Schmedes, F. Weidemann, R. Mayr, G. Förster-Lauterer, A. von Mildenburg, L. Hilgermann. **WARSZAWA, Teatr Wielki,** 23.11. Kolejne przedstawienie odnotowane w prasie (prawdopodobnie inscenizacja z 1903 r.) Wykonawcy: Al. Bandrowski, K. Zawiłowski, A. Ostrowski, J. Korolewicz-Waydowa, ?. Schipanek, H. Oleska.

1908 **Bayreuth, Festspielhaus.** Nowa inscenizacja **Siegfrieda Wagnera** w odnowionych dekoracjach do I aktu. Dyr. H. Richter. Wykonawcy: A. van Barry, W. Soomer, A. Hinckley, M. Leffler-Burckard/K.— F. Edel, E. Gulbranson, L. Reuss-Belce.
Do śmierci S. Wagnera (1930) *Walkiria* w tej wersji została wykonana jeszcze 8 razy. Następnie wdowa po S. Wagnerze — Winifreda, powierzyła odpowiedzialność sceniczną za Tetralogię Heinzowi Tietjen, który współpracował z dwoma scenografami: Emilem Preetoriusem (dekoracje) i Kurtem Palmem (kostiumy). Od 1934 *Walkiria* jest grana w odnowionych dekoracjach do II i III aktu. Do wybuchu II wojny światowej prezentowano dzieło każdego roku (za wyjątkiem 1935). W 1937 za pulpitem dyrygenckim stanął po raz pierwszy dyrygując *Walkirią* w Bayreuth — **W. Furtwängler.** Również w pierwszych latach wojny (1940—1942) nie zaprzestano przedstawień.

1911 **Paryż, Palais Garnier.** Realizacja pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga. Walkiria* została wykonana 11 czerwca pod dyr. Feliksa Weingartnera. Obsada: L. Swolfs, F. Delmas, M. Journet, A. Daumas, L. Bréval, ?. Mati. Pełny cykl *Tetralogii* został powtórzony w 1912 i 1913 r. Do wybuchu II wojny światowej *Walkiria* była grana jeszcze 8 razy (1921—1938). Podczas okupacji wykonano dzieło dwukrotnie: w 1941 i 1943 r.

Maria Jeritza (Sieglinde), Metropolitan Opera

Lotte Lehmann (Sieglinde), Metropolitan Opera

1913 **WARSZAWA, Teatr Wielki,** 30 września. Nowa realizacja. Dyr. P. Cimini, reż. M. Lewicki, scen. St. Jasieński. Wykonawcy: I. Dygas, Wł. Palewicz, A. Ostrowski, H. Skwarecka, L. Ogrodzka, J. Lachowska. Kolejne przedstawienie odnotowane w prasie: 26 października, Sieglinda — J. Korolewicz-Waydowa.

1914 **Londyn, Covent Garden.** Realizacja pod dyr. Arthura Nikischa. Wykonawcy: P. Cornelius, C. Whitenik, P. Knüpfer, M. Fay, G. Kappel, L. Kirkby-Lunn.
Do roku 1939 siedmioma kolejnymi wykonaniami *Walkirii* w tym teatrze dyrygowali: E. Goossens, B. Walter (1926), R. Hager (2 razy), T. Beecham, W. Furtwängler (2 razy). Czterokrotnie partię Siegmunda śpiewał Lauritz Melchior, Sieglindą w 1926 była Maria Jeritza, a w 1933 — Lotte Lehmann.
Berlin, Opernhaus Charlottenburg (nast. Städtische Oper, po II wojnie odbudowana nosi nazwę Deutsche Oper), Dyr. E. Mörike, reż. G. Hartmann. Wykonawcy: A. Loltgen, F. Plaschke, R. Blass, E. Zimmermann, M. Kurt, L. Marck-Lüders.
Kolejna realizacja w tym teatrze: 1931/ F. Stiedry-O. Krauss — G. Vargo.
WARSZAWA, Teatr Wielki, kolejne przedstawienie wersji z 1913 r. odnotowane w prasie: 22 marca, Siegmund-Br. Romaniszyn, Wotan-A. Didur, Brünnhilde-M. Kaftal, dyr. A. Dołżycki.

1916 **WARSZAWA, Teatr Wielki.** Kolejne spektakle odnotowane w prasie: 5 grudnia, dyr. T. Ryder, reż. H. Kowalski (brak informacji czy jest to nowa reżyseria w stosunku do wersji z 1913 r.) Wykonawcy: St. Gruszczyński, T. Wierzbicki, A. Ostrowski, M. Polińska-Lewicka, M. Kaftal, M. Frenklówna. Następne odnotowane spektakle: 21, 27 grudnia (brak informacji o obsadzie).

1917 **WARSZAWA, Teatr Wielki,** następne odnotowane w prasie spektakle: 3 marca, Sieglinde — H. Zboińska-Ruszkowska.

1918 30 grudnia, dyr. A. Dołżycki, Wykonawcy: I. Dygas, T. Wierzbicki, M. Ostrowski, M. Polińska-Lewicka, M. Kaftal, M. Frenklówna.

1936 **Berlin, Städtische Oper.** Nowa realizacja: dyr. K. Dammer, reż. W. Rode, scen. E. Suhr. Wykonawcy: E. Laholm, W. Rode, W. Schirp, E. Friedrich, E. Larsen, L. Willer.

1946 **Wiedeń, Theater an der Wien.** Realizacja przygotowana przez zespół Staatsoper działający tu od 1945 r. do momentu otwarcia odbudowanego po wojennym zniszczeniu gmachu. Opera została zbombardowana 12 marca 1945, inauguracja po odbudowie odbyła się 5 listopada 1955 (*Fidelio*).
Dyr. R. Moralt, reżyseria i scenografia E. von Wymetal. Wykonawcy: M. Lorentz, H. Hotter, A. Alsen, H. Konetzni, A. Konetzni, E. Höngen. W niewielkiej roli Ortlindy wystąpiła S. Jurinac.

1948 **Paryż, Palais Garnier,** 9 stycznia, pierwszy raz po wojnie. Dyr. R. Heger, reż. E. Leider, scen. E. Preetorius. Dyr. G. Sebastian. Wykonawcy: C. Fronval, H. Etcheverry, Huc. Santana, M. Ferrer, S. Juyol, I. Chabal.
Berlin, Städtische Oper, 10 marca, pierwszy raz po wojnie. Dyr. R. Heger, reż. F. Leider, scen. E. Preetorius, Wykonawcy: G. Treptow, J. Hermann, H. Hofmann, H. Scheppan, G. Zwingenbern, J. Blatter

1949 **Mediolan, La Scala,** 21 marca, pierwszy raz po wojnie. Dyr. V. de Sabata, scen. N. Benois. Wykonawcy: M. Lorenz, F. Frantz, E. List, M. Reining, K. Flagstad, E. Höngen. W następnym roku przedstawieniem dyrygował W. Furtwängler.

Kirsten Flagstad (Brunnhilda), Metropolitan Opera

1950 **Londyn, Covent Garden,** pierwszy raz po wojnie. Dyr. K. Ranki, Wyk.: S. Svanholm, S. Björling, G. Frick, K. Flagstad, A. Varnay, E. Coates.

1951 Na przełomie lipca i sierpnia w **Festspielhaus w Bayreuth,** w 75 rocznicę powstania festiwalu wznowiono przedstawienia nowymi inscenizacjami *Śpiewaków norymberskich* (R. Hartmann) oraz *Parsifala* i pełnego cyklu *Pierścień Nibelunga* (Wieland Wagner). Przedstawieniami dyrygowali H. Knappertsbusch i H. von Karajan. Wykonawcy *Walkirii:* G. Treptow, S. Björling, A. Van Mill, L. Rysanek, A. Varnay, H. Ludwig/E. Höngen.
Do roku 1976 *Pierścień Nibelunga* wystawiany był na festiwalu w Bayreuth w inscenizacjach opracowywanych na zmianę przez dwóch wnuków R. Wagnera: Wielanda Wagnera (1951—1958 i 1965—1969) oraz Wolfganga Wagnera (1960—1964 i 1970—1975). Kierownictwo festiwalu sprawował Wieland Wagner, po jego śmierci (1966) objął je Wolfgang. Na stulecie inaugaracji pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* (1976) nową realizację przygotowali: dyr. P. Boulez, reż. P. Chereau, scen. R. Peduzzi/J, Schmidt. W latach 1951—1976 przedstawieniami ponadto dyrygowali: R. Kempe, J. Keilbertth, C. Krauss (1953), B. Klobucar, K. Böhm, L. Maazel, O. Suitner, H. Stein. Wśród wykonawców głównych ról trzeba przede wszystkim wymienić: Wotan — H. Hotter, J. Hines, Th. Adam, J. Greindl, T. Stewart, D. McIntyre; Siegmund — W. Windgassen, J. Vickers, F. Uhl, J. King; Sieglinde — L. Rysanek, I. Borkh, R. Resnik, B. Nilsson, A. Varnay, R. Crespin, G. Jones; Brünnhilde — A. Varnay, B. Nilsson, B. Lindholm, C. Ligenza, G. Jones.

1957 **Wiedeń, Staatsoper,** Nowa realizacja: Dyr. i reżyseria H. von Karajan, scen, E. Preetorius. Wykonawcy: L. Suthaus, H. Hotter, G. Frick, L. Rysanek, B. Nilsson, J. Madeira.

1958 **Mediolan, La Scala,** nowa realizacja. Dyr. i reż. H. von Karajan, scen. E. Preetorius. Przeniesienie z Staatsoper w Wiedniu.

1974 **Mediolan, La Scala,** kolejna realizacja: dyr. W. Sawallisch, reż. L. Ronconi, scen. P.-L. Pizzi. Wyk: J. Andrew, D. McIntyre, T. Thomaschke, M. Napier, I Bjoner, R. Baldani.
Tę inscenizację poprzedziły jeszcze dwie wcześniejsze: 1963 — /A. Cluytens—H. Tietjen—N. Benois/ i 1968—/ G. Pretre—P.Lehmann—J. Zimmermann/.

1976 **Paryż, Palais Garnier,** Nowa inscenizacja. Dyr. G. Solti, reż. K. M. Gruber, scen. E. Arroyo/M. Bickel. Wykonawcy: P. Hofmann, T. Adam, K. Moll, H. Demesch, G. Jones, C. Ludwig.

1983 Bayreuth, Festspielhaus. Najnowsza produkcja pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* wykonywana na Festiwalu do chwili obecnej. Dyr. Georg Solti, reż. Peter Hall, scen. William Dudley.
INNE REALIZACJE Z OSTATNICH LAT: Frankfurt — dyr. Michael Gilen, reż. Ruth Berghaus, scen. Alex Manthey; Cardiff — dyr. Richard Armstrong, reż. Gäran Järvefeit, scen. Carl Friedrich Oberie; Seattle — dyr. Manuel Rosenthal, reż. Francois Rochaix, scen. Robert Israel; Berlin Deutsche Oper (1984) — dyr. J. Lopez—Cobos, reż. Götz Friedrich, scen. Peter Sykora; Nowy Jork, MET — (pełny cykl realizowany jest w latach 1986—1988) — dyr. James Levine, reż. Otto Schenk, scen. Günther Schneider—Siemssen; Monachum (1987) — dyr. Wolfgang Sawallisch, reż. Nikolaus Lehnhoff, scen. Erich Wonders (pełny cykl *Pierścienia* — spektakle premierowe — był retransmitowany w programie PR/.

opracował W. A. Brégy

Soliści wymienieni są w następującej kolejności wykonywanych ról: Siegmund, Wotan, Hunding, Sieglinde, Brünnhilde, Fricka.

Helena Zboińska-Ruszkowska (Brunnhilda), Warszawa Teatr Wielki 1903

1907 **Wiedeń, Hof-Operntheater.** Nowa realizacja pod **dyr. G. Mahlera,** scenografia A. Roller. Wykonawcy: E. Schmedes, F. Weidemann, R. Mayr, G. Förster-Lauterer, A. von Mildenburg, L. Hilgermann. **WARSZAWA, Teatr Wielki,** 23.11. Kolejne przedstawienie odnotowane w prasie (prawdopodobnie inscenizacja z 1903 r.) Wykonawcy: Al. Bandrowski, K. Zawiłowski, A. Ostrowski, J. Korolewicz-Waydowa, ?. Schipanek, H. Oleska.

1908 **Bayreuth, Festspielhaus.** Nowa inscenizacja **Siegfrieda Wagnera** w odnowionych dekoracjach do I aktu. Dyr. H. Richter. Wykonawcy: A. van Barry, W. Soomer, A. Hinckley, M. Leffler-Burckard/K.— F. Edel, E. Gulbranson, L. Reuss-Belce.
Do śmierci S. Wagnera (1930) *Walkiria* w tej wersji została wykonana jeszcze 8 razy. Następnie wdowa po S. Wagnerze — Winifreda, powierzyła odpowiedzialność sceniczną za Tetralogię Heinzowi Tietjen, który współpracował z dwoma scenografami: Emilem Preetoriusem (dekoracje) i Kurtem Palmem (kostiumy). Od 1934 *Walkiria* jest grana w odnowionych dekoracjach do II i III aktu. Do wybuchu II wojny światowej prezentowano dzieło każdego roku (za wyjątkiem 1935). W 1937 za pulpitem dyrygenckim stanął po raz pierwszy dyrygując *Walkirią* w Bayreuth — **W. Furtwängler.** Również w pierwszych latach wojny (1940—1942) nie zaprzestano przedstawień.

1911 **Paryż, Palais Garnier.** Realizacja pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga. Walkiria* została wykonana 11 czerwca pod dyr. Feliksa Weingartnera. Obsada: L. Swolfs, F. Delmas, M. Journet, A. Daumas, L. Bréval, ?. Mati. Pełny cykl *Tetralogii* został powtórzony w 1912 i 1913 r. Do wybuchu II wojny światowej *Walkiria* była grana jeszcze 8 razy (1921—1938). Podczas okupacji wykonano dzieło dwukrotnie: w 1941 i 1943 r.

Maria Jeritza (Sieglinde), Metropolitan Opera

Lotte Lehmann (Sieglinde), Metropolitan Opera

1913 **WARSZAWA, Teatr Wielki,** 30 września. Nowa realizacja. Dyr. P. Cimini, reż. M. Lewicki, scen. St. Jasieński. Wykonawcy: I. Dygas, Wł. Palewicz, A. Ostrowski, H. Skwarecka, L. Ogrodzka, J. Lachowska. Kolejne przedstawienie odnotowane w prasie: 26 października, Sieglinda — J. Korolewicz-Waydowa.

1914 **Londyn, Covent Garden.** Realizacja pod dyr. Arthura Nikischa. Wykonawcy: P. Cornelius, C. Whitenik, P. Knüpfer, M. Fay, G. Kappel, L. Kirkby-Lunn.
Do roku 1939 siedmioma kolejnymi wykonaniami *Walkirii* w tym teatrze dyrygowali: E. Goossens, B. Walter (1926), R. Hager (2 razy), T. Beecham, W. Furtwängler (2 razy). Czterokrotnie partię Siegmunda śpiewał Lauritz Melchior, Sieglindą w 1926 była Maria Jeritza, a w 1933 — Lotte Lehmann.
Berlin, Opernhaus Charlottenburg (nast. Städtische Oper, po II wojnie odbudowana nosi nazwę Deutsche Oper), Dyr. E. Mörike, reż. G. Hartmann. Wykonawcy: A. Loltgen, F. Plaschke, R. Blass, E. Zimmermann, M. Kurt, L. Marck-Lüders.
Kolejna realizacja w tym teatrze: 1931/ F. Stiedry-O. Krauss — G. Vargo.
WARSZAWA, Teatr Wielki, kolejne przedstawienie wersji z 1913 r. odnotowane w prasie: 22 marca, Siegmund-Br. Romaniszyn, Wotan-A. Didur, Brünnhilde-M. Kaftal, dyr. A. Dołżycki.

1916 **WARSZAWA, Teatr Wielki.** Kolejne spektakle odnotowane w prasie: 5 grudnia, dyr. T. Ryder, reż. H. Kowalski (brak informacji czy jest to nowa reżyseria w stosunku do wersji z 1913 r.) Wykonawcy: St. Gruszczyński, T. Wierzbicki, A. Ostrowski, M. Polińska-Lewicka, M. Kaftal, M. Frenklówna. Następne odnotowane spektakle: 21, 27 grudnia (brak informacji o obsadzie).

1917 **WARSZAWA, Teatr Wielki,** następne odnotowane w prasie spektakle: 3 marca, Sieglinde — H. Zboińska-Ruszkowska.

1918 30 grudnia, dyr. A. Dołżycki, Wykonawcy: I. Dygas, T. Wierzbicki, M. Ostrowski, M. Polińska-Lewicka, M. Kaftal, M. Frenklówna.

1936 **Berlin, Städtische Oper.** Nowa realizacja: dyr. K. Dammer, reż. W. Rode, scen. E. Suhr. Wykonawcy: E. Laholm, W. Rode, W. Schirp, E. Friedrich, E. Larsen, L. Willer.

1946 **Wiedeń, Theater an der Wien.** Realizacja przygotowana przez zespół Staatsoper działający tu od 1945 r. do momentu otwarcia odbudowanego po wojennym zniszczeniu gmachu. Opera została zbombardowana 12 marca 1945, inauguracja po odbudowie odbyła się 5 listopada 1955 (*Fidelio*).
Dyr. R. Moralt, reżyseria i scenografia E. von Wymetal. Wykonawcy: M. Lorentz, H. Hotter, A. Alsen, H. Konetzni, A. Konetzni, E. Höngen. W niewielkiej roli Ortlindy wystąpiła S. Jurinac.

1948 **Paryż, Palais Garnier,** 9 stycznia, pierwszy raz po wojnie. Dyr. R. Heger, reż. E. Leider, scen. E. Preetorius. Dyr. G. Sebastian. Wykonawcy: C. Fronval, H. Etcheverry, Huc. Santana, M. Ferrer, S. Juyol, I. Chabal.
Berlin, Städtische Oper, 10 marca, pierwszy raz po wojnie. Dyr. R. Heger, reż. F. Leider, scen. E. Preetorius, Wykonawcy: G. Treptow, J. Hermann, H. Hofmann, H. Scheppan, G. Zwingenbern, J. Blatter

1949 **Mediolan, La Scala,** 21 marca, pierwszy raz po wojnie. Dyr. V. de Sabata, scen. N. Benois. Wykonawcy: M. Lorenz, F. Frantz, E. List, M. Reining, K. Flagstad, E. Höngen. W następnym roku przedstawieniem dyrygował W. Furtwängler.

Kirsten Flagstad (Brunnhilda), Metropolitan Opera

1950 **Londyn, Covent Garden,** pierwszy raz po wojnie. Dyr. K. Ranki. Wyk.: S. Svanholm, S. Björling, G. Frick, K. Flagstad, A. Varnay, E. Coates.

1951 Na przełomie lipca i sierpnia w **Festspielhaus w Bayreuth,** w 75 rocznicę powstania festiwalu wznowiono przedstawienia nowymi inscenizacjami *Śpiewaków norymberskich* (R. Hartmann) oraz *Parsifala* i pełnego cyklu *Pierścień Nibelunga* (Wieland Wagner). Przedstawieniami dyrygowali H. Knappertsbusch i H. von Karajan. Wykonawcy *Walkirii:* G. Treptow, S. Björling, A. Van Mill, L. Rysanek, A. Varnay, H. Ludwig/E. Höngen.
Do roku 1976 *Pierścień Nibelunga* wystawiany był na festiwalu w Bayreuth w inscenizacjach opracowywanych na zmianę przez dwóch wnuków R. Wagnera: Wielanda Wagnera (1951—1958 i 1965—1969) oraz Wolfganga Wagnera (1960—1964 i 1970—1975). Kierownictwo festiwalu sprawował Wieland Wagner, po jego śmierci (1966) objął je Wolfgang. Na stulecie inaugaracji pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* (1976) nową realizację przygotowali: dyr. P. Boulez, reż. P. Chéreau, scen. R. Peduzzi/J, Schmidt. W latach 1951—1976 przedstawieniami ponadto dyrygowali: R. Kempe, J. Keilbertth, C. Krauss (1953), B. Klobucar, K. Böhm, L. Maazel, O. Suitner, H. Stein. Wśród wykonawców głównych ról trzeba przede wszystkim wymienić: Wotan — H. Hotter, J. Hines, Th. Adam, J. Greindl, T. Stewart, D. McIntyre; Siegmund — W. Windgassen, J. Vickers, F. Uhl, J. King; Sieglinde — L. Rysanek, I. Borkh, R. Resnik, B. Nilsson, A. Varnay, R. Crespin, G. Jones; Brünnhilde — A. Varnay, B. Nilsson, B. Lindholm, C. Ligenza, G. Jones.

1957 **Wiedeń, Staatsoper,** Nowa realizacja: Dyr. i reżyseria H. von Karajan, scen, E. Preetorius. Wykonawcy: L. Suthaus, H. Hotter, G. Frick, L. Rysanek, B. Nilsson, J. Madeira.

1958 **Mediolan, La Scala,** nowa realizacja. Dyr. i reż. H. von Karajan, scen. E. Preetorius. Przeniesienie z Staatsoper w Wiedniu.

1974 **Mediolan, La Scala,** kolejna realizacja: dyr. W. Sawallisch, reż. L. Ronconi, scen. P.-L. Pizzi. Wyk: J. Andrew, D. McIntyre, T. Thomaschke, M. Napier, I Bjoner, R. Baldani.
Tę inscenizację poprzedziły jeszcze dwie wcześniejsze: 1963 — /A. Cluytens—H. Tietjen—N. Benois/ i 1968—/ G. Pretre—P.Lehmann—J. Zimmermann/.

1976 **Paryż, Palais Garnier,** Nowa inscenizacja. Dyr. G. Solti, reż. K. M. Gruber, scen. E. Arroyo/M. Bickel. Wykonawcy: P. Hofmann, T. Adam, K. Moll, H. Demesch, G. Jones, C. Ludwig.

1983 Bayreuth, Festspielhaus. Najnowsza produkcja pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga* wykonywana na Festiwalu do chwili obecnej. Dyr. Georg Solti, reż. Peter Hall, scen. William Dudley.
INNE REALIZACJE Z OSTATNICH LAT: Frankfurt — dyr. Michael Gilen, reż. Ruth Berghaus, scen. Alex Manthey; Cardiff — dyr. Richard Armstrong, reż. Gäran Järvefeit, scen. Carl Friedrich Oberie; Seattle — dyr. Manuel Rosenthal, reż. Francois Rochaix, scen. Robert Israel; Berlin Deutsche Oper (1984) — dyr. J. Lopez—Cobos, reż. Götz Friedrich, scen. Peter Sykora; Nowy Jork, MET — (pełny cykl realizowany jest w latach 1986—1988) — dyr. James Levine, reż. Otto Schenk, scen. Günther Schneider—Siemssen; Monachum (1987) — dyr. Wolfgang Sawallisch, reż. Nikolaus Lehnhoff, scen. Erich Wonders (pełny cykl *Pierścienia* — spektakle premierowe — był retransmitowany w programie PR/.

opracował W. A. Brégy

Soliści wymienieni są w następującej kolejności wykonywanych ról: Siegmund, Wotan, Hunding, Sieglinde, Brünnhilde, Fricka.

WALKIRIA

DYSKOGRAFIA

1940 **UNIQUE OPERA/UORC 186** — nagranie prywatne. (17.02) L. Melchior, J. Huehn, E. List, M. Lawrence, K. Flagstad, K. Branzell. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf
GOLDEN AGE/EJS 1178 — nagranie prywatne. (30.03) L. Melchior, F. Schorr, E. List, L. Lehmann, M. Lawrance, K. Thorborg. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf

1941 **PRIVATE RECORD/ERR 107** — (06.12)
L. Melchior, F. Schorr, A. Kipnis, A. Varnay, H. Traubel, K. Thorborg. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf

1950 **PEERLES MURRAY HILL/940477** — nagranie prywatne
G. Treptow, F. Frantz, L. Weber, H. Konetzni, K.Flagstad, E. Höngen. Orkiestra La Scali, dyr. W. Furtwängler

1953 **EMI/ C 147—02278/82**
W. Windgassen, F. Frantz, G. Frick, H. Konetzni, M. Mödl, E. Cavelti. Orkiestra Radia Włoskiego /RAI/, dyr. W. Furtwängler.
W ramach pierwszego pełnego nagrania *Pierścienia Nibelunga* w historii fonografii.
ALLEGRO/3128—32 — nagranie prywatne.
R. Vinay, H. Hotter, J. Greindl, R. Resnik, M. Mödl, I. Malaniuk. Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, dyr. C. Krauss

1954 **EMI/SERAPHIM 6012**
L. Suthaus, F. Frantz, G. Frick, L. Rysanek, M. Mödl, M. Klose. Orkiestra Wiener Philharmoniker, dyr. W. Furtwängler

1957 **ESTRO ARMONICO/EA 032**
R. Vinay, H. Hotter, J. Greindl, B. Nilsson, A. Varnay, G. von Milinkovic. Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, dyr. H. Knappertsbusch. Rejestracja festiwalu została dokonana przez Radio Francuskie.
PRIVATE RECORD/OPR 403
R. Vinay, O. Edelmann, K. Boehme, M. Schech, M. Harshaw, B. Thebom. Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. D. Mitropoulos

1961 **RCA/D 2511/1—5**
J. Vickers, G. London, D. Ward, G. Brouwenstijn, B. Nilsson, R. Gorr. London Symphony Orchestra, dyr. E. Leinsdorf.

1965 **DECCA/SET 312/6**
J. King, H. Hotter, G. Frick, R. Crespin, B. Nilsson, C. Ludwig. Orkiestra Wiener Philharmoniker, dyr. G. Solti.

1967 **DEUTSCHE GRAMMOPHON/2713002**
J. Vickers, T. Stewart, M. Talvela, G. Janowitz, R. Crespin, J. Veasey. Orkiestra Berliner Philharmoniker, dyr. H. von Karajan.
PHILIPS/6599.289/92
J. King, T. Adam, G. Nienstedt, L. Rysanek, B. Nilsson, A. Burmeister. Orkiestra Festiwalowa w Bayreuth, dyr. K. Böhm.

1971 **WESTMINSTER/WGSO 8176** — nagranie prywatne.
G. McKee, R. Polke, O. von Ronr, D. Sommer, N. Kniplova, R. Hesse. Nagranie dokonane w Pradze. Orkiestra (?), dyr. H. Swarowsky.

1976 **EMI/SLS 5063**
A. Remedios, N. Bailey, C. Grant, M. Curphey, R. Hunter, A. Howard. Orkiestra English National Opera, dyr. R. Goodall. Nagranie w języku angielskim.

* * * * * *

1976 /6769074
P. Hofmann, D. McIntyre, M. Salminen, J. Altmeyer, G. Jones, H. Schwarz. Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, dyr. P. Boulez
S. Jerusalem, T. Adam, K. Moll, J. Norman, J. Altmeyer, Y. Minton. Dresden Staatskapelle, dyr. M. Janowki

opracował W. A. Brégy

Soliści wymieniani są w następującej kolejności wykonywanych partii: Siegmund, Wotan, Hunding, Sieglinde, Brünnhilda, Fricka.

Współpraca muzyczna
Adam Pałka, Tomasz Szreder, Tadeusz Wicherek
Asystenci reżysera
Wiesław Bednarz, Grzegorz Boniecki
Scenografowie asystenci
Irena Gaj, Maria Gibasiewicz,
Ewa Loga–Sowińska, Ewa Mikułowska
Korepetytorzy solistów
Teresa Brzozowska, Alina Liwska,
Janina Anna Pawluk, Danuta Pęczkowska
Inspicjenci
Halina Kerner, Teresa Krasnodębska
Suflerzy
Barbara Rakowska, Lech Jackowski

Dyrektor techniczny: mgr inż. Jerzy Bojar
Światło: Stanisław Zięba
Dźwięk: Iwona Saczuk
Kierownik pracowni scenograficznej: Maria Gibasiewicz
Kierownik działu dekoracji i kostiumów: mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni: Janina Ajnenkiel, Lidia Gierusz, Tadeusz Iwanowski, inż. Wiesław Kalinowski, Jan Lipiec, dr inż Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Tomasz Penciak, Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny: Andrzej Nowolski, Marek Popis

Redakcja programu: Ewa Obniska, Wiktor A. Brégy
Opracowanie graficzne: Marek Wajda
Redaktor techniczny: Hanna Żórawska
Reprodukcje zdjęć: Juliusz Multarzyński, Jacek Wołowski

Wydawca: Teatr Wielki w Warszawie

Druk ZPR zam. 237/88 nakł. 5000 U-100

TEATR WIELKI

SCENA DUŻA

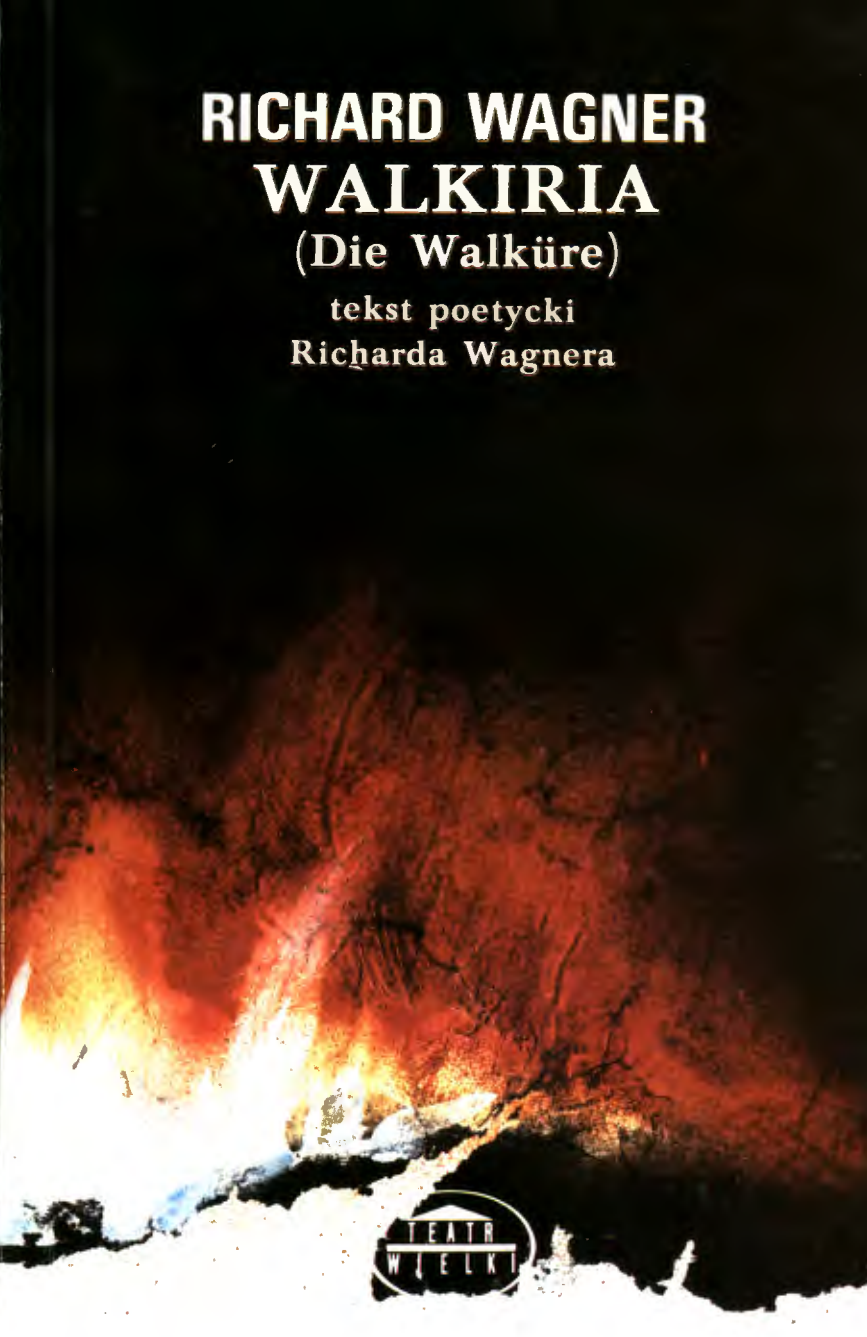
Cena: 150 zł

RICHARD WAGNER

WALKIRIA

(Die Walküre)

tekst poetycki
Richarda Wagnera



Richard Wagner

WALKIRIA

(Die Walküre)

Teatr Wielki w Warszawie, 1988

tłumaczenie na język polski Małgorzata Łukasiewicz

Projekt okładki: Maciej Buszewicz

Richard Wagner

WALKIRIA

(Die Walküre)

dramat muzyczny w trzech aktach

część pierwsza tetralogii Pierścień Nibelunga

tekst poetycki Richarda Wagnera

Teatr Wielki w Warszawie, 1988

Osoby

Zygmund		tenor
Hunding		bas
Wotan		baryton
Zyglinda		sopran
Brunhilda		sopran
Friga		mezzosopran
Szwertlita, Helmwiga, Zygruna, Gerhilda, Ortlinda, Waltrauda, Grimgerda, Roswissa	Walkirie	sopran i alt

Miejsce widowiska:

I. Wnętrze domu Hundinga
II. Skaliste pustkowie górskie
III. Na szczycie skalistej góry

Druk ZPR z. 328/88 n. 5000 U-1C1

Personen:

Siegmund		Tenor
Hunding		Bass
Wotan		Bariton
Sieglinde		Sopran
Brünnhilde		Sopran
Fricka		Mezzosporan
Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Grimgerde, Rossweisse	Walküren	Sopran und Alt

Schauplatz:

Erster Aufzug: Das Innere der Wohnung Hundings.
Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirge.
Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsenberges.

AKT I
Prolog
Scena pierwsza

Wnętrze domu

Wokół potężnego pnia jesionu, stanowiącego punkt centralny, zbudowana komnata z ciosanych bierwion. Na prawo w głębi palenisko; z tyłu komora, w głębi szerokie drzwi wejściowe; z lewej strony w głębi stopnie wiodące do alkowy; z tej samej strony bliżej stół, za nim szeroka, umocowana do ściany ława, przed nim drewniane zydle.
Przez jakiś czas scena pozostaje pusta; na zewnątrz zawieja, już cichnąca. Zygmund otwiera drzwi wejściowe z zewnątrz i wchodzi. Jeszcze z ręką na ryglu rozgląda się po izbie; zdaje się do cna wyczerpany; jego strój i wygląd świadczą o tym, że uciekа. Nie widząc nikogo, zamyka za sobą drzwi, z największym wysiłkiem człowieka śmiertelnie znużonego podchodzi do paleniska i rzuca się na skórę niedźwiedzią.

Zygmund Czyjkolwiek to dom
muszę tu spocząć

Głowa mu opada, przez jakiś czas leży nieruchomo. Z alkowy wychodzi Zyglinda; sądzi, iż to wrócił do domu jej mąż; jej poważna dotąd twarz przybiera wyraz zdziwienia, gdy widzi obcego mężczyznę leżącego przy ogniu.

Zyglinda (jeszcze stojąc w głębi)
Mąż obcy to?
Któż to być może?

Spokojnie zbliża się do paleniska
Kto tutaj wszedł?
Przy ogniu kto legł?

Ponieważ Zygmund nie porusza się, podchodzi jeszcze bliżej i przygląda się.
Ciężką drogę
za sobą ma.
Jakby bez zmysłów padł —
czy chory jest?

Pochyla się i nasłuchuje.
Ma oczy zamknięte,
lecz oddech dosłyszę.
Dzielny zda się to mąż,
choć strudzony tak.

ERSTER AUFZUG
VORSPIEL
Erste Szene

Das Innere eines Wohnraumes.

Um einen starken Eschenstamm, als Mittelpunkt, gezimmerter Saal. Rechts im Hintergrunde der Herd; dahinter der Speicher; im Hintergrunde die grosse Eingangstüre; links in der Tiefe führen Stufen zu einem inneren Gemache; daselbst im Vordergrunde ein Tisch mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter und hölzernen Schemeln davor.
(Die Bühne bleibt eine Zeitlang leer; aussen Sturm, im Begriffe sich gänzlich zu legen. — **Siegmund** öffnet von aussen die grosse Eingangstüre und tritt ein. Er hält den Riegel noch in der Hand und überblickt den Wohnraum; er scheint von übermässiger Anstrengung erschöpft; sein Gewand und sein Aussehen zeigen, dass er sich auf der Flucht befindet. Da er niemand gewahrt, schliesst er die Tür hinter sich, schreitet mit der äussersten Anstrengung eines Todmüden auf den Herd zu und wirft sich dort auf eine Decke von Bärenfell nieder.)

Siegmund Wess' Herd dies auch sei,
hier muss ich rasten.

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

Sieglinde (noch im Hintergrunde)
Ein fremder Mann?
Ihn muss ich fragen.
(Sie tritt ruhig einige Schritte näher.)
Wer kam ins Haus
und liegt dort am Herd?
(Da Siegmund sich nicht regt, tritt sie noch etwas näher und betrachtet ihn.)
Müde liegt er
von Weges Müh'n.
Schwanden die Sinne ihm?
Wäre er siech? —
(Sie neigt sich zu ihm herab und lauscht.)
Noch schwillt ihm der Atem,
das Auge nur schloss er. —
Muting dünkt mich der Mann,
sank er müd' auch hin.

Zygmund (gwałtownie podnosi głowę)
Dajcież mi pić!

Zyglinda Orzeźwić go trza.
Pośpiesznie chwyta róg do picia i wychodzi z izby. Wraca i podaje napełniony róg Zygmundowi.
Wargi wyschłe
odświeżyć mi pozwól:
wodę przyniosłam, pij!
Zygmund pije i zwraca jej róg. Dziękuje jej skinieniem głowy, jego wzrok z rosnącym zaciekawieniem przywiera do jej rysów.

Zygmund Rzeźwą ochłodę
dał mi ten zdrój,
okrutny znój
z barków mi zdjął
pokrzepił się duch
i oczy znów
z radością patrzą na świat —
lecz komuż zawdzięczać to?

Zyglinda Hundinga to dom
i jego żona;
oby przyjął cię sam —
wrócić niebawem ma!

Zygmund Jestem bez broni,
rannemu wszak
nie odmówi gościny

Zyglinda (z zatroskanym pośpiechem)
Opatrzeć rany mi daj!

Zygmund (otrząsa się i żywo siada na legowisku)
Nic wielkiego,
ot — szkoda aż słów,
a w członkach sił krzepkich
jeszcze mam dość.
Iście, gdyby tylko mnie broń
nie zawiodła w potrzebie,
dalej toczyłbym bój —
lecz się strzaskał oszczep i szczyt.
Przed wrogiem bieżąc
zbyłem się sił,
bitewny czad
odebrał dech,

Siegmund (fährt jäh mit dem Haupt in die Höhe)
Ein Quell! ein Quell!

Sieglinde Erquickung schaff' ich.
(Sie nimmt schnell ein Trinkhorn und geht damit aus dem Haus. Sie kommt zurück und reicht das gefüllte Trinkhorn Siegmund.)
Labung biet' ich
dem Lechzenden Gaumen:
Wasser, wie du gewollt!
(Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Als er ihr mit dem Haupte Dank zuwinkt, haftet sein Blick mit steigender Teilnahme an ihren Mienen.)

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

Sieglinde Dies Haus und dies Weib
sind Hundings Eigen;
gastlich gönn' er dir Rast:
harre, bis heim er kehrt!

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

Sieglinde (mit besorgter Hast)
Die Wunden weise mir schnell!

Siegmund (schüttelt sich und springt lebhaft vom Lager zum Sitz auf)
Gering sind sie,
der Rede nicht wert;
noch fügen des Leibes
Glieder sich fest.
Hätten halb so stark wie mein Arm
Schild und Speer mit gehalten,
nimmer floh ich dem Feind:
doch zerschellten mir Speer und Schild.
Der Feinde Meute
hetzte mich müd',
Gewitterbrunst
brach meinen Leib;

lecz szybciej niż ja przed wrogiem
pierzchł już zmęczenia ślad.
Jużem w oczach miał noc,
lecz słońce wzeszło mi znów.

Zyglinda (idzie do spiżarni, napełnia róg syconym miodem i podaje Zygmundowi)

Sił niech ci doda
słodki miód —
proszę, skosztuj choć łyk.

Zygmund Zechciej osłodzić go!

Zyglinda upija z rogu i zwraca go Zygmundowi. Ten pociąga potężny łyk, patrząc na nią coraz goręcej. Odstawia róg, opuszczając go zwolna, podczas gdy jego twarz przybiera wyraz frasunku. Wzdycha głęboko i posępnie spuszcza wzrok.

Zygmund (drżącym głosem)

Człek nieszczęsny dziś wszedł w twój dom;
oby zguby
nie przyniósł ci!

Wstaje szybko, aby odejść.

Rozkoszny mi był
spoczynek ten;
dalej ruszać już czas.

Odchodzi.

Zyglinda (odwracając się żywo)

Któż cię ściga, że spieszysz tak?

Zygmund (zatrzymuje się dźwięk jej głosu i odwraca powoli i posępnie)

Zły los mnie ściga
gdziekolwiek zbiegnę,
zły los się zbliża
gdziekolwiek spocznę,
lecz ciebie niech nie śmie tknąć!
Lepiej, bym poszedł stąd.

Szybko podchodzi do drzwi i podnosi rygiel.

Zyglinda (nie bacząc na nic woła za nim)

Ach, zostań tu!
Nie wniesiesz nieszczęścia tam,
gdzie dom swój nieszczęście ma.

Zygmund (zatrzymuje się, głęboko wstrząśnięty, patrzy badawczo na twarz Zyglindy, ta ze wstydem smutno spuszcza oczy. Długie milczenie. Zygmund wraca.

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

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

Des seimigen Metes
süssen Trank
mög'st du mir nicht verschmäh'n.

Siegmund Schmecktest du mir ihn zu?

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

Siegmund (mit bebender Stimme)

Einen Unseligen labtest du:
Unheil wende
der Wunsch von dir!

(er bricht schnell auf, um fortzugehen.)

Gerastet hab' ich
und süss geruht:
weiter wend' ich den Schritt.

(Er geht nach hinten.)

Sieglinde (lebhaft sich umwendend)

Wer verfolgt dich, dass du schon fliehst?

Siegmund (von ihrem Rufe gefesselt, wendet sich wieder: langsam und düster)

Misswende folgt mir,
wohin ich fliehe;
Misswende naht mir,
wo ich mich neige: —
dir Frau doch bleibe sie fern!
For wend' ich Fuss und Blick.

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

Sieglinde (in heftigem Selbstvergessen ihm nachrufend)

So bleibe hier!
Nicht bringst du Unheil dahin,
wo Unheil im Hause wohnt!

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

Wehwalt jest imię me —
czekać będę Hundinga.

Scena druga

Zyglinda nagle podrywa się, nasłuchuje i słyszy, jak Hunding na dworze wprowadza konia do stajni. Spiesznie podchodzi do drzwi i otwiera. Hunding, uzbrojony w oszczep i tarczę, wchodzi, na widok Zygmunda zatrzymuje się w drzwiach i kieruje surowy, pytający wzrok ku Zyglindzie.

Zyglinda (odpowiadając na nieme pytanie Hundinga)
Ledwie żyw
przeszedł nasz próg.
Pomocy mu trza.

Hunding Przyjęłaś go?

Zyglinda Podałam wody łyk,
gościem przecież jest!

Zygmund (mierząc Hundinga spokojnym, hardym spojrzeniem)
Wytchnąć mi
dała tu —
chcesz za to żonę ganić?

Hunding Święty jest mój dom —
świętym niech będzie ci!

Odkłada broń i podaje Zyglindzie.
(do Zyglindy)
Jadło przyrządź nam wnet!

Zyglinda zawiesza broń na gałęziach jesionu, potem przynosi z komory jadło i napitek i szykuje na stole wieczerzę. Mimowolnie znowu kieruje wzrok na Zygmunda.

Hunding (bacznie i niechętnie przygląda się twarzy Zygmunda), porównuje ją z twarzą żony: do siebie
Jak do niej podobny!
Wężowy ów jad
ten sam w rysach obojga.

Ukrywa zdumienie i jak gdyby nigdy nic zwraca się do Zygmunda.
Ejże, znać
żeś z dala szedł,

Wehwalt hiess ich mich selbst:
Hunding will ich erwarten.

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

Zweite Szene

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

Sieglinde (dem Blicke Hundings entgegnend)
Müd' am Herd
fand ich den Mann:
Not führt' ihn ins Haus.

Hunding Du labtest ihn?

Sieglinde Den Gaumen letzt ich ihm,
gastlich sorgt' ich sein!

Siegmund (der ruhing und fest Hunding beobachtet)
Dach und Trank
dank' ich ihr:
willst du dein Weib drum schelten?

Hunding Heilig ist men Herd: —
heilig sei dir mein Haus!

(Er legt seine Waffen ab und übergibt sie Sieglinde.)
(zu Sieglinde)
Rüst' uns Männern das Mahl!

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

Hunding (misst scharf und verwundert Siegmunds Züge, die er mit denen seiner Frau vergleicht; für sich)
Wie gleich er dem Weibe!
Der gleissende Wurn
glänzt auch ihm aus dem Auge.

(Er birgt sein Befremden und wendet sich wie unbefangen zu Siegmund.)
Weit her, traun!
kamst du des Wegs;

i dawno koń
twój musiał paść.
Gdzieżeś to bywał,
żeś steran tak?

Zygmund Na przełaj polem,
przez las bez dróg
zły los mnie gnał
i chłostał wiatr.
Którędy szedłem, nie wiem sam.
Gdziem wreszcie dotarł,
nie wiem też wcale —
radbym dowiedzieć się.

Hunding (przy stole, zapraszając Zygmunda do zajęcia miejsca)
Jam panem tu
i mój to dom,
Hunding na imię mi.
Jeśli zwrócisz krok
na zachód stąd,
napotkasz w krąg
dwory zasobne
— krewniacy wszystko to moi.
Niechże honor mam też
wiedzieć, kogo przyjąłem w dom.

Zygmund, siadłszy za stołem, patrzy zamyślony przed siebie. Zyglinda, która siadła obok Hundinga, naprzeciw Zygmunda, wpatruje się z jawnym zaciekawieniem i napięciem w tego ostatniego.

Hunding (obserwując tych dwoje)
Jeśli się lękasz
zaufać mi,
mej żonie chociaż powiedz
— patrz, ciekawa wielce jest.

Zyglinda (swobodnie, z życzliwym zainteresowaniem)
Zechcesz o sobie
coś rzec?

Zygmund (podnosi wzrok, patrzy jej w oczy i zaczyna poważnie)
Nie zwać mi się pokojem,
w godle nie radość mam,
lecz Wehwalt zwę się — nieszczęsny,
Ojciec Wilk miał przezwisko,
dwoje nas przyszło na świat:

ein Ross nicht ritt,
der Rast hier fand:
welch schlimme Pfade
schufen dir Pein?

Siegmund Durch Wald und Wiese,
Heide und Hain,
jagte mich Sturm
und starke Not:
nicht kenn' ich den Weg, den ich kam.
Wohin ich irrte,
weiss ich noch minder:
Kunde gewänn' ich dess' gern.

Hunding (am Tische, und Siegmund den Sitz bietend)
Dess' Dach dich deckt,
dess' Haus dich hegt,
Hunding heisst der Wirt;
wendest von hier du
nach West den Schritt,
in Höfen reich
hausen dort Sippen,
die Hundings Ehre behüten:
gönnt mir Ehre mein Gast,
wird sein Name nun mir genannt.

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

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

Sieglinde (unbefangen und teilnahmvoll)
Gast, wer du bist,
wüsst' ich gern.

Siegmund (blick auf, sieht ihr in das Auge und beginnt ernst)
Friedmund darf ich nicht heissen;
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
doch Wehwalt muss ich mich nennen.
Wolfe der war mein Vater;
zu zwei kam ich zur Welt,

bliźnia moja siostra i ja.
Rozdzielił nas
wcześnie zły los;
ni matki mej,
ni tej, co siostrą mi,
nie dane było mi znać.
Ojciec wiele wojował
i wrogów wielu miał.
Wyruszył raz
ojciec z chłopcem na łowy.
Z trzęsawisk i puszcz
wrócili po dniu:
nie mieli domu już.
Potężny dwór
spalony do cna,
z wielkiego dębu
ostał się pniak;
macierzy zabitej
trup leżał tuż,
po siostrze płomienie
zatarły ślad:
z zawistnych ludzi rąk
straszliwy nas spotkał cios.
Uciekać precz
nam przyszło z tych stron,
lata długie
ojciec wraz z synem
po lasach musiał się kryć.
Nieraz też
czyhał na nich wróg,
lecz wilczej parze
nie sprostał nikt.

(zwracając się do Hundinga)

Ja sam powiadam ci to,
co Wilczęciem przezwał mnie lud.

Hunding

Cuda i dziwy wielkie
prawisz nam tu.
Wehwalt — wilczątko!
zda mi się, o zuchach tych dwóch
coś kiedyś już słyszałem,

entzückte sie:
wer büsst mir der Minne Macht!

Fricka

Wie törig und taub du dich stellst,
als wüsstest führwahr du nicht,
dass um der Ehe
heiligen Eid,
den hart gekränkten, ich klage!

Wotan

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

Fricka

Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter
und preis' es heilig,
dass Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaars!
Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann ward es erlebt,
dass leiblich Geschwister sich liebten?

Wotan

Heut' — hast du's erlebt!
Erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch noch nie es gescheh'n.
Dass jene sich lieben,
leuchtet dir hell;
drum höre redlichen Rat:
Soll süsse Lust
deinen Segen dir lohnen,
so segne, lachend der Liebe,
Siegmunds und Sieglindes Bund!

Friga (wybuchając wielkim oburzeniem)

Nie liczy się więc
wieczny bogów porządek,
odkąd Wälsungów
plemię spłodziłeś?
Powiem to wprost —
— wszak rację mam?
już za nic masz prawa
dane przez bogów,
odrzucasz wszystko,
coś kiedyś szanował,
rozrywasz te więzi,
coś sam kiedyś wiązał,
beztrosko burzysz
niebiański ład,
by tylko para występna
żyć mogła jak sama chce —
owoc bezecny twych własnych zdrad!
Cóż się skarżyć,
małżeństwu że gwałt,
gdyś ty pierwszy złamał swój ślub?
Tyś wierną żonę
zdradzał od lat;
w dolince każdej,
na każdej górze
uciech szukał
chciwy twój wzrok,
bo w odmianach tyś się lubował
i drwiłeś sobie z mych łez.
W żalu głębokim
znosić musiałam,
żeś ruszał na bój
z gromadą dziewek,
co złej miłości
związek ci dał;
bowiem żony takeś się bał,
że ów Walkirii rój,
i Brunhildę też,
co najmilsza ci,
w moje rządy oddałeś pierw sam.
Cóż stąd, gdy już nowe

Fricka (in höchste Entrüstung ausbrechend)

So ist es denn aus
mit den ewigen Göttern,
seit du die wilden
Wälsungen zeugtest?
Heraus sagt' ich's; —
traf ich den Sinn?
Nichts gilt dir der Hehren
heilige Sippe;
hin wirfst du alles,
was einst du geachtet;
zerreissest die Bande,
die selbst du gebunden,
lösest lachend
des Himmels Haft: —
dass nach Lust und Laune nur walte
dies frevelnde Zwillingspaar,
deiner Untreue zuchtlose Frucht!
O, was klag' ich
um Ehe und Eid,
da zuerst du selbst sie verseht.
Die treue Gattin
trogest du stets;
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüstern dein Blick,
wie des Wechsles
Lust du gewännest,
und höhnend kränktest mein Herz.
Trauernden Sinnes
musst' ich's ertragen,
zogst du zur Schlacht
mit den schlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar:
denn dein Weib noch scheutest du so,
dass der Walküren Schar
und Brünnhilde selbst,
deines Wunsches Braut,
in Gehorsam der Herrin du gabst.
Doch jetzt, da dir neue

imię przybrałeś
i jako Wälse
hulałeś po lasach;
gdyś tak już nisko
zszedł jak tylko można,
zwyczajnych ludzi
tych dwoje spłodziwszy,
teraz wilczym pomiotom
żonę chcesz rzucić do stóp!
Więc dobrze, zrób tak!
Podepcz mą cześć!
Jeszcze mało ci mych upokorzeń!

Wotan Na próżno więc
odkryć ci chciałem
co nie do pojęcia jest,
nim nie dopełni się czyn
Ty chcesz widzieć
świat ciągle jednaki
— mnie inna nęci myśl:
świat na nowy pchnąć tor!
Chciej wysłuchać!
Musi ktoś być,
kto zbywszy boskiej opieki
spod boskich wyłamie się praw,
bo on tylko
zdolny spełnić ten czyn,
co choć bogom potrzebny,
lecz spełnić nie może go bóg.

Friga Rozważań głębią
chcesz mnie omamić,
cóż to takiego
sprawi bohater,
by nie mógł tego sprawić sam bóg?
Wszak bogowie dają im moc?

Wotan A ich własną dzielność
za nic już masz?

Friga Któż człowieczeństwo w nich tchnął?
Któż ślepym im z oczu zdjął mgłę?
Pod pieczą twą

Namen gefielen,
als „Wälse“ wölfisch
im Walde du schweiftest;
jetzt, da zu niedrigster
Schmach du dich neigtest,
gemeiner Menschen
ein Paar zu erzeugen:
jetzt dem Wurfe der Wölfin
wirfst du zu Füssen dein Weib! —
So führ' es denn aus!
Fülle das Mass!
Die Betrogene lass auch zertreten!

Wotan (ruhing) Nichts lerntest du,
wollt' ich dich lehren,
was nie du erkennen kannst
eh' nicht ertagte die Tat.
Stets Gewohntes
nur magst du verstehen:
doch was noch nie sie traf,
danach trachtet mein Sinn! —
Eines höre!
Not tut ein Held,
der, ledig göttlichen Schutzes,
sich löse vom Göttergesetz.
So nur taugt er
zu wirken die Tat,
die, wie not sie den Göttern,
dem Gott doch zu wirken verwehrt.

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

Wotan Ihres eignen Mutes
achtest du nicht?

Fricka Wer hauchte Menschen ihn ein?
Wer hellte den Blöden den Blick?
In deinem Schutz

sił mają dość,
przy twej pomocy
w górę się pną,
ty dzielność im dajesz —
bez ciebie niczym są.
I nowych dziś
imasz się sposobów,
przez nowy podstęp
chcesz mnie dziś zmylić.
Wiedz, że Wälsunga
nie będziesz miał:
— w ciebie godzi ten cios,
boś ty sam posiał w nim bunt.

Wotan (przejęty) W niedoli srogiej
wychował się sam,
sam sobie stróżem był.

Friga Niech i dziś strzeże się sam!
Odbierz mu miecz,
coś kiedyś mu dał

Wotan Miecz?

Friga Owszem, miecz
w potężny czar
zbrojny miecz,
coś synkowi swemu dał.

Wotan (porywczo)
Zygmund w potrzebie sam
(z tłumionym drżeniem)
zdobył ów miecz.

Od tej chwili cała postawa Wotana wyraża rosnące, głębokie rozdrażnienie.

Friga (pośpiesznie ciągnie dalej)
W potrzebie — też coś!
Tyś był z nim cały czas!
Mnie chcesz oszukać,
co dzień i noc
śledzi każdy twój krok?
Od lat czekał miecz
na niego w tym pniu,
przyrzekłeś mu

scheinen sie stark,
durch deinem Stachel
streben sie auf:
du reizest sie einzig,
die so mir Ew'gen du rühmst.
Mit neuer List
willst du mich belügen,
durch neue Ränke
mir jetzt entrinnen;
doch diesen Wälsung
gewinnst du dir nicht:
in ihm treff' ich nur dich,
denn durch dich trotzt er allein.

Wotan (ergriffen) In wildem Leiden
erwuchs er sich selbst:
mein Schutz schirmte ihn nie.

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

Wotan Das Schwert?

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

Wotan (heftig)
Siegmund gewann es sich
(mit unterdrücktem Beben)
selbst in der Not.

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

Fricka (eilig fortfahrend)
Du schufst ihm die Not,
wie das neidliche Schwert.
Willst du mich täuschen,
die Tag und Nacht
auf den Fersen dir folgt?
Für ihn stiessest du
das Schwert in den Stamm,
du verhiessest ihm

tę świetną broń:
czy chcesz zaprzeczyć,
że tylko twój spryt
w Hundinga zawiódł go dom?

Wotan zżyma się gniewnie.

Friga (wciąż pewniej, widząc, jakie wrażenie sprawia na Wotanie)
Kto niewolny,
walki nie godzien,
na karę zasłużył.
Przeciw tobie dziś
toczę ten bój:
I Zygmund mym sługą ma być!

Wotan znowu otrząsa się gniewnie, potem zwycięża poczucie własnej bezradności.
Gdyś ty Zygmunda
panem i władcą,
czy słuchać go ma
ta, z którąś wziął ślub?
Czy łotr bez czci
ma mnie poniewierać,
zuchwałym na bunt,
a wolnym na śmiech?
Już na to wszak nie pozwoli,
bezcześcić mnie nie da mój mąż!

Wotan (posępnie)
Czego żądasz?

Friga Odstąp Wälsunga!

Wotan (stłumionym głosem)
Niech idzie gdzie chce.

Friga Więc też nie chroń go już,
gdy go mściciel do walki zwie!

Wotan Nie ruszam się stąd.

Friga Spójrz no mi w oczy,
myślisz mnie zwieść?
Nie pozwól Walkirii doń iść!

Wotan Walkiria wolna wszak jest.

Friga Walkiria to spełnia
co każesz jej ty:
niech spęta Zygmunda dłoń!

die hehre Wehr:
willst du se leugnen,
dass nur deine List
ihn lockte, wo er es fänd'?

(Wotan fährt mit einer grimmigen Gebärde auf.)

Fricka (immer sicherer, da sie den Eindruck gewahrt, den sie auf Wotan hervorgebracht hat)
Mit Unfreien
streitet kein Edler,
den Frevler straft nur der Freie.
Wilder deine Kraft
führt' ich wohl Krieg:
doch Siegmund verfiel mir als Knecht!

(Neue heftige Gebärde Wotans, dann Versinken in das Gefühl seiner Ohnmacht.)
Der dir als Herren
hörig und eigen,
gehorchen soll ihm
dein ewig Gemahl?
Soll mich in Schmach
der Niedrigste schmähen,
dem Frechen zum Sporn,
dem Freien zum Spott?
Das kann mein gatte nicht wollen,
die Göttin entweiht er nich so!

Wotan (finster)
Was verlangst du?

Fricka Lass' von dem Wälsung!

Wotan (mit gedämpfter Stimme)
Er geh' seines Wegs.

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

Wotan Ich — schütze ihn nicht.

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

Wotan Die Walküre walte frei.

Fricka Nicht doch; deine Willen
vollbringt sie allein:
verbiete ihn Siegmunds Sieg!

Wotan Wybucha, pochłonięty toczącą się w nim walką

Nie mogę go zniszczyć,
gdy znalazł mój miecz!

Friga Więc czaru go pozbaw,
niech spęka się broń,
wróg przewagę nie ma!

Z góry słychać okrzyk Brunhildy.

Już masz wysłanniczkę swą,
z krzykiem tu do nas mknie.

Wotan (cicho do siebie)

Kazałem jej siadać na koń!

Na skalnej ścieżce z prawej strony ukazuje się Brunhilda ze swym wierzchowcem. Gdy dostrzega Frigę, pośpiesznie zawraca i sprowadza konia, cicho i powoli, na dół; tam ukrywa go w jaskini.

Friga Żoną twoją jestem,
niechaj jej tarcza
dziś mojej strzeże czci!
Wydanych na śmiech,
osłabłych, bez sił,
czeka sromotny nas kres,
jeśli teraz, tu
na straży mych praw
nie będzie Walkiria stać.
Wälsunga muszę ukarać:
przysięgnij, że stanie się tak!

Wotan (straszliwie rozdrażniony, gniewnie siada na skale)

Tak ma być!

Friga (do Brunhildy)

Wódz zastępów
wzywa cię:
dowiesz się odeń,
komu sprzyjać ma los?

Wsiada na wóz i szybko odjeżdża. Brunhilda z zatroskaną twarzą i zdziwiona staje przed Wotanem, który siedząc z głową wspartą na ręce, pogrążony w posępnej zadumie.

Scena druga

Brunhilda Źle musiał
skończyć się spór,

Wotan (in heftigen innerem Kampf ausbrechend)

Ich kan ihn nicht fällen:
er fand mein Schwert!

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

(Man vernimmt Brünnhildes Ruf von der Höhe her.)

Dort kommt deine kühne Maid;
jauchzend jagt sie daher.

Wotan (dumpf für sich)

Ich rief sie für Siegmund zu Ross!

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

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

Wotan (in furchtbarem Unmut und innerem Grimm auf einem Felsensitz sich werfend)

Nimm den Eid!

(Fricka schreitet dem Hintergrunde zu: dort begegnet sie Brunnhilde und hält einen Augenblick vor ihr an.)

Fricka (zu Brünnhilde)

Heervater
harret dein:
lass' ihn dir künden,
wie das Los er gekiest!

(Sie besteigt den Wagen und fährt schnell davon. Brunnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der, auf dem Felssitz zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand gestützt, in finstres Brüten versunken ist.)

Zweite Szene

Brünnhilde Schlimm, fürcht' ich,
schloss der Streit,

skoro Friga tak dufna.
Ojcze, czy wieść
złą mam usłyszeć?
Chmurny zdasz się i smutny!

Wotan (z bezsilnym gestem ręki i odchylając głowę w tył)
We własne sidła
wpadłem dziś —
jam niewolnik ostatni!

Brunhilda
Aż patrzeć mi żal!
Cóż ci to jest?

Wotan (od tej chwili mimika i gesty Wotana potęgują się aż do straszliwego wybuchu)
O, straszny to dzień!
Poniżyć się tak!
Gorze mi!
Gorze mi!
Targa mną gniew!
Szarpie mnie żal!
Boleści nie pojmie mej nikt!

Brunhilda (przerażona odrzuca tarczę, oszczep i hełm i z czułą troską przysiada u stóp Wotana)
Ojcze! Ojcze!
Powiedz, co tobie!
Skądże smutek tak wielki się wziął?
Zaufaj mi!
To dziecię twe,
to Brunhilda prosi!
Czule i z lękiem kładzie mu głowę i ręce na kolanach.

Wotan (długo patrzy jej w oczy; potem z mimowolną czułością przesuwa ręką po jej włosach; jak gdyby otrząsając się z głębokiej zadumy, podejmuje i zaczyna wreszcie bardzo cicho)
Lękam się mówić!
Jeśli ci powiem,
czy woli mej
nie narazi szczerość na szwank?

Brunhilda (podobnym tonem)
Do własnej mówisz woli,
mówiąc mi, czego chcesz;
kim jestem —
jeśli nie wolą twą?

lachte Fricka dem Lose.
Vater, was soll
dein Kind erfahren?
Trübe scheinst du und traurig!

Wotan (lässt den Arm machtlos sinken und den Kopf in den Nacken fallen)
In eigner Fessel
fing ich mich: —
ich unfreiester aller!

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

Wotan (von hier an steigert sich Wotans Ausdruck und Gebärde bis zum furchtbarsten Ausbruch)
O heilige Schmach!
O schmählicher Harm!
Götternot!
Götternot!
Endloser Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigste bin ich von allen!

Brünnhilde (wirft erschrocken Schild, Speer und Helm von sich und lässt sich mit besorgter Zutraulichkeit zu Wotans Füssen nieder)
Vater! Vater!
Sage, was ist dir?
Wie erschreckst du mit Sorge dein Kind?
Vertraue mir!
Ich bin dir treu:
sieh, Brünnhilde bittet!
(Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoss.)

Wotan (blickt ihr lange ins Auge; dann streichelt er ihr mit unwillkürlicher Zärtlichkeit die Locken. Wie aus tiefem Sinnen zu sich kommend, beginnt er endlich sehr leise)
Lass' ich's verlauten,
lös' ich dann nicht
meines Willens haltenden Haft?

Brünnhilde (ihm ebenso erwidernd)
Zu Wotans Willen sprichst du,
sagst du mir, was du willst;
wer bin ich,
wär' ich dein Wille nicht?

Wotan (bardzo cicho)

To, czego nikomu nie powiem
na zawsze tajne
musi pozostać,
a z tobą mówiąc,
jestem tu sam.

(jeszcze bardziej stłumionym, niesamowitym głosem, patrząc nieustannie w oczy Brunhildy)

Młodzieńczych uciech
gdy przygasł blask,
do władzy dążył mój duch:
niesytej żądzy
czując wciąż cierń,
podbiłem cały świat.
Na nic niebaczny,
zdradzać gotowy,
paktem na siebie
ściągnąłem zło:
chytrze mnie Loge umiał skusić,
a potem przepadł gdzieś.
Ale w sercu żar
płonął niezgasły —
dzierżąc sceptr pragnąłem miłości.
Ów nocny stwór,
pokraczny Nibelung
Alberyk zerwał tę więź,
miłości się zrzekł
i przekląwszy ją raz
z dna Renu skarb złoty skradł,
a z nim bezmierną wziął moc.
Dopomógł mi spryt
wydarłem mu złoto,
lecz stary Ren
nie ujrzał go już.
Ten pierścień spłacił
koszt Walhalli,
olbrzymów ręką wzniesionej,
gdzie dzisiaj stolicą swą mam.
Ta, która wie,
skąd wziął się świat,
Erda najmędrsza

Wotan (sehr leise)

Was keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleib' es denn ewig:
mit mir nur rat' ich,
red' ich zu dir. — — —

(mit noch gedämpfterer, schauerlicher, Stimme, während er Brünnhilde unverwandt in das Auge blickt.)

Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Mut:
von jäher Wünsche
Wüten gejagt,
gewann ich mir die Welt.
Unwissend trugvoll,
Untreue übt' ich,
band durch Verträge,
was Unheil barg:
listig verlockte mich Loge,
der schweifend nun verschwand.
Von der Liebe doch
mocht' ich nicht lassen,
in der Macht verlangt' ich nach Minne.
Den Nacht gebar,
der bange Nibelung,
Alberich, brach ihren Bund;
er fluchte der Lieb'
und gewann durch den Fluch
des Rheines glänzendes Gold
und mit ihm masslose Macht.
Den Ring, den er schuf,
entriss ich ihm listig;
doch nicht dem Rhein
gab ich ihn zurück:
mit ihm bezahlt' ich
Walhalls Zinnen,
der Burg, die Riesen mir bauten,
aus der ich der Welt nun gebot. —
Die alles weiss,
was einstens war,
Erda, die weihlich

przyszła mi radzić,
by pierścienia się zbyć!
koniec mi świata wieściła.
O ten koniec chciałem
ją wypytać,
lecz znikła, nie mówiąc już nic.
Wtedy skończył się czas bez trosk,
i wiedzę zapragnął mieć bóg.
W skrytą świata tajń
gwałtem wdarłem się,
miłosnym czarem
Erdę osnułem,
dumy skruszyłem jej mur,
by po wiedzy sięgnąć skarb.
Wielem dowiedział się tam,
i w zamian sam dałem coś:
wszak z niej, mądrej nad świat,
Brunhildo, rodzisz się ty,
a za tobą
osiem twych sióstr.
Z waszą pomocą
chciałem odwrócić
to, przed czym Erda
ostrzegła mnie:
żałosny kres bogów wieczystych.
by sił mieć dość,
gdy zjawi się wróg,
mężów trzeba mi dzielnych:
ci, którzy pod praw
drżeli srogą władzą,
ci, którym zakaz
krępować miał dłoń,
którzy paktów nieczystych
mocą związani
na ślepo posłuszni
zawsze nam byli
— ich macie wy dziś
do boju zachęcać,
zapał w nich wzniecać,
rozpalać krew
bym wojowników mężnych
w Walhalli zgromadzić mógł!

was je mir gefehlt!
Littest du Schmach,
und schmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und wärst du entehrt:
freudige Rache
ruft nun den Frohen!
Auf lach' ich
in heiliger Lust, —
halt' ich dich Hehre umfangen,
fühl' ich dein schlagendes Herz!

(Die grosse Türe springt auf.)

Sieglinde (fährt erschrocken zusammen und reisst sich los)

Ha wer ging? Wer kam herein?

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

Siegmund (in leiser Entzückung)

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

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

Winterstürme wichen
dem Wonnemond, —
in mildem Lichte
leuchtet der Lenz; —
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt;
durch Wald und Auen
weht sein Atem,
weit geöffnet
lacht sein Aug': —
aus sel'ger Vöglein Sange
süss er tönt,
holde Düfte
haucht er aus:
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen,

młody pęd
zeń czerpie swą moc.
Łagodną bronią maj
zniewala dziś świat:
zimę precz przepędził,
poskromił wiatr —
czy dziw, że na jego rozkaz
wierzeje ciężkie ustąpią?
Nie oprze się nic,
gdy maj zechce wejść.
Do swojej siostry
przemknął się tu;
miłość zwabiła maj:
tajona dotąd
w zakątkach serc,
dziś może zaśmiać się w głos.
Brat przyszedł uwolnić
swą siostrę najmilszą,
dzielący ich mur
już w gruzach legł.
Złączyli się.
znów razem są —
z miłością spotkał się maj!

Zyglinda Tyś majem jest,
za którym tęskniłam
przez długi zimowy czas.
Od pierwszych już chwil,
spotkawszy twój wzrok,
dreszcz serca cię poznał od razu.
Obcy mi był cały świat,
przykre wszystko dokoła;
cokolwiek przyniosły dni,
nieswoje było mi wciąż.
Lecz tyś bliski
zaraz mi był,
ujrzeć było cię dość,
by cię rozpoznać.
I, co serca krył mrok,
co jest mną —
jasne jak dzień
stało się wraz;

Keim und Spross
entspringt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr: —
wohl musste den tapfern Streichen
die strenge Türe auch weichen,
die trotzig und starr
uns — trennte von ihm. —
Zu seiner Schwester
schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz:
in uns'rem Busen
barg sie sich tief;
nun lacht sie selig dem Licht.
Die bräutliche Schwester
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt,
was je sie getrennt;
jauchzend grüsst sich
das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!

Sieglinde Du bist der Lenz,
nach dem ich verlangte
in frostigen Winters Frist.
Dich grüsste mein Herz
mit heiligem Grau'n,
als dein Blick zuerst mir erblühte
Fremdes nur sah ich von je,
freundlos war mir das Nahe;
als hätt' ich nie es gekannt,
war, was immer mir kam.
Doch dich kannt' ich
deutlich und klar:
als mein Auge dich sah,
warst du mein Eigen;
was im Busen ich barg,
was ich bin,
hell wie der Tag
taucht' es mir auf,

poraził mnie błysk
nagły jak grom,
gdy wśród zimnej, głuchej pustki
ujrzałam znajomą twarz.

W porywie zarzuca mu ramiona na szyję i z bliska patrzy mu w oczy.

Zygmund (w uniesieniu)
Najsłodsza rozkoszy,
cudna ty ma!

Zyglinda (tuż przy jego twarzy)
O, pozwól blisko
mi się przytulić,
niech mnie nasyci
ten jasny blask,
co bije z lic
i oczu twych —
— ogniem i światłem mi jest.

Zygmund
W majowy czar
stroi cię noc,
jak cenny płaszcz
twe włosy lśnią.
Pijanym jest
— czyż dziwne to?
wszak piękność trunku ma moc.

Zyglinda (odgarnia mu włosy z czoła i patrzy zdumiona)
Jak czoło twe
otwarte jest,
tajemny ścieg żył
wdzięcznie znaczy twą skroń.
Drżę cała z upojenia,
w oczach mam mgłę!
Dziw jakiś pamięć przywodzi:
dziś widzę cię pierwszy raz,
lecz kiedyś widziałam już!

Zygmund
I mnie ten sam
majaczy sen:
w rojeniach tęsknych
już do mnie szłaś!

Zyglinda
Widziałam w rzece
odbicie swe

wie tönender Schall
schlug's an mein Ohr,
als in frostig öder Fremde
zuerst ich den Freund ersah.

(Sie hängt sich entzück an seinen Hals und blickt ihm nahe ins Gesicht.)

Siegmund (mit Hingerissenheit)
O süsseste Wonne!
Seligstes Weib!

Sieglinde (dicht an seinen Augen)
O lass in Nähe
zu dir mich neigen,
dass hell ich schaue
den hehren Schein,
der dir aus Aug'
und Antlitz bricht
und so süss die Sinne mir zwingt.

Siegmund
Im Lenzesmond
leuchtest du hell;
hehr umwebt dich
das Wellenhaar:
was mich berückt,
errat' ich nun leicht —
denn wonnig weidet mein Blick.

Sieglinde (schlägt ihm die Locken von der Stirn zurück und betrachtet ihn staunend)
Wie dir die Stirn
so offen steht,
der Adern Geäst
in den Schläfen sich schlingt!
Mir zagt es vor der Wonne,
die mich entzückt! —
Ein Wunder will mich gemahnen:
den heut' zuerst ich erschaut,
mein Auge sah dich schon!

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

Sieglinde
Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild —

i dziś je znowu oglądam:
jak kiedyś w zwierciadle wód
— w tobie przeglądam się dziś!

Zygmund Tyś obraz jest,
którym w sercu miał.

Zyglinda (szybko odwracając wzrok)
Cicho! pozwól
w ten głos się wsłuchać!
Zda się, z dawnych dni
dobiegł mnie znów!
(podniecona)
Lecz nie! Słyszałam go potem,
gdy głosu mego ton
echem odrzucił mi las.

Zygmund O dźwięki najsłodsze,
brzmiące mi w uszach!

Zyglinda (znowu wpatrując się w jego oczy)
Twoich oczu blask
raz zalśnił mi już!
Dostojny ów mąż
miał wzrok taki sam,
co pociechy przyniósł mi znak.
Patrzeć tak
mój ojciec tylko mógł...
już imię wyrzekłam bez mała!
(urywa, potem cicho mówi dalej)
Wehwalt jest imię twe?

Zygmund Od dzisiaj nie,
gdym znalazł cię —
szczęśliwsze przybrałem miano!

Zyglinda A Friedmund się zwać
wciąż nie masz prawa?

Zygmund Nazwij mnie ty,
tak jak chcesz mnie nazywać:
ty sama imię mi daj!

Zyglinda A ojciec miał Wolf na imię?

Zygmund Był Wilkiem dla podłych lisów!

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

Siegmund Du bist das Bild,
das ich in mir barg.

Sieglinde (den Blick schnell abwendend)
O still! lass mich
der Stimme lauschen!
mich dünkt, ihren Klang
hört' ich als Kind —
(aufgeregt)
doch nein! ich hörte sie neulich,
als meiner Stimme Schall
mir widerhallte der Wald.

Siegmund O lieblichste Laute,
denen ich lausche!

Sieglinde (ihm wieder in die Augen spähend)
Deines Auges Glut
erglänzte mir schon!
so blickte der Greis
grüssend auf mich,
als der Traurigen Trost er gab.
An dem Blick
erkannt' ihn sein Kind —
schon wollt' ich beim Namen ihn nennen!
(Sie hält inne und fährt dann leise fort.)
Wehwalt heisst du fürwahr?

Siegmund Nicht heiss ich so,
seit du mich liebst:
nun walt' ich der hehrsten Wonnen!

Sieglinde Und Friedmund darfst du
froh dich nicht nennen?

Siegmund Nenne mich du,
wie du liebst, dass ich heisse:
den Namen nehm' ich von dir!

Sieglinde Doch nanntest du Wolfe den Vater?

Siegmund Ein Wolf war er feigen Füchsen!

Lecz komu wzrok
tak dumnie płonął,
jak oczu twoich pyszny dziś blask —
iście Wälse się zwał.

Zyglinda (nie panując nad sobą)
Twój ojciec był Wälse,
ty sam jesteś Wälsung,
tobie ten miecz
zatknięto w pień —
więc pozwól się nazwać
tak jak cię kocham:
Zygmund
— zwycięzca tyś!

Zygmund (podbiega do pnia i chwyta rękojeść miecza)
Zygmund się zwę
i prawda w tym jest!
Niech świadczy ten miecz,
wyciągnę go zaraz!
Wälse przyrzekł mi,
że w potrzebie miecz
da mi do rąk!
Już trzymam go!
Najświętszych uczuć
czuję ból,
tęsknej miłości
trawi mnie żar,
ogień pali mi pierś,
mnie dziś czyn i śmierć!
Notung — Zbawca —
niech zowie się miecz —
Notung! Notung!
Pokaż jak tniesz,
ostrym brzeszczotem
ku mnie się zwróć:
do mnie z ukrycia wyjdź dziś!

Gwałtownym ruchem wyciąga miecz z pnia i pokazuje go przejętej podziwem i zachwytem Zyglindzie.

Zygmund z Wälsungów
stoi tu,
zamiast wiana

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

Sieglinde (ausser sich)
War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stiess er für dich
sein Schwert in den Stamm —
so lass mich dich heissen,
wie ich dich liebe:
Siegmund —
so nenn' ich dich!

Siegmund (springt auf den Stamm zu und fasst den Schwertgriff)
Siegmund heiss' ich
und Siegmund bin ich!
bezeug' es dies Schwert,
das zaglos ich halte!
Wälse verhiess mir,
in höchster Not
fänd' ich es einst:
ich fass' es nun!
Heiligster Minne
höchste Not,
sehnender Liebe
sehrende Not
brennt mir hell in der Brust,
drängt zu Tat und Tod:
Notung! Notung! —
so nenn' ich dich Schwert —
Notung! Notung!
neidlicher Stahl!
Zeig' deiner Schärfe
schneidenden Zahn:
heraus aus der Scheide zu mir! —

(Er zieht mit einem gewaltigen Zuck das Schwert aus dem Stamme und zeigt es der von Staunen und Entzücken erfassten Sieglinde.)
Siegmund, den Wälsung,
siehst du, Weib!
Als Brautgabe

starczy ten miecz.
Tą bronią dziś
zdobędzie twą dłoń,
za wrogi próg
wywiedzie cię w świat,
za mną pójdź,
rękę mi daj,
już do wesela
wzywa nas maj:
dopełnić śpieszmy nasz ślub,
zawistnym obroni się miecz!

Chwyta ją w ramiona, aby razem z nią odejść.

Zyglinda (w najwyższym upojeniu wyrywa się z jego objęć i staje naprzeciw niego)

Jeśli Zygmund
stoi przede mną,
ty sam Zyglindę
przed sobą masz:
swą własną siostrę
zdobyłeś, gdyś sięgnął po miecz!

Zygmund

Jesteś dla mnie
żoną i siostrą —
niech kwitnie Wälsungów krew!

W porywie szaleństwa przyciąga ją do siebie — Zyglinda z okrzykiem pada mu na pierś. Kurtyna opada szybko.

bringt er dies Schwert:
so freit er sich
die seligste Frau;
dem Feindeshaus
entführt er dich so.
Fern von hier
folge mir nun,
fort in des Lenzes
lachendes Haus:
dort schützt dich Notung, das Schwert,
wenn Siegmund dir liebend erlag!

(Er hat sie umfasst, um sie mit sich fortzuziehen.)

Sieglinde (reisst sich in höchster Trunkenheit von ihm los und stellt sich ihm gegenüber)

Bist du Siegmund,
den ich hier sehe —
Sieglinde bin ich,
die dich ersehnt:
die eigne Schwester
gewannst du zueins mit dem Schwert!

Siegmund

Braut und Schwester
bist du dem Bruder —
so blühe denn Wälsungen-Blut!

(Er zieht sie mit wütender Glut an sich: sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust. — Der Vorhang fällt schnell.)

AKT II
Prolog
Scena pierwsza

Skaliste pustkowie górskie.
W głębi wąwóz, biegnący ku górze i kończący wzniesieniem, skąd grunt opada znowu ku przodowi sceny.
Wotan, w bojowym rynsztunku, z oszczepem w ręku; przed nim Brunhilda — Walkiria — również w pełnym rynsztunku.

Wotan
Wyruszać już czas,
siadaj na koń!
Srogi bój
zacznie się wnet.
Zadanie wypełnić śpiesz —
zwycięzcą Wälsung ma być!
Hunding niech zaś
idzie gdzie chce:
W Walhalli nie chcę go mieć.
Więc dalejże w skok,
jechać już trza!

Brunhilda (z okrzykami radości skacze ze skały na skałę)
Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha! Hej ha!
Hejże ho! Hej ha!

Zatrzymuje się na wysokim czubku skały, patrzy w głąb wąwozu i woła do Wotana.
W odwagę, ojcze,
uzbrój się sam;
ciężki szturm
przyjdzie ci znieść:
Friga nadciąga tu!
W dwa tryki zaprzężony ma wóz.
Hej! jak to śmiga
złoty jej bicz!

ZWEITER AUFZUG
VORSPIEL
Erste Szene

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

Wotan
Nun zäume dein Ross,
reisige Maid!
Bald entbrennt
brünstiger Streit:
Brünnhilde stürme zum Kampf,
dem Wälsung kiese sie Sieg!
Hunding wähle sich,
wem er gehört;
nach Walhall taugt er mir nicht.
Drum rüstig und rasch,
reite zur Wal!

Brünnhilde (jauchzend von Fels zu Fels die Höhe rechts hinaufspringend)
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hojotoho! Heiaha!

(Sie hält auf einer hohen Felsspitze an, blick in die hintere Schlucht hinab und ruft zu Wotan zurück.)
Dir rat' ich, Vater,
rüste dich selbst;
harten Sturm
sollst du besteh'n.
Fricka naht, deine Frau,
im Wagen mit dem Widdergespann.
Hei! wie die goldne
Geissel sie schwingt!

Zwierzęta w strachu
pędzą co sił,
a koła aż trzeszczą:
furia widać ją gna.
Do takich przygód
nie pilno mi,
chociaż tak lubię
bitewny zgiełk.
Z Frigą już sam sobie radź,
ja wolę z dala gdzieś stać.
Hejże ho! Hejże ho!
Hej ja! Hej ha!
Hej ha!

Brunhilda znika wśród skał. Na wozie ciągnionym przez dwa barany Friga dociera wąwozem do wzniesienia, tu zatrzymuje się gwałtownie i wysiada. Porywczo idzie w stronę Wotana.

Wotan (do siebie, widząc zbliżającą się Frigę)
Ten sam wciąż wrzask —
aż nudne to!
Lecz dziś będę stał twardo!

Friga (im jest bliżej, tym bardziej miarkuje krok, wreszcie staje z godnością przed Wotanem)
Choćbyś nie wiem gdzie się skrył,
by żonie sprzed oczu ujść,
ona cię
znajdzie i tak —
pomocy dziś twojej żądam.

Wotan
Cóż trapi Frigę?
Słucham cię, mów!

Friga
Hunding skrzywdzony dziś
domaga się zemsty mej.
Małżeństwa świętych praw
muszę strzec
i mnie tu
należy się sąd:
bez czci dwojga tych czyn
ukarać przykładnie trza.

Wotan
Cóż zrobili
złego tak?
Toć wiosny porwał ich głos!
Miłości siła

Die armen Tiere
ächzen vor Angst;
wild rasseln sie Räder;
zornig fährt sie zum Zank!
In solchem Strausse
streit' ich nicht gern,
lieb' ich auch mutiger
Männer Schlacht;
drum sieh, wie den Strum du bestehst:
ich Lustige lass' dich im Stich!
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Heiahaha!

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

Wotan (Fricka auf sich zuschreiten sehend, dür sich)
Der alte Sturm,
die alte Müh'!
Doch stand muss ich hier halten!

Fricka (je näher sie kommt, mässigt sie den Schritt und stellt sich mit Würde vor Wotan hin)
Wo in Bergen du dich birgst,
der Gattin Blick zu entgehn,
einsam hier
such' ich dich auf,
dass Hülfe du mir verhiessest.

Wotan
Das Fricka kümmert,
künde sie frei.

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

Wotan
Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
der Minne Zauber

wszechwładna jest —
któż zdoła się oprzeć jej?

Friga Czyś głupi,czy ze mnie tu kpisz?
Zaiste, wiesz dobrze sam,
że o małżeństwa
świętą więź
niecnie starganą tu idzie!

Wotan Nieświęty
związek mi jest,
gdy w nim miłości brak.
I nie żądaj,
abym tę waśń
sam na siłę zakończył
— nic ci do tego:
kiedy mąż wstaje na męża,
rozstrzygnąć musi już bój!

Friga Zdradę małżeńską
gdy za nic masz,
to dalej się posuń
i pochwal śmiało
haniebny związek ten,
gdzie łączy się jedna krew!
Toż wyznać aż wstyd,
toż burzy się myśl:
siostrę wziął brat
jak żonę w objęcia!
Czy widział to świat,
by żyło rodzeństwo ze sobą?

Wotan Dziś ujrzał to świat!
I stało się
samo przez się tak,
chociaż stało się dziś pierwszy raz!
Tych dwoje się kocha
— jasne to wszak,
więc radę dobrą ci dam:
gdy szczęście chcesz
zbierać w plonie swych życzeń,
to uznaj i pobłogosław
dwojga Wälsungów ślub!

entzückte sie:
wer büsst mir der Minne Macht!

ricka Wie törig und taub du dich stellst,
als wüsstest führwahr du nicht,
dass um der Ehe
heiligen Eid,
den hart gekränkten, ich klage!

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

ricka Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter
und preis' es heilig,
dass Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaars!
Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann ward es erlebt,
dass leiblich Geschwister sich liebten?

Wotan Heut' — hast du's erlebt!
Erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch noch nie es gescheh'n.
Dass jene sich lieben,
leuchtet dir hell;
drum höre redlichen Rat:
Soll süsse Lust
deinen Segen dir lohnen,
so segne, lachend der Liebe,
Siegmunds und Sieglindes Bund!

Friga (wybuchając wielkim oburzeniem)

Nie liczy się więc
wieczny bogów porządek,
odkąd Wälsungów
plemię spłodziłeś?
Powiem to wprost —
— wszak rację mam?
już za nic masz prawa
dane przez bogów,
odrzucasz wszystko,
coś kiedyś szanował,
rozrywasz te więzi,
coś sam kiedyś wiązał,
beztrosko burzysz
niebiański ład,
by tylko para występna
żyć mogła jak sama chce —
owoc bezecny twych własnych zdrad!
Cóż się skarżyć,
małżeństwu że gwałt,
gdyś ty pierwszy złamał swój ślub?
Tyś wierną żonę
zdradzał od lat;
w dolince każdej,
na każdej górze
uciech szukał
chciwy twój wzrok,
bo w odmianach tyś się lubował
i drwiłeś sobie z mych łez.
W żalu głębokim
znosić musiałam,
żeś ruszał na bój
z gromadą dziewek,
co złej miłości
związek ci dał;
bowiem żony takeś się bał,
że ów Walkirii rój,
i Brunhildę też,
co najmilsza ci,
w moje rządy oddałeś pierw sam.
Cóż stąd, gdy już nowe

Fricka (in höchste Entrüstung ausbrechend)

So ist es denn aus
mit den ewigen Göttern,
seit du die wilden
Wälsungen zeugtest?
Heraus sagt' ich's; —
traf ich den Sinn?
Nichts gilt dir der Hehren
heilige Sippe;
hin wirfst du alles,
was einst du geachtet;
zerreissest die Bande,
die selbst du gebunden,
lösest lachend
des Himmels Haft: —
dass nach Lust und Laune nur walte
dies frevelnde Zwillingspaar,
deiner Untreue zuchtlose Frucht!
O, was klag' ich
um Ehe und Eid,
da zuerst du selbst sie verseht.
Die treue Gattin
trogest du stets;
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüstern dein Blick,
wie des Wechsles
Lust du gewännest,
und kühnend kränktest mein Herz.
Trauernden Sinnes
musst' ich's ertragen,
zogst du zur Schlacht
mit den schlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar:
denn dein Weib noch scheutest du so,
dass der Walküren Schar
und Brünnhilde selbst,
deines Wunsches Braut,
in Gehorsam der Herrin du gabst.
Doch jetzt, da dir neue

imię przybrałeś
i jako Wilse
hulałeś po lasach;
gdyś tak już nisko
zszedł jak tylko można,
zwyczajnych ludzi
tych dwoje spłodziwszy,
teraz wilczym pomiotom
żonę chcesz rzucić do stóp!
Więc dobrze, zrób tak!
Podepcz mą cześć!
Jeszcze mało ci mych upokorzeń!

Wotan Na próżno więc
odkryć ci chciałem
co nie do pojęcia jest,
nim nie dopełni się czyn
Ty chcesz widzieć
świat ciągle jednaki
— mnie inna nęci myśl:
świat na nowy pchnąć tor!
Chciej wysłuchać!
Musi ktoś być,
kto zbywszy boskiej opieki
spod boskich wyłamie się praw,
bo on tylko
zdolny spełnić ten czyn,
co choć bogom potrzebny,
lecz spełnić nie może go bóg.

Friga Rozważań głębią
chcesz mnie omamić,
cóż to takiego
sprawi bohater,
by nie mógł tego sprawić sam bóg?
Wszak bogowie dają im moc?

Wotan A ich własną dzielność
za nic już masz?

Friga Któż człowieczeństwo w nich tchnął?
Któż ślepym im z oczu zdjął mgłę?
Pod pieczą twą

Namen gefielen,
als „Wälse" wölfisch
im Walde du schweiftest;
jetzt, da zu niedrigster
Schmach du dich neigtest,
gemeiner Menschen
ein Paar zu erzeugen:
jetzt dem Wurfe der Wölfin
wirfst du zu Füssen dein Weib! —
So führ' es denn aus!
Fülle das Mass!
Die Betrogene lass auch zertreten!

Wotan (ruhing) Nichts lerntest du,
wollt' ich dich lehren,
was nie du erkennen kannst
eh' nicht ertagte die Tat.
Stets Gewohntes
nur magst du verstehen:
doch was noch nie sie traf,
danach trachtet mein Sinn! —
Eines höre!
Not tut ein Held,
der, ledig göttlichen Schutzes,
sich löse vom Göttergesetz.
So nur taugt er
zu wirken die Tat,
die, wie not sie den Göttern,
dem Gott doch zu wirken verwehrt.

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

Wotan Ihres eignen Mutes
achtest du nicht?

Friga Wer hauchte Menschen ihn ein?
Wer hellte den Blöden den Blick?
In deinem Schutz

sił mają dość,
przy twej pomocy
w górę się pną,
ty dzielność im dajesz —
bez ciebie niczym są.
I nowych dziś
imasz się sposobów,
przez nowy podstęp
chcesz mnie dziś zmylić.
Wiedz, że Wälsunga
nie będziesz miał:
— w ciebie godzi ten cios,
boś ty sam posiał w nim bunt.

Wotan (przejęty) W niedoli srogiej
wychował się sam,
sam sobie stróżem był.

Friga Niech i dziś strzeże się sam!
Odbierz mu miecz,
coś kiedyś mu dał

Wotan Miecz?

Friga Owszem, miecz
w potężny czar
zbrojny miecz,
coś synkowi swemu dał.

Wotan (porywczo)
Zygmund w potrzebie sam
(z tłumionym drżeniem)
zdobył ów miecz.

Od tej chwili cała postawa Wotana wyraża rosnące, głębokie rozdrażnienie.

Friga (pośpiesznie ciągnie dalej)
W potrzebie — też coś!
Tyś był z nim cały czas!
Mnie chcesz oszukać,
co dzień i noc
śledzi każdy twój krok?
Od lat czekał miecz
na niego w tym pniu,
przyrzekłeś mu

scheinen sie stark,
durch deinem Stachel
streben sie auf:
du reizest sie einzig,
die so mir Ew'gen du rühmst.
Mit neuer List
willst du mich belügen,
durch neue Ränke
mir jetzt entrinnen;
doch diesen Wälsung
gewinnst du dir nicht:
in ihm treff' ich nur dich,
denn durch dich trotzt er allein.

Wotan (ergriffen) In wildem Leiden
erwuchs er sich selbst:
mein Schutz schirmte ihn nie.

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

Wotan Das Schwert?

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

Wotan (heftig)
Siegmund gewann es sich
(mit unterdrücktem Beben)
selbst in der Not.

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

Fricka (eilig fortfahrend)
Du schufst ihm die Not,
wie das neidliche Schwert.
Willst du mich täuschen,
die Tag und Nacht
auf den Fersen dir folgt?
Für ihn stiessest du
das Schwert in den Stamm,
du verliessest ihm

tę świetną broń:
czy chcesz zaprzeczyć,
że tylko twój spryt
w Hundinga zawiódł go dom?

Wotan zżyma się gniewnie.

Friga (wciąż pewniej, widząc, jakie wrażenie sprawia na Wotanie)
Kto niewolny,
walki nie godzien,
na karę zasłużył.
Przeciw tobie dziś
toczę ten bój:
I Zygmund mym sługą ma być!

Wotan znowu otrząsa się gniewnie, potem zwycięża poczucie własnej bezradności.
Gdyś ty Zygmunda
panem i władcą,
czy słuchać go ma
ta, z którąś wziął ślub?
Czy łotr bez czci
ma mnie poniewierać,
zuchwałym na bunt,
a wolnym na śmiech?
Już na to wszak nie pozwoli,
bezcześcić mnie nie da mój mąż!

Wotan (posępnie)
Czego żądasz?

Friga Odstąp Wälsunga!

Wotan (stłumionym głosem)
Niech idzie gdzie chce.

Friga Więc też nie chroń go już,
gdy go mściciel do walki zwie!

Wotan Nie ruszam się stąd.

Friga Spójrz no mi w oczy,
myślisz mnie zwieść?
Nie pozwól Walkirii doń iść!

Wotan Walkiria wolna wszak jest.

Friga Walkiria to spełnia
co każesz jej ty:
niech spęta Zygmunda dłoń!

die hehre Wehr:
willst du se leugnen,
dass nur deine List
ihn lockte, wo er es fänd'?

(Wotan fährt mit einer grimmigen Gebärde auf.)

Fricka (immer sicherer, da sie den Eindruck gewahrt, den sie auf Wotan hervorgebracht hat)
Mit Unfreien
streitet kein Edler,
den Frevler straft nur der Freie.
Wilder deine Kraft
führt' ich wohl Krieg:
doch Siegmund verfiel mir als Knecht!

(Neue heftige Gebärde Wotans, dann Versinken in das Gefühl seiner Ohnmacht.)
Der dir als Herren
hörig und eigen,
gehorchen soll ihm
dein ewig Gemahl?
Soll mich in Schmach
der Niedrigste schmähen,
dem Frechen zum Sporn,
dem Freien zum Spott?
Das kann mein gatte nicht wollen,
die Göttin entweiht er nicht so!

Wotan (finster)
Was verlangst du?

Fricka Lass' von dem Wälsung!

Wotan (mit gedämpfter Stimme)
Er geh' seines Wegs.

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

Wotan Ich — schütze ihn nicht.

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

Wotan Die Walküre walte frei.

Fricka Nicht doch; deine Willen
vollbringt sie allein:
verbiete ihn Siegmunds Sieg!

Wotan Wybucha, pochłonięty toczącą się w nim walką

Nie mogę go zniszczyć,
gdy znalazł mój miecz!

Friga Więc czaru go pozbaw,
niech spęka się broń,
wróg przewagę nie ma!

Z góry słychać okrzyk Brunhildy.

Już masz wysłanniczkę swą,
z krzykiem tu do nas mknie.

Wotan (cicho do siebie)

Kazałem jej siadać na koń!

Na skalnej ścieżce z prawej strony ukazuje się Brunhilda ze swym wierzchowcem. Gdy dostrzega Frigę, pośpiesznie zawraca i sprowadza konia, cicho i powoli, na dół; tam ukrywa go w jaskini.

Friga Żoną twoją jestem,
niechaj jej tarcza
dziś mojej strzeże czci!
Wydanych na śmiech,
osłabłych, bez sił,
czeka sromotny nas kres,
jeśli teraz, tu
na straży mych praw
nie będzie Walkiria stać.
Wälsunga muszę ukarać:
przysięgnij, że stanie się tak!

Wotan (straszliwie rozdrażniony, gniewnie siada na skale)

Tak ma być!

Friga (do Brunhildy)

Wódz zastępów
wzywa cię:
dowiesz się odeń,
komu sprzyjać ma los?

Wsiada na wóz i szybko odjeżdża. Brunhilda z zatroskaną twarzą i zdziwiona staje przed Wotanem, który siedząc z głową wspartą na ręce, pogrążony w posępnej zadumie.

Scena druga

Brunhilda Źle musiał
skończyć się spór,

Wotan (in heftigen inneren Kampf ausbrechend)

Ich kan ihn nicht fällen:
er fand mein Schwert!

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

(Man vernimmt Brünnhildes Ruf von der Höhe her.)

Dort kommt deine kühne Maid;
jauchzend jagt sie daher.

Wotan (dumpf für sich)

Ich rief sie für Siegmund zu Ross!

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

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

Wotan (in furchtbarem Unmut und innerem Grimm auf einem Felsensitz sich werfend)

Nimm den Eid!

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

Fricka (zu Brünnhilde)

Heervater
harret dein:
lass' ihn dir künden,
wie das Los er gekiest!

(Sie besteigt den Wagen und fährt schnell davon. Brünnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der, auf dem Felssitz zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand gestützt, in finstres Brüten versunken ist.)

Zweite Szene

Brünnhilde Schlimm, fürcht' ich,
schloss der Streit,

skoro Friga tak dufna.
Ojcze, czy wieść
złą mam usłyszeć?
Chmurny zdasz się i smutny!

Wotan (z bezsilnym gestem ręki i odchylając głowę w tył)
We własne sidła
wpadłem dziś —
jam niewolnik ostatni!

Brunhilda Aż patrzeć mi żal!
Cóż ci to jest?

Wotan (od tej chwili mimika i gesty Wotana potęgują się aż do straszliwego wybuchu)
O, straszny to dzień!
Poniżyć się tak!
Gorze mi!
Gorze mi!
Targa mną gniew!
Szarpie mnie żal!
Boleści nie pojmie mej nikt!

Brunhilda (przerażona odrzuca tarczę, oszczep i hełm i z czułą troską przysiada u stóp Wotana)
Ojcze! Ojcze!
Powiedz, co tobie!
Skądże smutek tak wielki się wziął?
Zaufaj mi!
To dziecię twe,
to Brunhilda prosi!
Czule i z lękiem kładzie mu głowę i ręce na kolanach.

Wotan (długo patrzy jej w oczy; potem z mimowolną czułością przesuwa ręką po jej włosach; jak gdyby otrząsając się z głębokiej zadumy, podejmuje i zaczyna wreszcie bardzo cicho)
Lękam się mówić!
Jeśli ci powiem,
czy woli mej
nie narazi szczerość na szwank?

Brunhilda (podobnym tonem)
Do własnej mówisz woli,
mówiąc mi, czego chcesz;
kim jestem —
jeśli nie wolą twą?

lachte Fricka dem Lose.
Vater, was soll
dein Kind erfahren?
Trübe scheinst du und traurig!

Wotan (lässt den Arm machtlos sinken und den Kopf in den Nacken fallen)
In eigner Fessel
fing ich mich: —
ich unfreiester aller!

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

Wotan (von hier an steigert sich Wotans Ausdruck und Gebärde bis zum furchtbarsten Ausbruch)
O heilige Schmach!
O schmählicher Harm!
Götternot!
Götternot!
Endloser Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigste bin ich von allen!

Brünnhilde (wirft erschrocken Schild, Speer und Helm von sich und lässt sich mit besorgter Zutraulichkeit zu Wotans Füssen nieder)
Vater! Vater!
Sage, was ist dir?
Wie erschreckst du mit Sorge dein Kind?
Vertraue mir!
Ich bin dir treu:
sieh, Brünnhilde bittet!
(Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoss.)

Wotan (blickt ihr lange ins Auge; dann streichelt er ihr mit unwillkürlicher Zärtlichkeit die Locken. Wie aus tiefem Sinnen zu sich kommend, beginnt er endlich sehr leise)
Lass' ich's verlauten,
lös' ich dann nicht
meines Willens haltenden Haft?

Brünnhilde (ihm ebenso erwidernd)
Zu Wotans Willen sprichst du,
sagst du mir, was du willst;
wer bin ich,
wär' ich dein Wille nicht?

Wotan (bardzo cicho)

To, czego nikomu nie powiem
na zawsze tajne
musi pozostać,
a z tobą mówiąc,
jestem tu sam.

(jeszcze bardziej stłumionym, niesamowitym głosem, patrząc nieustannie w oczy Brunhildy)

Młodzieńczych uciech
gdy przygasł blask,
do władzy dążył mój duch:
niesytej żądzy
czując wciąż cierń,
podbiłem cały świat.
Na nic niebaczny,
zdradzać gotowy,
paktem na siebie
ściągnąłem zło:
chytrze mnie Loge umiał skusić,
a potem przepadł gdzieś.
Ale w sercu żar
płonął niezgasły —
dzierżąc sceptr pragnąłem miłości.
Ów nocny stwór,
pokraczny Nibelung
Alberyk zerwał tę więź,
miłości się zrzekł
i przekląwszy ją raz
z dna Renu skarb złoty skradł,
a z nim bezmierną wziął moc.
Dopomógł mi spryt
wydarłem mu złoto,
lecz stary Ren
nie ujrzał go już.
Ten pierścień spłacił
koszt Walhalli,
olbrzymów ręką wzniesionej,
gdzie dzisiaj stolicą swą mam.
Ta, która wie,
skąd wziął się świat,
Erda najmędrsza

Wotan (sehr leise)

Was keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleib' es denn ewig:
mit mir nur rat' ich,
red' ich zu dir. — — —

(mit noch gedämpfterer, schauerlicher, Stimme, während er Brünnhilde unverwandt in das Auge blickt.)

Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Mut:
von jäher Wünsche
Wüten gejagt,
gewann ich mir die Welt.
Unwissend trugvoll,
Untreue übt' ich,
band durch Verträge,
was Unheil barg:
listig verlockte mich Loge,
der schweifend nun verschwand.
Von der Liebe doch
mocht' ich nicht lassen,
in der Macht verlangt' ich nach Minne.
Den Nacht gebar,
der bange Nibelung,
Alberich, brach ihren Bund;
er fluchte der Lieb'
und gewann durch den Fluch
des Rheines glänzendes Gold
und mit ihm masslose Macht.
Den Ring, den er schuf,
entriss ich ihm listig;
doch nicht dem Rhein
gab ich ihn zurück:
mit ihm bezahlt' ich
Walhalls Zinnen,
der Burg, die Riesen mir bauten,
aus der ich der Welt nun gebot. —
Die alles weiss,
was einstens war,
Erda, die weihlich

przyszła mi radzić,
by pierścienia się zbyć!
koniec mi świata wieściła.
O ten koniec chciałem
ją wypytać,
lecz znikła, nie mówiąc już nic.
Wtedy skończył się czas bez trosk,
i wiedzę zapragnął mieć bóg.
W skrytą świata tajń
gwałtem wdarłem się,
miłosnym czarem
Erdę osnułem,
dumy skruszyłem jej mur,
by po wiedzy sięgnąć skarb.
Wielem dowiedział się tam,
i w zamian sam dałem coś:
wszak z niej, mądrej nad świat,
Brunhildo, rodzisz się ty,
a za tobą
osiem twych sióstr.
Z waszą pomocą
chciałem odwrócić
to, przed czym Erda
ostrzegła mnie:
żałosny kres bogów wieczystych.
by sił mieć dość,
gdy zjawi się wróg,
mężów trzeba mi dzielnych:
ci, którzy pod praw
drżeli srogą władzą,
ci, którym zakaz
krępować miał dłoń,
którzy paktów nieczystych
mocą związani
na ślepo posłuszni
zawsze nam byli
— ich macie wy dziś
do boju zachęcać,
zapał w nich wzniecać,
rozpalać krew
bym wojowników mężnych
w Wälhalli zgromadzić mógł!

weiseste Wala,
riet mir ab von dem Ring,
warnte vor ewigem Ende.
Von dem Ende wollt' ich
mehr noch wissen;
doch schwiegend entschwand mir das Weib.
Da verlor ich den leichten Mut,
zu wissen begehrt es den Gott:
in den Schoss der Welt
schwang ich mich hinab,
mit Liebeszauber
zwang ich die Wala,
stört' ihres Wissens Stolz,
dass sie Rede nun mir stand.
Kunde empfing ich von ihr;
von mir doch barg sie ein Pfand:
der Welt weisestes Weib
gebar mir, Brünnhilde, dich.
Mit acht Schwestern
zog ich dich auf;
durch euch Walküren
wollt' ich wenden,
was mir die Wala
zu fürchten schuf:
ein schmähliches Ende der Ew'gen.
Dass stark zum Streit
und fände der Feind,
hiess ich euch Helden mir schaffen:
die herrisch wir sonst
in Gesetzen hielten,
die Männer, denen
den Mut wir gewehrt,
die durch trüber Verträge
trügende Bande
zu blindem Gehorsam
wir uns gebunden, —
die solltet zu Sturm
und Streit ihr nun stacheln,
ihre Kraft reizen
zu rauhem Krieg,
dass kühner Kämpfer Scharen
ich sammle in Walhalls Saal!

Brunhilda Lecz dwór twój pełen jest mężów,
wielu przywiodłam ci już.
Cóż więc cię tak nęka —
wszak wojska masz dość?

Wotan (znowu ciszej)
To inna rzecz:
dobrze to zważ,
co we mnie budzi wciąż lęk!
Nibelungów to moc
grozi nam końcem,
Alberyk swój gniew
na mnie skierował.
Nie boję się już
jego mrocznych zastępów —
na Nibelungi starczy mi sił.
Lecz jeśli by znów
odzyskać miał pierścień,
Walhalla wtedy zgubiona:
ten, co miłość przeklął,
tylko on
może runów
pierścienia użyć,
by nas szlachetnych
zdeptać i zgnieść;
gdy wojska me
pod swój zgarnie znak,
pod swoją wodzą
rzuci na bój —
potęgą tą
pokona mnie wnet.
W trosce myślę więc wciąż,
jak pierścień wydrzeć wrogowi.
Z olbrzymów jeden,
którym ten skarb
miał zapłatą być
za ciężki trud —
Fafner — zgarnął ów skarb,
zadawszy pierw bratu śmierć;
to jemu trza pierścień zabrać,
co sam w zapłacie mu dałem.

Brünnhilde Deinen Saal füllten wir weidlich:
wiele schon führt ich dir zu.
Was macht dir nun Sorge,
da nie wir gesäumt?

Wotan (wieder gedämpfter)
Ein andres ist's:
achte es wohl,
wess' mich die Wala gewarnt!
Durch Alberichs Heer
droht uns das Ende:
mit neidischem Grimm
grollt mir der Niblung: —
doch scheu' ich nun nicht
seine nächtigen Scharen,
meine Helden schüfen mir Sieg.
Nur wenn je den Ring
zurück er gewänne,
dann wäre Walhall verloren:
der der Liebe fluchte,
er allein
nützte neidisch
des Ringes Runen
zu aller Edlen
andloser Schmach;
der Helden Mut
entwendet' er mir;
die Kühnen selber
zwäng' er zum Kampf;
mit ihrer Kraft
bekriegte er mich.
Sorgend sann ich nun selbst,
den Ring dem Feind zu entreissen.
Der Riesen einer,
denen ich einst
mit verfluchtem Gold
dem Fleiss vergalt:
Fafner hütet den Hort,
um den er den Bruder gefällt.
Ihm müsst' ich den Reif entringen,
den selbst als Zoll ich ihm zahlte.

Lecz żem zawarł z nim pakt,
nie mogę z nim walczyć;
porwać się nań
śmiałości mi brak.
Te oto więzi
wciąż mi w drodze:
z mocy układów kto pan
ten w układów niewoli jest.
I jeden mógłby
ten podjąć czyn,
bohater, który
sam sobie radzi,
co obcy jest bogu,
nie prosi łask,
z siebie sam,
na niczyj głos,
przez własny zryw,
własną ręką swą,
spełnić ma czyn
co wzbroniony mi,
com nie ja radził mu
choćbym najbardziej też chciał!
Ten, co jest przeciw mnie
dla mnie walcząc,
przyjazny mi wróg
— skąd miałby się wziąć?
Czy był kto stworzony,
a bez mej pieczy,
w krnąbrności swojej
najbliższy mi druh?
Jak stworzyć innego,
co nie jest mną,
a sam to czyni,
czego ja chcę?
Przez wszechmoc swą
cierpi dziś bóg!
Wciąż siebie widzieć
zbrzydło mi już
we wszystkich dokoła dziełach!
Za czymś, co nie ze mnie będzie,
daremnie rozglądam się:

Doch mit ich nicht treffen;
machtlos vor ihm
erläge mein Mut: —
das sind die Bande,
die mich binden:
der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht.
Nur Einer könnte,
was ich nicht darf: —
ein Held, dem helfend
nie ich mich neigte;
der fremd dem Gotte,
frei seiner Gunst,
unbewusst,
ohne Geheiss,
aus eigner Not,
mit der eigner Wehr
schüfe die Tat,
die ich scheuen muss,
die nie mein Rat ihm rief,
wünscht sie auch einzig mein Wunsch!
Der, entgegen dem Gott,
für mich föchte,
den freundlichen Feind,
wie fände ich ihn?
Wie schüf' ich den Freien,
den nie ich schirmte,
der in eignem Trotze
der Trauteste mir?
Wie macht' ich den Andren,
der nicht mehr ich,
und aus sich wirkte,
was ich nur will? —
O göttliche Not!
Grässliche Schmach!
Zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in allem, was ich erwirke!
Das Andre, das ich ersehne,
das Andre erseh' ich nie:

z mych rąk tylko słudzy wychodzą,
wolny ma stworzyć się sam!

Brunhilda Lecz ten Wälsung, Zygmund
działa wszak sam?

Wotan Długo chował się
ze mną w lasach,
by bogom hardo stał,
w sercu siałem mu bunt,
by bogów zemsty nie zaznał,
chronił go tylko ten miecz,
(przeciągle i z goryczą)
co jeden z bogów
zechciał mu dać.
Jak chytrze chciałem
sam się oszukać!
Wszak Friga wykryła
oszustwo w lot
— o, cóż za wstyd! —
przejrzała mnie skroś!
Muszę teraz jej wolę spełnić.

Brunhilda Więc Zygmund pobity ma być?

Wotan Chwilę pierścień w mym ręku był,
chciwiem schwycił go w garść!
Przed klątwą chcę zbiec,
lecz ściga mnie wciąż:
co pokocham, muszę opuścić,
zniszczyć, com rad hołubić,
zdradą odpłacać
serca dar!
Wielka boleść, widoczna w gestach Wotana, przechodzi w rozpacz.
Kłamliwy blask
zetlał do cna —
niech nędza bogów
wyjdzie na jaw!
Com sam zbudował,
niech runie w proch!
Mam dość swoich dzieł,
jednego tylko chcę:

denn selbst muss der Freie sich schaffen;
Knechte erknet' ich mir nur!

Brünnhilde Doch der Wälsung, Siegmund?
wirkt er nicht selbst?

Wotan Wild durchschweift' ich
mit ihm die Wälder;
gegen der Götter Rat
reizte kühn ich ihn auf:
gegen der Götter Rache
schützt ihn nun einzig das Schwert,
(gedehnt und bitter)
das eines Gottes
Gunst ihm beschied.
Wie wollt' ich listig
selbst mich belügen?
So leicht ja entfrug mir
Fricka den Trug:
zu tiefster Scham
durchschaute sie mich!
Ihrem Willen muss ich gewähren.

Brünnhilde So nimmst du von Siegmund den Sieg?

Wotan Ich berührte Alberichs Ring,
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —
Was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, wen je ich minne,
trügend verraten,
wer mir traut!
Wotans Gebärde geht aus dem Ausdruck des furchtbarsten Schmerzes zu dem der Verzweiflung
er.)
Fahte denn hin,
herrische Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
Zusammenbreche,
was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
nur Eines will ich noch:

niech koniec
nadejdzie!

Urywa w zadumie.

A tym Nibelung
zajmie się już!
Teraz jasno
pojmuję sens
mrocznego proroctwa Erdy:
„Gdy miłości srogi wróg
syna spłodzi na gniew,
dla bogów rychły
nadejdzie kres"!
Niedawno zaś
dochodzi mnie wieść
że niewiastę posiadł karzeł —
za garść złota ją wziął
i syna z nią
będzie miał;
dojrzewa już
zawiści płód:
ten zdarzył się cud
i bez miłości —
zaś z mych miłości wielkich
nie zrodził się wolny człek!

(prostując się z goryczą)

Niech przyjmie życzenia
Niblunga syn:
dostaniesz w spadku
co mnie już obrzydło —
boskości marny blichtr —
bierz, naści, a zadław się nią!

Brunhilda (przestraszona)

Lecz mów, ojcze,
co ja czynić mam?

Wotan (z goryczą)

Walcz dzielnie za Frigę,
małżeństw i ślubów broń!

(oschle)

Ja wolę jej
za swoją przyjmę,

das Ende,
das Ende! —

(Er hält sinnend ein.)

Und für das Ende
sorgt Alberich!
Jetzt versteh' ich
den stummen Sinn
des wilden Wortes der Wala:
„Wenn der Liebe finstrer Feind
zürnend zeugt einen Sohn,
der Sel'gen Ende
säumt dann nicht!" —
Vom Niblung jüngst
vernahm ich die Mär'
dass ein Weib der Zwerg bewältigt,
dess' Gunst Gold ihm erzwang:
Des Hasses Frucht
hegt eine Frau,
des Neides Kraft
kreisst ihr im Schoss:
das Wunder gelang
dem Liebelosen;
doch der in Lieb' ich freite,
den Freien erlang' ich mir nie.

(Mit bitterem Grimm sich aufrichtend.)

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

Brünnhilde (erschrocken)

O sag', künde!
Was soll nun dein Kind?

Wotan (bitter)

Fromm streite für Fricka,
hüte ihr Eh' und Eid!

(trocken)

Was sie erkor,
das kiese auch ich:

bo na cóż mi własna wola?
Wolny człowiek sam się ma stworzyć,
za sługi Frigi
dziś walczyć masz!

Brunhilda Nie chcę słyszeć
tak strasznych słów!
Przecież Zygmund
miły ci —
wiem dobrze, przy kim mam stanąć.

Wotan Zygmund niech polegnie,
a Hunding zwycięstwo ma brać!
Weźże się w garść,
dobrze się strzeż,
odwagę całą
do walki zbierz.
Zygmund ma
dobrą broń —
ciężko ci pójdzie z nim!

Brunhilda Któregoś kochać
nauczył mnie,
(żarliwie)
tego, który cnotą
tak tobie bliski
zdradzić chcesz? — Ja wbrew sercu
nie mogę się bić!

Wotan Bezczelna ty!
Jakże to śmiesz?
Narzędziem mi tylko jesteś,
więc słuchaj i milcz!
Żem tu z tobą radził,
tak niskom spadł,
by stworzenie własne
śmiało mnie lżyć?
Wiesz-li, co to mój gniew?
Struchlałabyś wraz,
gdyby na ciebie
gromy te miały spaść!
W mojej piersi
furie dziś wrą

was frommte mir eigner Wille?
Einen Freien kann ich nicht wollen:
für Frickas Knechte
kämpfe nun du!

Brünnhilde Weh'! nimm reuig
zurück das Wort!
Du liebst Siegmund;
dir zu Lieb',
ich weiss es, schütz' ich den Wälsung.

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

Brünnhilde Den du zu lieben
stets mich gelehrt,
(sehr warm)
der in hehrer Tugend
dem Herzen dir teuer —
gegn ihn zwingt mich nimmer
dein zwiespältig Wort!

Wotan Ha, Freche du!
Frevelst du mir?
Wer bist du, als meines Willens
blind wählende Kür?
Da mit dir ich tagte,
sank ich so tief,
dass zum Schimpf der eignen
Geschöpfe ich ward?
Kennst du, Kind, meinen Zorn?
Verzage dein Mut,
wenn je zermalmend
auf dich stürzte sein Strahl!
In meinem Bussen
berg' ich den Grimm,

zdolne w proch i pył
zmienić ten świat,
co kiedyś miły mi był:
biada tym, których tknę,
marny czeka ich los!
Więc radzę ci
nie drażnij mnie!
Com ci rozkazał, czyń:
Ruszaj żwawo,
Zygmund ma w walce dziś paść!

Zrywa się i pośpiesznie znika z lewej strony wśród skał.

Brunhilda (przez dłuższą chwilę stoi wylękniona i oszołomiona)
Tak widzę go pierwszy raz,
choć często rozjątrza go spór!

Pochyla się zasmucona, zbiera swój rynsztunek i zbroi się ponownie.

Ciąży mi
rynsztunek ten;
choć tak lekki jest,
gdy miły mi bój!
Złej sprawie dziś
służyć ma ta broń.

Zastanawia się chwilę i wzdycha.

Biedny Wälsung!
W tak trudny czas
mam zdradziecko wierności uchybić!

Z wolna idzie w głąb sceny.

Scena trzecia

Dotarłszy do wzniesienia Brunhilda spostrzega w wąwozie Zygmunda i Zyglindę; przez chwilę patrzy na nadchodzących, potem kieruje się do jaskini po konia i znika z oczu widzów. Zygmund i Zyglinda śpiesznie kroczą naprzód; Zygmund stara się ją zatrzymać.

Zygmund Spocznijże tu,
wytchnąć ci czas!

Zyglinda Dalej! Dalej

Zygmund (obejmuje ją z tkliwą stanowczością)
Ni kroku już!

Przygarnia ją mocno do siebie.

der in Grau'n und Wust
wirft eine Welt,
die einst zur Lust mir trifft!
Trauer schüf' ihm sein Trotz!
Drum rat' ich dir,
reize mich nicht!
Besorge, was ich befahl:
Siegmund falle! —
Dies sei der Walküre Werk!

(er stürmt fort und verschwindet schnell links im Gebirge.)

Brünnhilde (steht lange erschrocken und betäubt)
So sah ich Siegvater nie,
erzürnt' ihn sonst wohl auch ein Zank!

(sie neigt sich betrübt und nimmt ihre Waffen auf, mit denen sie sich wieder rüstet.)

Schwer wiegt mir
der Waffen Wucht: —
wenn nach Lust ich focht,
wie waren sie leicht!
Zu böser Schlacht
schleich' ich heut' so bang.

(Sie sinnt vor sich hin und seufzt dann auf.)

Wen' mein Wälsung!
Im höchsten Leid
muss dich treulos die Treue verlassen!

(sie wendet sich langsam dem Hintergrunde zu.)

Dritte Szene

(auf dem Bergjoche angelangt, gewahrt Brünnhilde, in die Schlucht hinabblickend, Siegmund und Sieglinde; sie betrachtet die Nahenden einen Augenblick und wendet sich dann in die Höhle zu ihrem Ross, so dass sie dem Zuschauer gänzlich verschwindet. — **Siegmund** und **Sieglinde** erscheinen auf dem Bergjoche. Sieglinde schreitet hastig voraus; Siegmund sucht sie aufzuhalten.)

Siegmund Raste nun hier!
gönne dir Ruh'!

Sieglinde Weiter! Weiter!

Siegmund (umfasst sie mit sanfter Gewalt)
Nicht weiter nun!

(Er schliesst sie fest an sich.)

Odpocznij, najmilsza ma!
Z rozkosznych upojeń
wyrwał cię lęk,
poczęłaś biec
przed siebie precz,
żem ledwie nadążyć mógł;
nie patrząc dróg,
nie bacząc na nic,
niemo, milcząc
bieżysz gdzieś hen,
wciąż głucha na mój głos!

Zyglinda patrzy przed siebie nieruchomym, obłąkanym wzrokiem.

Stań, błagam cię,
powiedz mi coś!
Słowem odegnaj lęk!
Spójrz, swą lubą
trzyma twój brat:
Zygmund przy tobie jest!

Niepostrzeżenie podprowadza ją do skały, gdzie można usiąść.

Zyglinda (z rosnącym uniesieniem patrzy Zygmundowi w oczy; obejmuje go namiętnie i trwa tak przez chwilę; potem odrywa się z dzikim okrzykiem)

Precz stąd! Precz stąd!
Uchodź bezecnej!
Bluźnierstwem
pieszczota jej jest!
Bez czci, zhańbiona
niech sczezną tu!
Porzuć zwłoki,
odejdź stąd!
Wiatr niech zatrze ślad
bezwstydnej, co śmiała cię tknąć!
Gdyś ją w ramiona wziął,
gdyś zaznać szczęścia jej dał,
gdy ją pokochał ktoś
kto miłość wzajemną miał,
przed zstąpieniem w rozkoszy
otchłań przepastną,
gdy słodki czad
przenikał do krwi,
czemuż jej trwoga
przed hańbą okropną,

Verweile, süssestes Weib!
Aus Wonne-Entzücken
zucktest du auf,
mit jäher Hast
jagtest du fort:
kaum folgt' ich der wilden Flucht;
durch Wald und Flur,
über Fels und Stein,
sprachlos, schweigend
sprangst du dahin,
kein Ruf hielt dich zur Rast!

(Sie starrt wild vor sich hin.)

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

(Er hat sie unvermerkt nach dem Steinsitze geleitet.)

Sieglinde (blick Siegmund mit wachsendem Entzücken in die Augen; dann umschlingt sie leidenschaftlich seinen Hals und verweilt so; dann fährt sie mit jähem Schereck auf)

Hinweg! hinweg!
flieh' die Entweihte!
Unheilig
umfängt dich ihr Arm;
entehrt, geschändet
schwand dieser Leib:
flieh' die Leiche,
lasse sie los!
Der Wind mag sie verweh'n,
die ehrlos dem Edlen sich gab!
Da er sie liebend umfing,
da seligste Lust sie fand,
da ganz sie minnte der Mann,
der ganz ihr Minne geweckt: —
vor der süssesten Wonne
heiligster Weihe,
die ganz ihr Sinn
und Seele durchdrang,
Grauen und Schauder
ob gräßlichster Schande

czemuż jej wstyd
nie wstrzymał niegodnej:
skalana przecież już jest,
mąż bez miłości ją miał!
Porzuć przeklętą,
odejść jej daj!
Skalana jestem
wyzuta z czci!
Od ciebie czystego
muszę precz odejść,
nie wolno do ciebie
mi już należeć.
Hańbę bratu przynoszę,
wstydzić musisz się mnie!

Zygmund Ten, co hańbić cię śmiał,
zapłaci dziś za to krwią!
Zatrzymaj się tutaj,
czekajmy na niego,
niech tu go dostanę;
gdy mu ten miecz
przeszyje pierś,
zemście się stanie zadość!

Zyglinda (wstrząsa się przestraszona i nasłuchuje)
Słuchaj! Słyszysz —
ozwał się róg!
Echem las
niesie ten głos,
zewsząd już brzmi
złowrogi dźwięk,
Hunding się ocknął
z ciężkiego snu!
Krewnych i sforę
woła do siebie!
Ruszyły w gon
psy poszczute;
wszak mój to występek
aż pod niebo rozgłasza ten chór!
Patrzy obłąkanym wzrokiem przed siebie.
Gdzie jest mój Zygmund?
Przy mnie tu wciąż?

musste mit Schreck
die Schmähliche fassen,
die je dem Manne gehorcht,
der ohne Minne sie hielt! —
Lass die Verfluchte,
lass sie dich fleih'n!
Verworfen bin ich,
der Würde bar!
Dir reinstem Manne
muss ich entrinnen,
dir Herrlichem darf ich
nimmer gehören.
Schande bring' ich dem Bruder,
Schmach dem freienden Freund!

[Sie]gmund Was je Schande dir schuf,
das büsst nun des Frevlers Blut!
D'rum fliehe nicht weiter;
harre des Feindes;
hier soll er mir fallen:
wenn Notung ihm
das Herz zernagt.
Rache dann hast du erreicht!

[Sie]glinde (schrickt auf und lauscht)
Horch! die Hörner,
hörst du den Ruf? —
Ringsher tönt
wütend Getös';
aus Wald und Gau
gellt es herauf.
Hunding erwachte
aus hartem Schlaf!
Sippen und Hunde
ruft er zusammen!
mutig gehetzt
heult die Meute,
wild bellt sie zum Himmel
um der Ehe gebrochenen Eid!
(Sieglinde starrt wie wahnsinnig sich hin.)
Wo bist du, Siegmund?
seh' ich dich noch?

Tak ukochany
bracie promienny!
Twoich oczu blask
niech raz jeszcze mnie muśnie,
nie gardź-że mną,
przytul mnie ostatni raz!

Szlochając rzuca mu się na piersi, potem znowu przelękniona odskakuje.

Oh! To on!
To Hundinga róg!
Jego sfora tuż
zajadła mknie:
żaden miecz
nie podoła psom:
rzuć go precz, słyszysz!
Gdzieżeś, Zygmundzie?
Ah tam! już widzę go!
Straszną ma twarz!
Dyszą wściekle
do mordu psy,
nie wstrzyma ich
twój wyniosły wzrok;
dojdą, nogę szarpnie
rozżarty pysk,
i padniesz —
w kawałki się strzaska miecz;
już jesion padł,
już runął pień!
Bracie! Mój bracie!
Zygmund — ah!

Pada bez przytomności w ramiona Zygmunda.

Zygmund Siostro! Najmilsza!

Nasłuchuje jej oddechu i przekonuje się, że Zyglinda jeszcze żyje. Pozwala jej się osunąć bezwładnie tak, że kiedy sam siada, głowa Zyglindy spoczywa mu na kolanach. W tej pozycji trwają obo aż do końca następnej sceny. Długie milczenie, Zygmund pochyla się z czułą troską nad Zyglindą i składa na jej czole przeciągły pocałunek.

Scena czwarta

Brunhilda, prowadząc konia za uzdę, wychodzi z jaskini i powolnym, uroczystym krokiem idzie k przodowi. Zatrzymuje się i z daleka patrzy na Zygmunda. Znowu wolno postępuje naprzód, d

brünstig geliebter,
leuchtender Bruder!
Deines Auges Stern
lass noch einmal mir strahlen:
wehre dem Kuss
des verworf'nen Weibes nicht! —

(Sie hat sich ihm schluchzend an die Brust geworfen: — dann schrickt sie ängstlich wieder auf.)

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

(Sie sinkt ohnmächtig in Siegmunds Arme.)

Siegmund Schwester! Geliebte!

(Er lauscht ihrem Atem und überzeugt sich, dass sie noch lebe. Er lässt sie an sich herabgleiten, so dass sie, als er sich selbst zum Sitze niederlässt, mit ihrem Haupt auf seinem Schoss zu ruhen kommt. In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes. — Langes Schweigen, währenddessen Siegmund mit zärtlicher Sorge über Sieglinde sich hinneigt und mit einem langen Kusse ihr die Stirne küsst.)

Vierte Szene

(**Brünnhilde**, ihr Ross am Zaume geleitend, tritt aus der Höhle und schreitet langsam und feierlich nach vorne. Sie hält an und betrachtet Siegmund von fern. Sie schreitet wieder langsam vor.

trzymuje się w pewnej odległości. W jednej ręce trzyma tarczę i oszczep, drugą ręką opiera o szyję konia i poważnym wzrokiem patrzy na Zygmunda.

Brunhilda Zygmundzie!
Podnieś wzrok!
Za mną
masz wkrótce pójść.

Zygmund (podnosi na nią wzrok)
Poważna tak
i tak piękna — kim jesteś, mów!

Brunhilda Znak śmierci widzisz
w mej postaci;
kto spotka mnie,
ten z życiem się żegna już.
Gdy ścichnie bitwy zgiełk,
nawiedzam dzielnych;
kto ujrzy mnie,
ten za mną musi iść!

Zygmund (badawczym i hardym wzrokiem patrzy jej długo w oczy, potem w zadumie opuszcza głowę, wreszcie z uroczystą powagą zwraca się znowu do Brunhildy)
Wybrańcy ci
dokąd pójść z tobą mają?

Brunhilda Tam, gdzie ojciec,
co wybrał cię,
czeka już:
w Walhalli miejsce twe

Zygmund w Walhalli zaś
czy ojciec tylko jest sam?

Brunhilda Poległych mężów
dumny huf
powita cię
i przyjmie w swój krąg.

Zygmund Czy jest w Walhalli
Wälse, mój własny ojciec?

Brunhilda Swojego ojca
odnajdziesz też.

Zygmund A czy kobiety
także tam są?

sie hält in grösserer Nähe an. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der anderen an den Hals des Rosses und betrachtet so mit ernster Miene Siegmund.)

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

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

Brünnhilde Nur Todgeweihten
taugt mein Anblick;
wer mich erschaut,
der scheidet vom Lebenslicht.
Auf der Walstatt allein
erschein' ich Edlen:
wer mich gewahrt,
zur Wal kor ich ihn mir!

Siegmund (blickt ihr lange forschend und fest in das Auge, senkt dann sinnend das Haupt und endet sich endlich mit feierlichem Ernste wieder zu ihr)
Der dir nun folgt,
wohun führst du den Helden?

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

Siegmund In Walhalls Saal
Walvater find' ich allein?

Brünnhilde Gefall'ner Helden
hehre Schar
umfängt dich hold
mit hoch-heiligem Gruss.

Siegmund Fänd' ich in Walhall
Wälse, den eignen Vater?

Brünnhilde Den Vater findet
der Wälsung dort.

Siegmund Grüsst mich in Walhall
froh eine Frau?

Brunhilda Ach, dziewcząt
ujrzysz tam rój:
Wotana córka
miodu poda ci róg!

Zygmund Kłaniam się,
Wotana poselstwo
w twych słowach czczę,
lecz jedno powiedz, o wieczna!
Czy z bratem wraz pójdzie
najmilsza mu siostra?
Czy Zyglindę
zobaczę też?

Brunhilda Ziemskich dni
musi swych dotrwać:
Zyglindy
nie ujrzeć ci tam!

Zygmund pochyla się nad Zyglindą, całuje ją lekko w czoło i spokojnie zwraca się ku Brunhildy)

Więc pozdrów Walhallę,
pozdrów Wotana,
pozdrów mi ojca
i bohaterów,
pozdrów też piękna
twe towarzyszki:

(bardzo stanowczo)

mnie bowiem zostać tu trza!

Brunhilda Walkirii płonący
dotknął cię wzrok:
teraz musisz z nią iść!

Zygmund Chcę z Zyglindą żyć
W dobrym i złym —
przy niej moje jest miejsce;
od tego twój wzrok
mnie nie odwiedzie,
nie zmusi, bym odszedł stąd!

Brunhilda Dopókiś żyw,
nie znasz, co mus:
lecz umie zmusić cię śmierć:
śmierć ci obwieścić
przyszłam dziś!

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

gmund Hehr bist du,
und heilig gewahr' ich
das Wotanskind:
doch eines sag' mir, du Ew'ge!
Begleitet den Bruder

die bräutliche Schwester?
umfängt Siegmund
Sieglinde dort?

innhilde Erdenluft
muss sie noch atmen:
Sieglinde
sieht Siegmund dort nicht!

gmund (neigt sich sanft über Sieglinde, küsst sie leise auf die Stirn und wendet sich ruhig zu Brünhilde)

So grüsse mir Walhall,
grüsse mir Wotan,
grüsse mir Wälse
und alle Helden,
grüss' auch die holden
Wunschesmädchen: —

(sehr bestimmt)

zu ihnen folg' ich dir nicht.

innhilde Du sahest der Walküre
sehrenden Blick:
mit ihr musst du nun zieh'n!

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

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

Zygmund Z czyich to rąk
zginąć bym miał?

Brunhilda Hunding zada ci cios.

Zygmund Lepszego szukaj,
by mię postraszyć!
Jeśli zaś chcesz
zebrać dziś plon,
jego obierz za cel,
bo jego ostatni dziś bój!

Brunhilda (potrząsając głową)
Na ciebie
— zrozum to —
na ciebie wybór padł.

Zygmund A znasz ten miecz?
Kto dał mi go,
zwycięstwo dał
— mogę sobie kpić z twoich gróźb!

Brunhilda (podnosząc głos)
Kto dał ci miecz,
dziś zsyła ci śmierć:
z tego ostrza zdjęty już czar!

Zygmund (porywczo)
Milcz i nie budź
mej miłej ze snu!
Z wyrazem wielkiego bólu pochyla się czule nad Zyglindą.
O, biada!
Najsłodsza ma!
To tobie ta boleść pisana.
Zgubić cię
cały zaprzysiągł się świat,
a ja, choć jedyny twój druh,
choć dla mnie rzuciłaś ten świat,
ramieniem swym
nie miałbym cię chronić,
ja ciebie dziś zdradzić bym miał?
Ha, gardzę tym,
który dał mi miecz,
obelgą mi jest ten dar!

Siegmund Wo wäre der Held,
dem heut' ich fiel?

Brünnhilde Hunding fällt dich im Streit.

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

Brünnhilde (den Kopf schüttelnd)
Dir, Wälsung —
höre mich wohl:
dir ward das Los gekiest.

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

Brünnhilde (mit stark erhobener Stimme)
Der dir es schuf,
beschied dir jetzt Tod:
seine Tugend nimmt er dem Schwert!

Siegmund (heftig)
Schweig, und schrecke
die Schlummernde nicht!
(Er beugt sich mit hervorbrechendem Schmerze zärtlich über Sieglinde.)
Weh'! Weh'!
Süssestes Weib!
Du traurigste aller Getreuen!
Gegen dich wütet
in Waffen die Welt:
und ich, dem du einzig vertraut,
für den du ihr einzig getrotzt,
mit meinem Schutz
nicht soll ich dich schirmen,
die Kühne verraten im Kampf?
Ha, Schande ihm,
der das Schwert mir schuf,
beschied er mir Schimpf für Sieg!

Lecz do Walhalli
nie dam się zawieść:
w piekle wolę już być!
Pochyla się nisko nad Zyglindą.

Brunhilda (wstrząśnięta)
Tak nisko cenisz więc
wieczne rozkosze?
(ociągając się i wahając)
Wszystkim ci jest
nieszczęsna ta,
co tu udręką
zmożona leży bez sił?
Prócz niej nie masz już nic?

Zygmund (patrząc na nią z goryczą)
Choć piękną twarz
obracasz ku mnie,
ale serce masz
jak kamień, jak lód!
Skoro chcesz szydzić,
zabieraj się stąd,
stworzenie zimne i złe!
A może cię bawi
oglądać ból —
do woli naciesz się więc;
męka niech syci
zawistny twój wzrok:
o Walhalli tylko cudach
nie wspominaj mi już!

Brunhilda Pojmuję ten ból,
który dręczy cię dziś,
i współczuć potrafię
udręce twej —
Pomóc, Zygmundzie, ci chcę:
powierz Zyglindę mi!

Zygmund Nikt inny prócz mnie
nie ma prawa dotknąć jej żywej:
dziś czeka mnie śmierć,
lecz nim zginę, zabiję ją sam!

Brunhilda (coraz bardziej przejęta)
Mówisz w obłędzie!

Muss ich denn fallen,
nicht fahr' ich nach Walhall:
Hella halte mich fest!
(Er neigt sich tief zu Sieglinde.)

Brünnhilde (erschüttert)
So wenig achtest du
ewige Wonne?
(zögernd und zurückhaltend)
Alles wär' dir
das arme Weib,
das müd' und harmvoll
matt auf dem Schosse dir hängt?
Nichts sonst hieltest du hehr?

Siegmund (bitter zu ihr aufblickend)
So jung und schön
erschimmerst du mir:
doch wie kalt und hart
erkennt dich mein Herz!
Kannst du nur höhnen,
so hebe dich fort,
du arge, fühllose Maid!
Doch musst du dich weiden,
an meinem Weh'
mein Leiden letzte dich denn;
meine Not labe
dein neidvolles Herz:
nur von Walhalls spröden Wonnen
sprich du wahrlich mir nicht!

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

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

Brünnhilde (in wachsender Ergriffenheit)
Wälsung! Rasender!

Słuchaj-że mnie:
Zyglinda ma żyć,
ma w sobie uchronić,
coś swoją miłością jej dał.

Zygmund (dobywając miecza)
Ten miecz,
co mąż wierny ze zdrajcy wziął rąk,
ten miecz,
co przed bitwą mnie zdradza jak tchórz,
wrogom nie straszny już jest —
w kochankę niech godzi więc!
(zamierza się mieczem na Zyglindę)
Nas dwoje
oto tu masz;
spraw się; Zbawco,
niech jeden cios
w serca ugodzi dwa!

Brunhilda (w gwałtownym porywie współczucia)
Stój, Wälsungu!
słuchać mnie chciej!
Zyglinda żyje —
niech Zygmund żyje wraz z nią!
Walkiria dziś
odmieni losu bieg:
zwycięsko
stoczysz dzisiaj ten bój!
(Z oddali słychać dźwięki rogu)
Słyszysz ten głos?
Do walki się zbrój!
Ufaj w swój miecz,
i śmiało go schwyć!
Nie chybi ta broń;
póki Walkiria z tobą jest!
Tyś — bohater!
Bywaj mi zdrów!
Po skończonej ujrzym się bitwie!

Zrywa się i wraz ze swym wierzchowcem znika po prawej stronie w wąwozie skalnym. Zygmund radosny i podniesiony na duchu patrzy w ślad za nią. Scena stopniowo się zaciemnia: opuszczają ciężkie chmury burzowe i przesłaniają z wolna ścianę gór, wąwóz oraz wzniesienie.

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

Siegmund (sein Schwert ziehend)
Dies Schwert, —
das dem Treuen ein Trugvoller schuf;
dies Schwert —
das feig vor dem Feind mich verrät: —
frommt es nicht gegen den Feind,
so fromm' es wider den Freund! —
(Er zückt das Schwert auf Sieglinde.)
Zwei Leben
lachen dir hier:
nimmt sie, Notung,
neidischer Stahl!
nimm sie mit einem Streich!

Brünnhilde (im heftigsten Sturme des Mitgefühles)
Halt' ein! Wälsung!
Höre mein Wort!
Sieglinde lebe —
und Siegmund lebe mit ihr!
Beschlossen ist's;
das Schlachtlos wend' ich:
dir, Siegmund,
schaff' ich Segen und Sieg!
(Man hört im fernen Hintergrunde Hornrufe erschallen.)
Hörst du den Ruf?
Nun rüste dich, Held!
Traue dem Schwert
und schwing' es getrost:
treu hält dir die Wehr,
wie die Walküre treu dich schützt! —
Leb' wohl, Siegmund,
seligster Held!
Auf der Walstatt seh' ich dich wieder!

(Sie stürmt fort und verschwindet mit dem Rosse rechts in einer Seitenschlucht. Siegmund blickt ihr freudig und erhoben nach. — Die Bühne hat sich allmählich verfinstert; schwere Gewitterwolken senken sich auf den Hintergrund herab und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch nach und nach gänzlich ein.)

Scena piąta

Zygmund (pochyla się znów nad Zyglindą, nasłuchuje oddechu)

Mocny sen
zawładnął nią,
uśmierzył gorzki ból.
Czyżby Walkirii dźwięczny głos
tak słodką pociechę jej dał?
Głos, co przyzywa na bój,
nie straszno w jej sercu brzmiał?
Martwą się zda,
choć żywa jest;
Łagodny śmiech snu
ukoił jej łzy.

Znowu słychać dźwięki rogu.

Więc śpijże mi tak,
aż skończy się bój
i radość zbudzi cię!

Składa ją łagodnie na kamieniu i na pożegnanie całuje jej czoło. Zygmund słyszy dźwięk rogu Hundinga i zdecydowanym krokiem rusza naprzód.

Kto wołasz tam,
wychodź na plac!
Należność ci
spłacę dziś:
umie liczyć mój miecz!

Wyciąga miecz, pośpiesznie rusza w głąb sceny i gdy dociera do wzniesienia, znika w gęstych chmurach, w których pokazują się błyskawice.

Zyglinda (poczyna poruszać się niespokojnie we śnie)

Oby już ojciec tu był!
Razem z synem wyruszył na łów.
Matko! Matko!
chwyta mnie lęk!
Jak groźnie i obco
patrzą te twarze!
Dymów dokoła
wznosi się swąd,
języki ognia
parzą nas już,
już płonie dom,
na pomoc, bracie!

Fünfte Szene

Siegmund (neigt sich wieder über Sieglinde, dem Atem lauschend)

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

(Neue Hornrufe.)

So schlummre nun fort,
bis die Schlacht gekämpft,
und Friede dich erfreu'!

(Er legt sie sanft auf den Steinsitz und küsst ihr zum Abschied die Stirne. Siegmund vernimmt Hundings Hornruf und bricht entschlossen auf.)

Der dort mich ruft,
rüste sich nun;
was ihm gebührt,
biet' ich ihm:
Notung zahl' ihm den Zoll!

(Er zieht das Schwert, eilt dem Hintergrunde zu und verschwindet, auf dem Joche angekommen, sogleich in finstrem Gewittergewölk, aus welchem alsbald Wetterleuchten aufblitzt.)

Sieglinde (beginnt sich träumend unruhiger zu bewegen)

Kehrte der Vater nun heim!
Mit dem Knaben noch weilt er im Forst.
Mutter! Mutter!
mir bangt der Mut:
nicht freundlich und friedlich
scheinen die Fremden!
Schwarze Dämpfe —
schwüles Gedünst —
feurige Lohe
leckt schon nach uns —
es brennt das Haus —
zu Hilfe, Bruder!

Zygmund! Zygmund!

Zrywa się. Potężna błyskawica i grzmot.

Zygmund! Ah!

Rozgląda się przestraszona wokoło: niemal całą scenę wypełniają czarne chmury burzowe, co raz to błyska się i grzmi. Z daleka głos rogu.

Głos Hundinga (zza wzniesienia)

Wehwalt! Wehwalt!
Pokaż się tu!
Psom zaraz poszczuć cię każę!

Głos Zygmunda (dobiega z wąwozu z pewnej odległości)

Gdzieś to się skrył,
żeby z drogi mi zejść?
Chodź tu, stań przede mną!

Zyglinda (nasłuchując w wielkim napięciu)

Hunding! Zygmund!
Chcę ich zobaczyć!

Hunding

Wychodź, ty gachu rozpustny!
Frigi sięgnie cię cios!

Zygmund (już jest także na wzniesieniu)

Myślisz, żem bezbronny tu,
podły psie?
Grozisz mi Frigą?
To sam stań do walki,
jeśli pomocy jej chcesz!
Bo z pnia, co ostoją
twego domu jest,
zdołałem wyrwać ów miecz!
Wraz poczujesz stali tej smak!

Błyskawica rozjaśnia na moment wzniesienie, na którym teraz widać walczących Hundinga i Zygmunda.

Zyglinda (co tchu w piersi)

Stójcie, wy mężczyźni!
Mnie zgładźcie wpierw!

Rzuca się ku wzniesieniu, jasny błysk oświetlający z prawej strony walczących razi ją nagle tak gwałtownie, że oślepiona, skręca w bok. W blasku ukazuje się Brunhilda unosząca się nad Zygmundem i osłaniająca go swoją tarczą.

Brunhilda

Bij, Zygmundzie!
Ufaj w swój miecz!

Siegmund! Siegmund!

(Sie springt auf. — Starker Blitz und Donner.)

Siegmund! — Ha!

Sie starrt in Angst um sich her: fast die ganze Bühne ist in schwarze Gewitterwolken gehüllt, [illegible]ender Blitz und Donner. Der hornruf Hundings ertönt in der Nähe.)

[illegible]dings Stimme (im Hintergrunde vom Bergjoche her)

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

[illegible]gmund Stimme (von weiter hinten her aus der Schlucht)

Wo birgst du dich,
dass ich vorbei dir schoss?
Steh', dass ich dich stelle!

[illegible]eglinde (in furchtbarer Aufregung lauschend)

Hunding! Siegmund!
Könnt' ich sie sehen!

[illegible]unding

Hieher, du frevelnder Freier!
Fricka fälle dich hier!

[illegible]egmund (nun ebenfalls vom Joche her)

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

[illegible]Blitz erhellt für einem Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund [illegible]wehrend gewahr werden.)

[illegible]eglinde (mit höchster Kraft)

Haltet ein, ihr Männer,
mordet erst mich!

[illegible]rrt auf das Bergjoch zu: ein von rechts her über den Kämpfern ausbrechender heller Schein [illegible]ie aber plötzlich so heftig, dass sie, wie erblindet, zur Seite schwankt. In dem Lichtglanze [illegible]t **Brünnhilde** über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend.)

Brünnhilde

Triff ihn, Siegmund!
traue dem Schwert!

Gdy Zygmund szykuje się, by zadać śmiertelny cios Hundingowi, z lewej strony przez chmu przedziera się jasna czerwona poświata, a w niej Wotan — staje nad Hundingiem i oszczep zagradza drogę Zygmundowi.

Wotan Na oszczep mój bacz —
roztrzaskam ci miecz!

Brunhilda przestraszona pojawieniem się Wotana cofa się wraz z tarczą — miecz Zygmunda ro ja się o oszczep. Teraz bezbronnemu Hunding wraża oszczep w pierś. Zygmund pada nieżyw Zyglinda, słysząc jego ostatnie westchnienie, osuwa się jak martwa na ziemię. W chwili gdy Zy mund pada, bijący z prawa i lewa blask gaśnie; głęboka ciemność zasnuwa całą scenę, w chmu widać niewyraźnie jak Brunhilda śpiesznie podbiega do Zyglindy.

Brunhilda Na koń, to ocalenie!

Podnosi Zyglindę, sadza na koniu stojącym u wylotu wąwozu i natychmiasdt uwozi ją stąd. Chmu ry rozstępują się, po środku widać wyraźnie Hundinga, który właśnie wyciąga oszczep z pier Zygmunda. Wotan, wpośród chmur, stoi z tyłu na skale, wsparty na oszczepie i z bólem patrzy zwłoki Zygmunda.

Wotan (do Hundinga)
Precz stąd, psie!
Idź do Frigi,
powiedz, że odtąd nikt
nie waży się z niej drwić.
Precz! Precz!

Jego pogardliwy gest sprawia, że Hunding pada martwy.

Wotan (wybuchając nagle straszliwym gniewem)
Gdzie Brunhilda?
Biada występnej!
Niechaj drży
przed karą z tych rąk,
gdy koń mój zgoni jej ślad!
Znika wśród gromów i błysków. Kurtyna opada szybko.

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

Wotan Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!

Brünnhilde weicht erschrocken vor Wotan mit dem Schilde zurück: Siegmunds Schwert zerspringt an dem vorgehaltenen Sperre. Dem unbewehrten stöss Hunding seinen Speer in die Brust. Siegmund sinkt tot zu Boden. — Sieglinde, die seinen Todesseufzer gehört, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen. — Mit Siegmunds Fall ist zugleich von beiden Seiten der glänzende Schein verschwunden; dichte Finsternis ruht im Gewölk bis nach vorn; in ihm wird Brünnhilde unsichtbar sichtbar, wie sie in jäher Hast sich Sieglinden zuwendet.)

Brünnhilde Zu Ross, dass ich dich rette!

(Sie hebt Sieglinde schnell zu sich auf ihr der Seitenschlucht nahestehendes Ross und verschwindet sogleich mit ihr. — Alsbald zerteilt sich das Gewölk in der Mitte, so dass man deutlich Hunding gewahrt, der soeben seinem Speer dem gefallenen Siegmund aus der Brust zieht. — Wotan, von Gewölk umgeben, steht dahinter auf einem Felsen, an seinen Speer gelehnt und schmerzlich auf Siegmunds Leiche blickend.)

Wotan (zu Hunding)
Geh' ihn, Knecht!
Knie vor Fricka:
meld' ihr, dass Wotans Speer
gerächt, was Spott ihr schuf. —
Geh'! — Geh'!

(Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot zu Boden.)

Wotan (plötzlich in furchtbarer Wut auffahrend)
Doch Brünnhilde! —
Weh' der Verbrecherin!
Furchtbar sei
die Freche gestraft,
erreicht mein Ross ihre Flucht!

(Er verschwindet mit Blitz und Donner. — Der Vorhang fällt schnell.)

AKT III
Prolog
Scena I

Na szczycie skalistej góry

Z prawej strony scenę zamyka las świerkowy. Z lewej — wylot jaskini, tworzącej naturalne pomieszczenie; nad nią wznosi się wierzchołek góry. W głąb sceny swobodna perspektywa; mniejsze i większe głazy u skraju zbocza, które — jak można się domyślać — z tyłu opada stromo w dół. Nad krawędzią skał przesuwają się pojedyncze chmury, jak gdyby gnane wiatrem. Gerhilda, Ortlinda, Waltrauda i Szwertlita w pełnym rynsztunku bojowym rozmieściły się na wierzchołku, obok wylotu jaskini i ponad nią.

Gerhilda (znajdująca się najwyżej, zwracając się ku tyłowi, gdzie przeciąga wielka chmura)

Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha! Hej ha!
Helmwigo! Tu!
Ku nam konia zwróć!

Wnętrze chmury rozdziera błyskawica: widać Walkirię na koniu; przez siodło przewieszony poległy wojownik. Zjawisko przesuwa się coraz bliżej nad krawędzią skał, z lewa na prawo.

Głos Helmwigi (z głębi)

Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha!

Gerhilda, Waltrauda i Szwertlita (w stronę przybywającej Walkirii)

Hej ha! Hej ha!

Chmura ze zjawiskiem znika na prawo w tyle za kępą świerków.

Ortlinda (w stronę świerków)

Tam uwiąż konia,
gdzie moja klacz!
Twój Gniadosz lubi
paść się przy Siwej!

Waltrauda (ku świerkom)

A któż to u siodła?

DRITTER AUFZUG
VORSPIEL
Erste Szene

Auf dem Gipfel eines Felsenberges.

Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet; darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gestattet; freie höhere und niedere Felssteine bilden den Rand von dem Abhange, der — wie anzunehmen ist — nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. — Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei. — (**Gerhilde, Ortlinde, Waltraute** und **Schwertleite** haben sich auf der Felsspitze, an und über der Höhle, gelagert; sie sind in voller Waffenrüstung.)

Gerhilde (zu höchst gelagert und dem Hintergrunde zurufend, wo ein starkes Gewölk herzieht).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Helmwige! Hier!
Hieher mit dem Ross!

(Aus dem Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Ross wird in Ihm sichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger. Die Erscheinung zieht, immer näher, am Felsensaume von links nach rechts vorbei.)

Helmwiges Stimme (im Hintergrunde)

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!

Gerhilde, Waltraute und **Schwertleite** (der Ankommenden entgegenrufend)

Heiaha! Heiaha!

(Die Wolke mit der Erscheinung ist rechts hinter dem Tann verschwunden.)

Ortlinde (in den Tann hineinrufend)

Zu Ortlindes Stute
stell' deinen Hengst:
mit meiner Grauen
grast gern dein Brauner!

Waltraute (hineinrufend)

Wer hängt dir im Sattel?

Helmwiga (wychodząc zza świerków)
Syntold, z Heglingów!

Szwertlita
Uwiąż Gniadosza
z dala od Siwej:
toż na jej grzbiecie
Wittyk, z Irmingów!

Gerhilda (zszedłszy nieco niżej)
Odwieczni wrogowie:
Syntold i Wittyk!

Ortlinda (zrywa się)
Hola! Twój ogier
kopie mi klacz!
Biegnie ku świerkom.

Szwertlita, Gerhilda i Helmwiga wybuchają głośnym śmiechem.

Gerhilda
Tak mężów waśń
poróżni nam konie!

Helmwiga (w stronę świerków)
Spokój, Gniady!
Wojna skończona!

Waltrauda (z wierzchołka, gdzie zastąpiła Gerhildę na warcie, zwracając się w prawo w tył)
Hejże ho! Hejże ho!
Zygruno, tu!
Cóż spóźniasz się tak?
Nadsłuchuje, zwrócona w prawo.

Głos Zygruny (z prawej strony z tyłu)
Pracy huk!
Wszystkie inne już są?

Walkirie (zwrócone w prawo ku tyłowi)
Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha! Hej ha!
Ich gesty oraz jasny blask bijący zza kępy świerków świadczą o tym, że Zygruna już tam dotarła.
Z głębi słychać jednocześnie dwa głosy.

Grimgerda i Roswissa (z lewej strony z tyłu)
Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha!

Waltrauda (zwracając się w lewo)
Grimgerda i Roswissa!

Helmwige (aus dem Tann auftretend)
Sintolt, der Hegeling!

Schwertleite
Führ' deinen Braunen
fort von der Grauen:
Ortlindes Mähre
trägt Wittig, den Irming!

Gerhilde (ist etwas näher herabgestiegen)
Als Feinde nur sah ich
Sintolt und Wittig!

Ortlinde (springt auf)
Heiaha! Die Stute
stösst mir der Hengst!
(Sie läuft in den Tann.)

Schwertleite, Gerhilde und **Helmwige** (lachen laut auf)

Gerhilde
Der Recken Zwist
entzweit noch die Rosse!

Helmwige (in den Tann zurückrufend)
Ruhing, Brauner!
Brich nicht den Frieden.

Waltraute (auf der Höhe, wo sie für Gerhilde die Wacht übernommen, nach rechts in den Hintergrund rufend).
Hoioho! Hoioho!
Siegrune, hier!
Wo säumst du so lang?
(Sie lauscht nach rechts.)

Siegrunes Stimme (von der rechten Seite des Hitergrundes her)
Arbeit gab's!
Sind die andren schon da?

Die Walküren (nach rechts in den Hintergrund rufend)
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
(Ihre Gebärden sowie ein heller Glanz hinter dem Tann zeigen an,
dass soeben Siegrune dort angelangt ist. Aus Tiefe hört man zwei Stimmen zugleich.)

Grimgerde und Rossweisse (links im Hintergrunde)
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!

Waltraute (nach links)
Grimgerd' und Rossweisse!

Gerhilda (zwracając się w tę samą stronę)
Czy jadą we dwie?

W rozświetlonej błyskawicą chmurze nadciągającej z lewej strony ukazują się Grimgarda i Roswisa, konno, każda z poległym wojownikiem u siodła. Helmwiga, Ortlinda i Zygruna wychodzą ze świerków i machają ku przybywającym z krawędzi skały.

Helmwiga, Ortlinda i Zygruna
Witajcie, siostrzyczki,
Roswisso i Grimgerd!

Głos Roswissy i Grimgerdy
Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha!

Zjawisko znika za świerkami.

Pozostałe Walkirie
Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha! Hej ha!

Gerhilda (w stronę świerków)
Zawiedźcie koniki
na popas w las!

Ortlinda (w stronę świerków)
Tylko niech stoją
z dala od siebie,
aż w bohaterach
ostygnie gniew!
Walkirie śmieją się.

Helmwiga (podczas gdy inne się śmieją)
Przez waśnie ich
już się Siwej dostało!
Walkirie śmieją się.

Roswissa i Grimgerda (wychodząc zza świerków)
Hejże ho! Hejże ho!

Pozostałe Walkirie
Witajcie! Witajcie!

Szwertlita Toście były we dwie?

Grimgerda Z dwóch dróg jeden szlak
połączył nas dziś.

Roswissa Gdyśmy wszystkie już razem,
nie ma co zwlekać:

Gerhilde (ebenso)
Sie reiten zu zwei.

(In einem blitzerglänzenden Wolkenzuge, der von links her vorbeizieht, erscheinen Grimgerde und Rossweisse, ebenfalls auf Rossen, jede einen Erschlagenen im Sattel führend. — Helmwige, Ortlinde und Siegrune sind aus dem Tann getreten und winken vom Felsensaume den Ankommenden zu.)

Helmwige, Ortlinde und Siegrune
Gegrüsst, ihr Reisige!
Rossweiss' und Grimgerde!

Rossweisses und Grimgerdes Stimmen
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!
(Die Erscheinung verschwindet hinter dem Tann.)

Die anderen Walküren
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Gerhilde (in den Tann rufend)
In' Wald mit den Rossen
zu Weid' und Rast!

Ortlinde (ebenfalls in den Tann rufend)
Führet die Mähren
fern von einander,
bis unserer Helden
Hass sich gelegt!
(Die Walküren lachen.)

Helmwige (während die andren lachen)
Der Helden Grimm
büsste schon die Graue!
(Die Walküren lachen.)

Rossweisse und Grimmgerde (aus dem Tann tretend)
Hojotoho! Hojotoho!

Die andern Walküren
Willkommen! Willkommen!

Schwertleite Wart't ihr Kühnen zu zwei!

Grimgerde Getrennt ritten wir
und trafen uns heut'.

Rossweisse Sind wir alle versammelt,
so säumt nicht lange:

w Walhalli czeka nas wódz,
— bitew zanieśmy mu plon!

Helmwiga Lecz jednej brak:
osiem nas jest.

Gerhilda Przy Wälsungu widać
Brunhilda wciąż stoi.

Waltrauda Aż skończy swoje
czekać tu trza,
bo bez niej wracać
nie mamy co:
gniewnie przyjąłby nas wódz!

Zygruna (z wierzchołka, gdzie sprawuje wartę)
Hejże ho! Hejże ho!
(zwracając się w tył)
Tutaj! Tutaj!
(w stronę pozostałych)
Galopem, co sił
Brunhilda tu mknie!

Walkirie (wszystkie śpieszą na wierzchołek)
Hejże ho! Hejże ho!
Brunhildo! Hej!
Patrzą z rosnącym zdumieniem.

Waltrauda Resztką sił, zda się,
koń skręca pod świerk.

Grimgerda Patrz, aż boki
spienione ma!

Roswissa Wakirie tak gnać
przecież nie zwykły!

Ortlinda Cóż ma u siodła?

Helmwiga Nie jest to mąż!

Zygruna Długi włos widzę!

Gerhilda Niewiasta to więc?

Szwertlita Ni słowem nas
siostra nie wita!

nach Walhall brechen wir auf,
Wotan zu bringen die Wal.

Helmwige Acht sind wir erst:
eine noch fehlt.

Gerhilde Bei dem braunen Wälsung
weilt wohl noch Brünnhild'.

Waltraute Auf sie noch harren
müssen wir hier:
Walvater gäb' uns
grimmigen Gruss,
säh' ohne sie er uns nah'n!

Siegrune (auf der Felswarte, von wo sie hinausspäht)
Hojotoho! Hojotoho!
(in den Hintergrund rufend)
Hieher! Hieher!
(zu den anderen)
In brünstigem Ritt
jagt Brünnhilde her.

Die Walküren (alle eilen auf die Warte)
Hojotoho! Hojotoho!
Brünnhilde! hei!
(Sie spähen mit wachsender Verwunderung.)

Waltraute Nach dem Tann lenkt sie
das taumelnde Ross.

Grimgerde Wie schnaubt Grane
vom schnellen Ritt!

Rossweisse So jach sah ich nie
Walküren jagen!

Ortlinde Was hält sie im Sattel?

Helmwige Das ist kein Held!

Siegrune Eine Frau führt sie.

Gerhilde Wie fand sie die Frau?

Schwertleite Mit keinem Gruss
grüsst sie die Schwestern!

Waltrauda (wołając w dół)
Hejże! Brunhildo!
Nie słyszysz nas?

Ortlinda Ej, pomóżcie
jej zsiąść, siostrzyczki!

Gerhilda i Helmwiga biegną ku świerkom. Zygruna i Roswissa śpieszą za nimi.

Walkirie Hejże ho! Hejże ho!
Hej ha!

Waltrauda (patrząc ku świerkom)
Na ziemię padł
konik zdrożony!

Grimgerda Zaś Brunhilda brankę
chwyta co tchu!

Pozostałe Walkirie (biegnąc w stronę świerków)
Siostro! Siostro!
Co tobie jest?

Wszystkie Walkirie wracają na scenę; z nimi Brunhilda, podtrzymując i prowadząc Zyglindę

Brunhilda (zdyszana)
Brońcie wy mnie,
pomóżcie mi!

Walkirie Skąd śpieszno ci tak,
czy stało się coś?
Strach tylko umie tak gnać!

Brunhilda Od dzisiaj wiem,
co znaczy strach:
ojciec mnie schwytać chce!

Walkirie (w popłochu)
Czyś oszalała?
Mów, jakże to?
Ojciec cię ściga?
Przed nim chcesz zbiec?

Brunhilda (rozgląda się trwożliwie wokoło, potem wraca na poprzednie miejsce)
Popatrzcie tam,
z wierzchołka góry!
Czy od północy
nie zbliża się wódz?

Waltraute (hinabrufend)
Heiaha! Brünnhilde!
hörst du uns nicht?

Ortlinde Helf der Schwester
vom Ross sich schwingen!
(Gerhilde und Helmwige stürzen in den Tann.)
(Siegrune und Rossweisse laufen ihnen nach.)

Die Walküren Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha!

Waltraute (in den Tann blickend)
Zu Grunde stürzt
Grane, der starke!

Grimgerde Aus dem Sattel hebt sie
hastig das Weib!

Die übrigen Walküren (alle in den Tann laufend)
Schwester! Schwester!
Was ist gescheh'n?

(Alle Walküren kehren auf die Bühne zurück; mit ihnen kommt Brünnhilde, Sieglinde unterstützend und hereingeleitend.)

Brünhilde (atemlos)
Schützt mich und helft
in höchster Not!

Die Walküren Wo rittest du her
in rasender Hast?
So fliegt nur, wer auf der Flucht!

Brünnhilde Zum ersenmal flieh' ich
und bin verfolgt:
Heervater hetzt mir nach!

Die Walküren (heftig erschreckend)
Bist du von Sinnen?
Sprich! Sage uns!
Verfolgt dich Heervater?
Fliehst du vor ihm?

Brünhilde (wendet sich ängstlich, um zu spähen, und kehrt wieder zurück)
O Schwestern, späht
von des Felsens Spitze!
Schaut nach Norden,
ob Walvater naht!

Ortlinda i Waltrauda biegną wartować na wierzchołek.

Co? Widać go już?

Ortlinda Gwałtowny wiatr
stamtąd pędzi.

Waltrauda Burzowych chmur
zbiera się kłąb!

Walkirie Na świętym koniu
nadciąga tu wódz!

Brunhilda Myśliwy groźny
wytropił mój ślad,
już goni, goni z północy!
Stańcie tu przy mnie!
Strzeżcie mi jej!

Walkirie Kim jest ta niewiasta?

Brunhilda Powiem wam szybko:
to jest Zyglinda,
Zygmund jej mąż i brat;
na nich oboje
Wotan tak gniewny jest;
za moją sprawą
Zygmunda miał
pokonać dziś wróg;
lecz mój Wälsunga
osłonił szczyt
— w gniewie więc wódz
oszczepem sam zadał mu cios!
Zygmund padł,
ja zaś z nią
zbiegłam co tchu,
by ratunku
szukać wśród was:
chrońcie mnie biedną
(pokornie)
by straszny nie dosięgnął mnie gniew!

Walkirie (w wielkim zdumieniu)
Szalona siostro,
zastanów się!
Biada, Brunhildo, biada!

(Ortlinde und Waltraute springen auf die Felsenspitze zur Warte.)

Schnell! Seht ihr ihn schon?

Ortlinde Gewittersturm
naht von Norden.

Waltraute Starkes Gewölk
staut sich dort auf!

Die Walküren Heervater reitet
sein heiliges Ross!

Brünnhilde Der wilde Jäger,
der wütend mich jagt,
er naht, er naht von Norden!
Schützt mich Schwestern!
wahret dies Weib!

Die Walküren Was ist mit dem Weibe?

Brünnhilde Hört mich in Eile:
Sieglinde ist es,
Siegmunds Schwester und Braut:
gegen die Wälsungen
wütet Wotan in Grimm;
dem Bruder sollte
Brünhilde heut'
entziehen den Sieg;
doch Siegmund schützt' ich
mit meinem Schild,
trotzend dem Gott; —
der traf ihn da selbst mit dem Speer:
Siegmund fiel;
doch ich floh
fern mit der Frau;
sie zu retten,
eilt' ich zu euch —
ob mich Bange auch
(kleinmütig)
ihr berget vor dem strafenden Streich!

Die Walküren (in grösster Bestürzung)
Betörte Schwester,
was tatest du?
Wehe! Brünnhilde, wehe!

Krnąbrnie jak mogłaś
nie spełnić
rozkazu, który dał wódz?

Waltrauda (z wartowni)
Świata już pół
jakby skrył mrok.

Ortlinda (z wartowni)
Dziko pędzi
czarna ćma chmur.

Pozostałe Walkirie (zwrócone w tył)
Już tętent
rumaka gra,
z nozdrzy sypią się skry!

Brunhilda Biada nieszczęsnej,
gdy ujrzy ją wódz:
ród cały Wälsungów
czeka zagłada!
Niech któraś z was
konika mi da
— uwiozę ją prędko stąd!

Zygruna Więc także nas
w to wplątać chcesz?

Brunhilda Roswisso, siostro,
użycz swego Skoczka!

Roswissa Mój koń biegnie tam,
gdzie każe mu wódz!

Brunhilda Helmwigo, słuchaj!

Helmwiga Jam ojcu posłuszna.

Brunhilda Grimgerdo! Gerhildo!
Błagam was!
Szwertlito! Zygruno!
Zlitujcie się!
W potrzebie dziś
pomóżcie mi:
ratujcie biedną ją!

Zyglinda (która dotychczas posępnie i zimno patrzyła przed siebie, teraz, gdy Brunhilda obejmuje ją opiekuńczym gestem, odtrąca ją niechętnie)

[illegible]ch ungehorsam
Brünnhilde
Heervaters heilig' Gebot?

Waltraute (von der Warte)
Nächtig zieht es
von Norden heran.

Ortlinde (ebenso)
Wütend steuert
hieher der Sturm.

Die anderen Walküren (dem Hintergrunde zugewendet)
Wild wiehert
Walvaters Ross,
Schrecklich schnaubt es daher!

Brünnhilde Wehe der Armen,
wenn Wotan sie trifft:
den Wälsungen allen
droht er Verderben! —
Wer leiht mir von euch
das leichteste Ross,
dass flink die Frau ihm entführ'?

Siegrune Auch uns rätst du
rasenden Trotz?

Brünnhilde Rossweisse, Schwester,
leih' mir deinen Renner!

Rossweisse Vor Walvater floh
der fliegende nie.

Brünnhilde Helmwige, höre!

Helmwige Dem Vater gehorch' ich.

Brünnhilde Grimgerde! Gerhilde!
Gönnt mir eu'r Ross!
Schwertleite! Siegrune!
Seht meine Angst!
O seid mir treu,
wie traut ich euch war:
rettet dies traurige Weib!

Sieglinde (die bisher finster und kalt vor sich hingestarrt, fährt, als Brünnhilde sie lebhaft — wie [illegible] — umfasst, mit einer abwehrenden Gebärde auf)

Krnąbrnie jak mogłaś
nie spełnić
rozkazu, który dał wódz?

Waltrauda (z wartowni)
Świata już pół
jakby skrył mrok.

Ortlinda (z wartowni)
Dziko pędzi
czarna ćma chmur.

Pozostałe Walkirie (zwrócone w tył)
Już tętent
rumaka gra,
z nozdrzy sypią się skry!

Brunhilda
Biada nieszczęsnej,
gdy ujrzy ją wódz:
ród cały Wälsungów
czeka zagłada!
Niech któraś z was
konika mi da
— uwiozę ją prędko stąd!

Zygruna
Więc także nas
w to wplątać chcesz?

Brunhilda
Roswisso, siostro,
użycz swego Skoczka!

Roswissa
Mój koń biegnie tam,
gdzie każe mu wódz!

Brunhilda
Helmwigo, słuchaj!

Helmwiga
Jam ojcu posłuszna.

Brunhilda
Grimgerdo! Gerhildo!
Błagam was!
Szwertlito! Zygruno!
Zlitujcie się!
W potrzebie dziś
pomóżcie mi:
ratujcie biedną ją!

Zyglinda (która dotychczas posępnie i zimno patrzyła przed siebie, teraz, gdy Brunhilda obejmuje ją opiekuńczym gestem, odtrąca ją niechętnie)

Brach ungehorsam
Brünnhilde
Heervaters heilig' Gebot?

Waltraute (von der Warte)
Nächtig zieht es
von Norden heran.

Ortlinde (ebenso)
Wütend steuert
hieher der Sturm.

Die anderen Walküren (dem Hintergrunde zugewendet)
Wild wiehert
Walvaters Ross,
Schrecklich schnaubt es daher!

Brünnhilde
Wehe der Armen,
wenn Wotan sie trifft:
den Wälsungen allen
droht er Verdereben! —
Wer leiht mir von euch
das leichteste Ross,
dass flink die Frau ihm entführ'?

Siegrune
Auch uns rätst du
rasenden Trotz?

Brünnhilde
Rossweisse, Schwester,
leih' mir deinen Renner!

Rossweisse
Vor Walvater floh
der fliegende nie.

Brünnhilde
Helmwige, höre!

Helmwige
Dem Vater gehorch' ich.

Brünnhilde
Grimgerde! Gerhilde!
Gönnt mir eu'r Ross!
Schwertleite! Siegrune!
Seht meine Angst!
O seid mir treu,
wie traut ich euch war:
rettet dies traurige Weib!

Sieglinde (die bisher finster und kalt vor sich hingestarrt, fährt, als Brünnhilde sie lebhaft — wie zum Schutze — umfasst, mit einer abwehrenden Gebärde auf)

Już nie troszcz się o mnie tak!
Niechże przyjdzie raz śmierć!
Po cóżeś ty
mnie stamtąd zabrała?
O, wolej mi było
tam przyjąć cios,
od tej samej broni
co Zygmund paść
— by nas złączyła
ta sama śmierć!
Gdzie jest Zygmund?
Zygmundzie, gdzieś?
O, jakże mam żyć,
jak żyć bez niego?
Jeśli tę podłość
mam ci wybaczyć,
chciej wysłuchać teraz mych błagań:
zatop mi w sercu swój miecz!

Brunhilda

Żyj, musisz żyć
przez pamięć miłości!
Ocal ten siew,
który w tobie dziś trwa:
(dobitnie, z naciskiem)
Wälsunga wydasz na świat!

Zyglinda (zrazu przestraszona, natychmiast jednak jej twarz rozpromienia się wzniosłą radością)

Ratuj mnie, dzielna!
Ratuj tę krew!
Wy wszystkie roztoczcie
nade mną straż!

Niebo w głębi ciemnieje coraz bardziej, słychać zbliżający się grzmot.

Waltrauda (z wartowni)

Wnet huknie tu grom!

Ortlinda (z wartowni)

Zmykać, kto w strachu!

Pozostałe Walkirie

Odejdź, niewiasto,
gdzie indziej się zwróć;
pomocy ci nie da
tu żadna z nas!

Nicht sehre dich Sorge um mich:
einzig taugt mir der Tod!
Wer hiess dich Maid,
dem Harst mich entführen?
Im Sturm dort hätt' ich
den Streich emphah'n
von derselben Waffe,
der Siegmund fiel:
das Ende fand ich
vereint mit ihm! —
Fern von Siegmund —
Siegmund, von dir! —
O deckte mich Tod,
dass ich's denke! —
Soll um die Flucht
dir Maid ich nicht fluchen,
so erhöre heilig mein Flehen:
stosse dein Schwert mir ins Herz!

Brünnhilde

Lebe, o Weib,
um der Liebe willen!
Rette das Pfand,
das von ihm du empfingst:
(stark und drängend)
ein Wälsung wächst dir im Schoss!

Sieglinde (erschrickt zunächst heftig: sogleich strahlt aber ihr Gesicht in erhabener Freude auf)

Rette mich, Kühne!
rette mein Kind!
Schrimt mich, ihr Mädchen,
mit mächtigstem Schutz!

(Immer finstereres Gewitter steigt im Hintergrunde auf: nahender Donner.)

Waltraute (auf der Warte)

Der Sturm kommt heran.

Ortlinde (ebenso)

Flieh', wer ihn fürchtet!

Die anderen Walküren

Fort mit dem Weibe,
droht ihm Gefahr:
der Walküren keine
wag' ihren Schutz!

Zyglinda (klękając przed Brunhildą)
Ratuj mnie ty!
Matkę uratuj!

Brunhilda (stanowczym gestem podnosi Zyglindę)
Uciekniesz stąd sama,
co rychlej się zbierz!
Zatrzymam go tu,
zemsta niech na mnie spadnie,
niech we mnie
ugodzi ten grom,
byle tobie udało się zbiec.

Zyglinda Dokąd mam się zwrócić

Brunhilda Która z was, siostry,
zna wschodnie strony?

Zygruna Na wschodzie wielki
ciągnie się las:
gdzieś pośród tych puszcz
ukrywa Fafner swój skarb.

Szwertlita Sam węża kształt
przybrał giętkiego,
Nibelungów pierścień
trzyma w pieczarze wśród skał!

Grimgerda Nienajlepszy to
dla niewiasty schron.

Brunhilda By przed Wotanem ujść
całkiem dobry się zda:
wszak Wotan dziwnie
nie lubi tych stron.

Waltrauda (z wartowni)
Wotan już
u skraju jest skał.

Walkirie Brunhildo, drżyj
Słyszysz ten groźny świst?

Brunhilda (wskazując Zyglindzie kierunek)
Ruszaj śpiesznie,
idź ciągle na wschód!
Z czołem wzniesionym

Sieglinde (auf den Knien vor Brünnhilde)
Rette mich, Maid!
rette die Mutter!

Brünnhilde (mit lebhaftem Entschluss hebt Sieglinde auf)
So fliehe denn eilig —
und fliehe allein!
Ich — bleibe zurück,
biete mich Wotans Rache:
an mir zögr' ich
den Zürnenden hier,
während du seinem Rasen entrinnst.

Sieglinde Wohin soll ich mich wenden?

Brünnhilde Wer von euch Schwestern
schweifte nach Osten?

Sigrune Nach Osten weithin
dehnt sich ein Wald:
der Niblungen Hort
entführte Fafner dorthin.

Schwertleite Wurmesgestalt
schuf sich der Wilde:
in einer Höhle
hütet er Alberichs Reif!

Grimgerde Nicht geheu'r ist's dort
für ein hilflos' Weib.

Brünnhilde Und doch vor Wotans Wut
schützt sie sicher der Wald:
ihn scheut der Mächt'ge
und meidet den Ort.

Waltraute (auf der Warte)
Furchtbar fährt
dort Wotan zum Fels.

Die Walküren Brünnhilde, hör'
seines Nahens Gebraus'!

Brünnhilde (Sieglinde die Richtung weisend)
Fort denn eile,
nach Osten gewandt!
Mutigen Trotzes

znieś, co zdarzy los:
zimno i głód,
trudy i strach.
Za nic miej ból,
z rozpaczy się śmiej!
Bo jedno wiedz
i pomnij zawsze:
bohater czasów wszech
z twojej to krwi
narodzić się ma!

Dobywa spod pancerza szczątki Zygmundowego miecza i wręcza je Zyglindzie.

Zachowaj dla niego
te szczątki miecza —
zebrałam je tam,
gdzie padł jego ojciec.
Ten, który znów
podniesie miecz,
zwycięstwo w godle niech ma —
Zygfryd na imię mu daj!

Zyglinda (w wielkim poruszeniu)
Cud to zaiste!
Za dobroć twą,
za wierną pomoc
dzięki me przyjm!
Ocalasz wraz ze mną
ten skarb najdroższy:
oby kiedyś sam
mógł spłacić ten dług!
Żegnaj mi!
Mój ból błogosławi cię!

Spiesznie uchodzi kierując się w prawą stronę ku przodowi. Jaskinię otaczają czarne chmury; z tyłu dobiegają odgłosy straszliwej nawałnicy, z prawej strony z tyłu narasta odblask ognia.

Głos Wotana Stój, Brunhildo!

Brunhilda, która przez chwilę patrzyła w ślad za Zyglindą, obraca się do tyłu, patrzy na kępę świerków i z lękiem wraca na poprzednie miejsce z przodu sceny.

Ortlinda i Waltrauda (schodząc z wierzchołka skały)
I koń i jeździec
są już na skale!

ertrag' alle Müh'n, —
Hunger und Durst,
Dorn und Gestein;
lache, ob Not,
ob Leiden dich nagt!
Denn eines wiss'
und wahr' es immer:
den hehrsten Helden der Welt
hegst du, o Weib,
im schirmenden Schoss!

(Sie zieht die Stücke von Siegmunds Schwert unter ihrem Panzer hervor und überreicht sie Sieglinde.)

Verwahr' ihm die starken
Schwertesstücke;
seines Vaters Walstatt
entführt' ich sie glücklich:
der neu gefügt
das Schwert einst schwingt,
den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" erfreu' sich des Siegs!

Sieglinde (in grösster Rührung)
O hehrstes Wunder!
Herrlichste Maid!
Dir Treuen dank' ich
heiligen Trost!
Für ihn, den wir liebten,
rett' ich das Liebste:
meines Dankes Lohn
lache dir einst!
Lebe wohl!
Dich segnet Sieglindes Weh'!

(Sie eilt rechts im Vordergrunde von dannen. — Die Felsenhöhle ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm braust aus dem Hintergrunde daher, wachsender Feuerschein rechts daselbst.)

Wotans Stimme Steh'! Brünnhild'!

(Brünnhilde, nachdem sie eine Weile Sieglinde nachgesehen, wendet sich in den Hintergrund, blickt in den Tann und kommt angstvoll wieder vor.)

Ortlinde und Waltraute (von der Warte herabsteigend).
Den Fels erreichten
Ross und Reiter!

Wszystkie Walkirie
Biada, Brunhildo!
Przed zemstą drżyj!

Brunhilda Pomóżcie mi,
wesprzyjcie mnie!
W opiece waszej
jeno ratunek mój jest.

Walkirie (uciekają strwożone na wierzchołek skały, pociągając za sobą Brunhildę)
Chodźże, nieszczęsna!
Schowaj się tu!
Z tyłu się skul
i milczkiem siedź!

Chowają Brunhildę między sobą i z lękiem wpatrują się w kępę świerków, teraz rozświetloną ostrym blaskiem ognia, podczas gdy w głębi panuje zupełna ciemność.

Biada!
Wotan gniewny
z konia już zsiadł,
Spieszny krok
dudni tuż tuż!

Scena druga

Wotan w najwyższym wzburzeniu wychodzi zza świerków i staje przed gromadką Walkirii, wypatrując Brunhildy.

Wotan Gdzie jest Brunhilda,
gdzie ta występna?
Śmiecie ją tutaj
przede mną chować?

Walkirie Czemu się srożysz, ojcze?
Cóż złego córki zrobiły,
by cię przyprawić
o tak straszny gniew?

Wotan Drwić sobie chcecie?
Baczcie, zuchwałe!
Bo wiem: Brunhilda
musi tu być.
Zdeptać ją trzeba,

Alle Walküren
Weh', Brünnhild'!
Rache entbrennt!

Brünnhilde Ach, Schwestern, helft!
Mir schwankt das Herz!
Sein Zorn zerschellt mich,
wenn euer Schutz ihn nicht zähmt.

Die Walküren (flüchten ängstlich nach der Felsenspitze hinauf: Brünnhilde lässt sich von ihnen nachziehen).
Hieher, Verlor'ne!
Lass' dich nicht seh'n!
Schmiege dich an uns
und schweige dem Ruf!

(Sie verbergen Brünnhilde unter sich und blicken ängstlich nach dem Tann, der jeztz von grellem Feuerschein erhellt wird, während der Hintergrund ganz finster geworden ist.)

Weh'!
Wütend schwingt sich
Wotan vom Ross' —
Hieher rast
sein rächender Schritt!

Zweite Szene.

(Wotan tritt in höchster zorniger Aufgeregtheit aus dem Tann auf und schreitet vor der Gruppe der Walküren auf der Höhe, nach Brünnhilde spähend, heftig einher.)

Wotan Wo ist Brünnhild',
wo die Verbrecherin?
Wagt ihr, die Böse
vor mir zu bergen?

Die Walküren Schrecklich ertost dein Toben!
was taten, Vater, die Töchter,
dass sie dich reizten
zu rasender Wut?

Wotan Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch, Freche!
Ich weiss: Brünnhilde
bergt ihr vor mir.
Weichet von ihr,

na wieki zhańbioną,
jak ona cześć
zdeptała swą!

Walkirie Przybiegła tu strwożona,
o pomoc błagała nas!
W strachu okropnym
przed tobą drży.
Za przelękłą siostrą
prosim cię więc:
niech jej nie skrzywdzi twój gniew!
Okiem łaskawszym ją sądź,
wstrzymaj srogą dłoń!

Wotan Nie trza mi tu
jęków ni łez!
Nie takem was
wychować chciał!
Uczyłem na bój
wyruszać bez trwogi,
serca wam dałem
twarde jak stal,
byście teraz szlochały w głos,
gdy zdrajczynię ukarać mam?
Więc wiedzcie, płaczki wy,
jaki to czyn
chcecie osłaniać
lamentem i łzą:
jak ona nikt
nie znał najskrytszych mych myśli;
jak ona nikt
nie znał tajników mej woli;
dzięki niej
zamysł mój oblekał się w kształt.
A teraz zrywa
najświętszą tę więź,
na przekór dziś
mojej woli chce stać,
z rozkazów mych
jawnie chce kpić,
przeciw mnie obraca tę broń,
którą z moich wzięła rąk!

der ewig Verworf'nen,
wie ihren Wert
von sich sie warf!

Die Walküren Zu uns floh die Verfolgte,
unsern Schutz flehte sie an!
Mit Furcht und Zagen
fasst sie dein Zorn:
für die bange Schwester
bitten wir nun,
dass den ersten Zorn du bezähmst.
Lass' dich erweichen für sie,
zähme deinen Zorn!

Wotan Weichherziges
Weibergezücht!
So matten Mut
gewannt ihr von mir?
Erzog ich euch kühn,
zum Kampfe zu zieh'n,
schuf ich die Herzen
euch hart und scharf,
dass ihr Wilden nun weint und greint,
wenn mein Grimm eine Treulose straft?
So wisst denn, Winselnde,
was sie verbrach,
um die euch Zagen
die Zähre entbrennt:
Keine wie sie
kannte mein innerstes Sinnen;
keine wie sie
wusste den Quell meines Willens!
Sie selbst war
meines Wunsches schaffender Schoss: —
und so nun brach sie
den seligen Bund,
dass treulos sie
meinem Willen getrotzt,
mein herrsschend Gebot
offen verhöhnt,
gegen mich die Waffe gewandt,
die mein Wunsch allein ihr schuf! —

Słyszysz, Brunhildo?
Kto dał ci pancerz,
hełm i miecz?
Kto nazwał cię?
Życie kto w ciebie tchnął?
Słyszysz, jak skargę zanoszę
i kryć się chcesz przede mną,
tchórzliwie chcesz kary ujść?

Brunhilda (wysuwa się zza szeregu Walkirii, pokornym, choć stanowczym krokiem schodzi z wierzchołka skały i staje w niewielkiej odległości przed Wotanem)
Otom jest, ojcze,
ukarać mnie możesz!

Wotan
Nim przyszłaś tu, wiedz,
ukarałaś się sama już.
Czym przedtem byłaś
to z woli mej
— dziś postąpiłaś wbrew niej;
gdziem ci rozkazał,
tam zawsze szłaś
— dziś w przeciwną stronę chcesz iść;
jak cień
byłaś mój
— przeciw mnie zaś stoisz tu dziś;
znak mój
zdobił cię
— dziś przeciwny nosisz mi znak;
rząd losów
zdałem ci
— przeciw mnie dzisiaj zrządziłaś;
ku mnie miast dzielnych
mężów zwać
— dziś przeciw mnie ich zagrzewasz.
Czym miałaś być
Wotan ci mówił,
czym jesteś dziś
to sama już wiedz!
Jużeś nie cieniem mym,
Walkirii zbroję zrzuciłaś:
masz jeszcze coś?
Więc tym odtąd żyj!

Hörst du's, Brünnhilde?
Du, der ich Brünne,
Helm und Wehr,
Wonne und Huld,
Namen und Leben verlieh?
Hörst du mich Klage erheben,
und birgst dich bang dem Kläger,
dass feig du der Straf' entflöhst?

Brünnhilde (tritt aus der Schar der Walküren hervor, schreitet demütigen, doch festen Schrittes von der Felsenspitze herab und tritt so in geringer Entfernung vor Wotan)
Hier bin ich, Vater:
gebiete die Strafe!

Wotan
Nicht straf' ich dich erst:
deine Strafe schufst du dir selbst.
Durch meinen Willen
warst du allein:
gegen ihn doch hast du gewollt;
meinen Befehl nur
führtest du aus:
gegen ihn doch hast du befohlen;
Wunschmaid
warst du mir:
gegen mich doch hast du gewünscht;
Schildmaid
warst du mir:
gegen mich doch hobst du den Schild;
Loskieserin
warst du mir:
gegen mich doch kiestest du Lose;
Heldenreizerin
warst du mir:
gegen mich doch reiztest du Helden.
Was sonst du warst,
sagte dir Wotan:
was jetzt du bist,
das sage dir selbst!
Wunschmaid bist du nicht mehr;
Walküre bist du gewesen:
nun sei fortan,
was so du noch bist!

Brunhilda Odtrącić mnie chcesz?
Czy może to być?

Wotan Z rozkazem już cię nie wyślę;
wybrańców mych już
nie wskażę ci;
nie z tobą przekroczą
Walhalii próg;
gdy do stołu siądą bogi,
nie z twoich już rąk
brał będę mój róg;
nie muśnie ta dłoń
pieszczotą twych lic.
Wśród bogów od dziś
miejsce straciłaś,
ród wieczystych
za wyrodną cię ma.
Zerwany dziś sojusz nasz —
na zawsze odejść musisz stąd precz!

Walkirie (w podnieceniu opuszczają swoje miejsca i schodzą nieco niżej)
Biada! Biada!
Siostro, ach siostro!

Brunhilda Weźmiesz mi wszystko,
coś kiedyś dał?

Wotan Już odtąd nie ja twój pan!
Tu pozostać masz,
pośród tych skał.
W bezwładnym śnie
będziesz tu trwać,
aż kiedyś zbudzi cię mąż,
gdy tą drogą zawiedzie go traf.

Walkirie (wielce poruszone schodzą na dół i spłoszoną gromadką otaczają Brunhildę, która osuwa się na wpół klęcząc przed Wotanem.

Walkirie O, cofnij, ojcze
moc srogich słów!
Na zatratę mąż
miałby zerwać ten kwiat?
Wstrzymaj swój gniew,

Brünnhilde (heftig erschreckend)
Du verstössest mich?
versteh' ich den Sinn?

Wotan Nicht send' ich dich mehr aus Walhall;
nicht weis' ich dir mehr
Helden zur Wal;
nicht führst du mehr Sieger
in meinen Saal:
bei der Götter trautem Mahle
das Trinkhorn nicht reichst
du traulich mir mehr;
nicht kos' ich dir mehr
den kindischen Mund.
Von göttlicher Schar
bist du geschieden,
ausgestossen
aus der Ewigen Stamm;
gebrochen ist unser Bund;
aus meinem Angesicht bist du verbannt.

Die Walküren (verlassen in aufgeregter Bewegung ihre Stellung, indem sie sich etwas tiefer herabziehen)
Wehe! Weh'!
Schwester, ach Schwester!

Brünnhilde Nimmst du mir alles,
was einst du gabst?

Wotan Der dich zwingt, wird dir's entzieh'n!
Hieher auf den Berg
banne ich dich;
in wehrlosen Schlaf
schliess' ich dich fest:
der Mann dann fange die Maid,
der am Wege sie findet und weckt.

Die Walküren (kommen in höchster Aufregung von der Felsenspitze ganz herab und umgeben in ängstlichen Gruppen Brünnhilde, welche halb kniend vor Wotan liegt)
Halt' ein, o Vater!
halt' ein den Fluch!
Soll die Maid verblüh'n
und verbleichen dem Mann?
Schrecklicher Gott,

odwróć od niej haniebną tę kaźń!
Tak bo karząc ją,
nas wszystkie też lżysz.

Wotan

Rozkaz to mój,
rzekłem i dość!
I zastęp wasz
już niewiernej siostry nie przyjmie
z wami na koń
już nie siądzie, by bujać w przestworzach;
rychło dziewczęcy
zmarnieje kwiat,
za mężem jej wzrok
będzie tkliwy biegł,
w małżeństwie odtąd
posłusznie jej żyć,
przy ogniu siąść jej i prząść
— niechaj szydzi z niej cały świat!

Brunhilda z krzykiem pada na ziemię; przerażone Walkirie szemrając odsuwają się od niej.

Straszne to wam?
Więc precz od występnej!
Z dala mi stać,
nie zbliżać się tu!
Która się waży
przy niej pozostać,
wbrew woli mej
zechce otrzeć jej łzy,
podzieli, głupia, jej los:
nie cofam raz danych słów!
Teraz precz stąd,
niech was nie widzę!
Jazda, zejdźcie mi z oczu,
tutaj bo czeka was płacz!

Walkirie z dzikim okrzykiem rozpaczy rozbiegają się i śpieszą pędem ku świerkom. Czarna chmura opada na krawędź skały: wśród świerków słychać gwałt i zamieszanie. Chmurę rozdziera ostry błysk; widać, jak Walkirie z zarzuconymi wodzami, stłoczone w ciasną gromadkę, odjeżdżają dzikim galopem. Wkrótce burza cichnie; chmury rozpraszają się stopniowo. W ciągu następnej sceny, przy nareszcie wypogodzonym niebie, zapada powoli zmierzch, a na końcu — noc.

wende von ihr die schreiende Schmach!
Wie die Schwester träf
uns selbst auch ihr Schimpf.

Wotan

Hörtet ihr nicht,
was ich verhängt?
Aus eurer Schar
ist die treulose Schwester geschieden;
mit euch zu Ross
durch die Lüfte nich reitet sie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunst;
dem herrischen Manne
gehorcht sie fortan;
am Herde sitzt sie und spinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel.

Brünnhilde sinkt mit eintem Schrei zu Boden; die Walküren weichen entsetzt mit heftigem Grimch von ihrer Seite.)

Schreckt euch ihr Los?
So flieht die Verlorne!
Weichet von ihr
und haltet euch fern!
Wer von euch wagte
bei ihr zu weilen,
wer mir zum Trotz
zu der Traurigen hielt' —
die Törin teilte ihr Los:
das künd' ich der Kühnen an!
Fort jetzt von hier;
meidet den Felsen!
Hurtig jagt mir von hinnen,
sonst erharrt Jammer euch hier!

Die Walküren fahren mit wildem Wehschrei auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann. — Schwarzes Gewölk lagert sich dicht am Felsenrande: man hört wildes Geräusch im Tann. Ein greller Blitzesglanz bricht in dem Gewölk aus; in ihm erblickt man die Walküren mit verhängtem Zügel, in eine Schar zusammengedrängt, wild davonjagen. Bald legt sich der Sturm; die Gewitterwolken verziehen sich allmählich. In der folgenden Szene bricht, bei endlich ruhigem Wetter, Feuerdämmerung ein, der am Schlusse Nacht folgt.)

Scena trzecia

Wotan i Brunhilda, leżąca nadal u jego stóp, zostali sami. Długie, uroczyste milczenie trwają w tych samych pozach.

Brunhilda (z wolna podnosi nieco głowę. Zaczyna nieśmiało, stopniowo rozgrzewa się)

Aż tak haniebny
występek mój,
że karą za to zhańbienie musi być?
Aż taki podły
był więc mój czyn,
byś tak głęboko upodlić mnie chciał?
To, co zrobiłam,
bezecne tak,
że płacić mam za to utratą czci?

Podnosi się z wolna aż do klęczek.

O, powiedz, ojcze!
Popatrz mi w oczy,
ucisz swój gniew,
uśmierz swą złość
i jasno mi wskaż,
w czym wina tkwi,
cóż takiego zmusza cię dziś
byś mnie odtrącał — bliską ci tak?

Wotan (nie zmieniają pozycji, poważnym i posępnym głosem)

Spójrz na swój czyn
— przewina widoczna w nim.

Brunhilda

Rozkaz to twój
Zrodził ten czyn.

Wotan

Czym kazał ci,
byś Wälsunga broniła?

Brunhilda

Ten rozkaz mi dał
Walhalli wódz.

Wotan

Alem ten rozkaz
cofnął potem sam!

Brunhilda

Gdy Friga wyzuła
z własnej cię woli;
a jej namowom uległszy
sam sobie byłeś wróg.

Dritte Szene.

Wotan und Brünnhilde, die noch zu seinen Füssen hingestreckt liegt, sind allein zurückgeblieben. – Langes, feierliches Schweigen: unveränderte Stellung.)

Brünnhilde (beginnt das Haupt langsam ein wenig zu erheben. Schüchtern beginnend und steigernd.)

War es so schmählich,
was ich verbrach,
dass mein Verbrechen so schmählich du bestrafst?
War es so niedrig,
was isch dir tat,
dass du so tief mir Erniedrigung schaffst?
War es so ehrlos,
was ich beging,
dass mein Verhegen nun die Ehre mir raubt?

(Sie erhebt sich allmählich bis zur knienden Stellung.)

O sag', Vater!
Sieh mir ins Auge:
schweige den Zorn,
zähme die Wut,
und deute mir hell
die dunkle Schuld,
die mit starrem Trotze dich zwingt,
zu verstossen dein trautestes Kind!

Wotan (in unveränderter Stellung, ernst und düster.)

Frag' deine Tat,
sie deutet dir deine Schuld!

Brünnhilde

Deinen Befehl
führte ich aus.

Wotan

Befahl ich dir
für den Wälsung zu fechten?

Brünnhilde

So hiessest du mich
als Herrscher der Wal!

Wotan

Doch meine Weisung
nahm ich wieder zurück!

Brünnhilde

Als Fricka den eignen
Sinn dir entfremdet;
da ihrem Sinn du dich fügtest,
warst du selber dir Feind.

Wotan (cicho, z goryczą)
Myślałem, żeś mnie pojęła
i czynisz z rozmysłem na wspak.
W czym innym snadź
wina twa jest:
za głupca mnie masz i za tchórza!
— jakże za to karać cię mam?

Brunhilda
Nie jestem mądra
lecz jedno wiedziałam:
że Wälsunga miłujesz.
Widziałam rozdarcie,
co każe ci
tę miłość w sobie pogrzebać.
Na inne sprawy
musisz mieć wzgląd,
inne prawa znasz
niż serca głos:
dla nich zdradziłeś Zygmunda.

Wotan
Wiedziałaś to więc,
a jednak bronić go szłaś?

Brunhilda (zaczyna bardzo cicho)
Bo we mnie był żywy
ów serdeczny ból,
który, innym tym sprawom
oddając głos,
ty w sobie z żalem zdławiłeś.
Ta, co w twoim sercu
mieszkanie swe ma,
ujrzała
coś więcej niż ty:
oblicze Zygmunda.
Śmierć wieszcząc
stałam na wprost;
widziałam te oczy,
dobiegł mnie głos,
zrozumiałam wszystko,
co musiał przejść;
w mych uszach skarga
Zygmunda rozbrzmiewa:

Wotan (leise und bitter)
Dass du mich verstanden, wähnt' ich
und strafte den wissenden Trotz:
doch feig und dumm
dachtest du mich!
So hätt' ich Verrat nicht zu rächen;
zu gering wärst du meinem Grimm?

Brünnhilde
Nicht weise bin ich,
doch wusst' ich das eine,
dass den Wälsung du liebtest.
Ich wusste den Zwiespalt,
der dich zwang,
dies eine ganz zu vergessen.
Das andre musstest
einzig du seh'n,
was zu schaun so herb
schmerzte dein Herz:
dass Siegmund Schutz du versagtest.

Wotan
Du wusstest es so,
und wagtest dennoch den Schutz?

Brünnhilde (leise beginnend)
Weil für dich im Auge
das eine ich hielt,
dem, im Zwange des andren
schmerzlich entzweit,
ratlos den Rücken du wandtest!
den Rücken bewacht,
die sah nun das nur,
was du nicht sahst: —
Siegmund musst' ich seh'n.
Tod kündend
trat ich vor ihn,
gewahrte sein Auge,
hörte sein Wort;
ich vernahm des Helden
heilige Not;
tönend erklang mir
des Tapfersten Klage:

wielkiej miłości
męka i ból,
smutnej odwagi
gorycz i hart!
Usłyszałam głos,
patrzyłam w oczy
i chwili tej jakby dreszcz
przeniknął mnie na wskroś.
Stałam cicho,
palił mnie wstyd.
Myślałam tylko,
że chcę mu służyć:
iść z nim na śmierć,
zwycięstwo z nim dzielić;
innych nie miałam
przed sobą już dróg!
Ktoś przecież odczuć
tę miłość mi dał,
ktoś przecież chciał
z Wälsungiem mnie sprząc
— silniejszy snadź był
niż rozkazów twych moc!

Wotan

Zrobiłaś to,
com gorąco sam zrobić chciał,
lecz nad serca głos
powinność inną znam.
Tak więc łatwo chcesz
rozkosz miłości pozyskać
gdy ja wśród mąk
w sercu toczę bój,
gdy ja muszę żal
obracać na gniew,
aby świat ucieszyć,
miłosny żar
muszę gasić popiołem udręk?
Gdy sam przeciw sobie
musiałem się zwrócić,
gdy gniew bezsilny
szarpał mi serce,
gdy mi tęsknota

freiester Liebe
furchtbares Leid,
traurigsten Mutes
mächtigster Trotz!
Meinem Ohr erscholl,
mein Aug' erschaute,
was tief im Busen das Herz
zu heilgem Beben mir traf. —
Scheu und staunend
stand ich in Scham.
Ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken:
Sieg oder Tod
mit Siegmund zu teilen:
dies nur erkannt' ich
zu kiesen als Los! —
Der diese Liebe
mir ins Herz gelegt,
dem Willen, der
dem Wälsung mich gesellt,
ihm innig vertraut —
trotzt' ich deinem Gebot.

Wotan

So tatest du,
was so gern zu tun ich begehrt —
doch was nicht zu tun,
die Not zwiefach mich zwang?
So leicht wähntest du
Wonne der Liebe erworben,
wo brennend Weh'
in das Herz mir brach,
wo grässliche Not
den Grimm mir schuf,
einer Welt zuliebe
der Liebe Quell
im gequälten Herzen zu hemmen?
Wo gegen mich selber
ich sehrend mich wandte,
aus Ohnmachtsschmerzen
schäumend ich aufschoss,
wütender Sehnsucht

wżarła się w mózg,
potworna gdy naszła mię chęć,
by zdruzgotać ten piękny świat
i mą żałość w gruzach pogrzebać
— to w sercu twym
cudowny grał głos,
wzruszeń upojnych
brzmiała ci pieśń,
tyś chciała spijać
miłości miód,
gdy mnie boski mój los
piołun gotował i żółć?
Raz stąpiwszy krok
idź dalej tą drogą:
odwrotu nie masz już stąd.
Nam dziś rozstanie:
nie wolno mi już
rozmowy z tobą toczyć;
już obcy: nie możem
wspólnie nic zdziałać;
póki świat będzie trwał,
ty z bogami nic nie masz wspólnego!

Brunhilda Więc nie chcesz mnie już...
Po cóż ci mam
zamysły rozumne
głupotą psuć,
gdy mój własny głos
jedno radzi mi:
to kochać, co kochasz ty!
Jeśli mam odejść
precz stąd wygnana,
jeśli zrywasz
łączącą nas nić,
swą własną cząstkę
jeśli odrzucasz —
nie możesz przecież zapomnieć,
czym kiedyś byłam ci!
Nie dozwól więc
na hańbę mnie wydać,
wstydu mi oszczędź,
bo twój to wstyd:

sengender Wunsch
den schrecklichen Willen mir schuf,
in den Trümmern der eignen Welt
meine ew'ge Trauer zu enden: —
da labte süss
dich selige Lust;
wonniger Rührung
üppigen Rausch
enttrankst du lachend
der Liebe Trank, —
als mir göttlicher Not
nagende Galle gemischt?
Deinen leichten Sinn
lass dich denn leiten:
von mir sagtest du dich los.
Dich muss ich meiden,
gemainsam mit dir
nicht darf ich Rat mehr raunen;
getrennt, nicht dürfen
traut wir mehr schaffen:
so weit Leben und Luft,
darf der Gott dir nich mehr begegnen!

Brunhilde Wohl taugte dir nicht
die tör'ge Maid,
die stauunend im Rate
nicht dich verstand,
wie mein eigner Rat
nur das eine mir riet:
zu liebe, was du geliebt. —
Muss ich denn scheiden
und scheu dich meiden,
musst du spalten,
was einst dich umspannt,
die eigne Hälfte
fern von dir halten,
dass sonst sie ganz dir gehörte,
du Gott, vergiss das nicht!
Dein ewig Teil
nicht wirst du entehren,
Schande nicht wollen,
die dich beschimpft:

sam byś siebie poniżył,
mnie drwinom dając na żer!

Wotan Wszak ciebie zwabił
miłości głos —
niech wskaże ci,
kogo kochać masz!

Brunhilda Jeśli mam odejść z Walhalii
i z tobą na zawsze się rozstać,
posłuszna mężowi
jeśli mam być
— niech to nie będzie
głupiec ni tchórz!
Ten, kto mnie weźmie
— niech będzie kimś!

Wotan Tyś sama wybrała swój los
— nie w moich rękach to już.

Brunhilda Spłodziłeś szlachetny ród;
niech podlec go nie zbezcześci.
Bohater największy — wiem —
z Wälsungów zrodzi się krwi.

Wotan Nie mów mi o tej krwi!
Obcy mi odtąd
tak jak i ty,
niech zginie marnie ich ród!

Brunhilda Wiedz, że dzięki mnie
ród będzie trwał
(poufnie)
i prężny pęd
wypuści znów:
wśród wielkich mąk,
boleści przeniósłszy,
Zyglinda wyda
dziecię na świat.

Wotan I ona i miot
obcy mi są
— tu o pomoc nie proś mnie!

dich selbst liessest du sinken,
sähst du dem Spott mich zum Spiel!

Wotan Du folgtest selig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den du lieben musst!

Brünnhilde Soll ich aus Walhall scheiden,
nicht mehr mit dir schaffen und walten,
dem herrischen Manne
gehorchen fortan:
dem feigen Prahler
gib mich nicht preis!
nicht wertlos sei er,
der mich gewinnt.

Wotan Von Walvater schiedest du —
nicht wählen darf er für dich.

Brünnhilde (leise mit vetraulicher Heimlichkeit)
Du zeugtest ein edles Geschlecht;
kein Zager kann je ihm entschlagen:
der weihlichste Held — ich weiss es —
entblüht dem Wälsungenstamm.

Wotan Schweig' von dem Wälsungenstamm!
Von dir geschieden,
schied ich von ihm:
vernichten musst' ihn der Neid!

Brünnhilde Die von dir sich riss,
rettete ihn.
(heimlich)
Sieglinde hegt
die heiligste Frucht;
in Schmerz und Leid,
wie kein Weib sie gelitten,
wird sie gebären,
was bang sie birgt.

Wotan Nie suche bei mir
Schutz für die Frau,
noch für ihres Schosses Frucht!

Brunhilda (tonem zwierzenia)
Wszak przy niej jest miecz,
któryś dał Zygmundowi.

Wotan (porywczo)
I którym mu potrzaskał sam!
Na próbę chcesz
wystawić mą srogość?
Daremny trud!
Przyjmij swój los,
ja tu nie zrobię już nic!
Wnet odejść mi trza,
wielki już czas,
zbyt długo zwlekam tu;
od tej, co mi wstrętna,
precz zwracam wzrok,
nie wolno mi już
jej pragnień znać,
dopatrzeć chcę
już tylko kary.

Brunhilda
Mów, jaką to kaźń
zamyślasz dla mnie?

Wotan
Uwięzę cię
w głębokim śnie,
bezbronną znajdzie cię ktoś
i ten niech będzie twój mąż!

Brunhilda (pada na kolana)
Więc bierna we śnie
mam tu czekać,
największym tchórzom
na łatwą zdobycz?
Tej jednej prośby wysłuchaj,
tu zgrozy błaga cię głos:
osłaniaj mnie śpiącą
zaporą postrachu,
by serce musiał
bez trwogi mieć
ten, co mnie kiedyś
zbudzić ma!

Wotan
Zbytnia to łaska,
za wiele chcesz!

Brünnhilde (heimlich)
Sie wahret das Schwert,
das du Siegmund schufest.

Wotan (heftig)
Und das ich ihm in Stücke schlug! —
Nicht streb', o Maid,
den Mut mir zu stören;
erwarte dein Los,
wie sich's dir wirft;
nicht kiesen kann ich es dir!
doch fort muss ich jetzt,
fern mich verzieh'n;
zuviel schon zögert' ich hier:
von der Abwendigen
wend' ich mich ab;
nicht wissen darf ich,
was sie sich wünscht:
die Strafe nur
muss vollstreckt ich seh'n!

Brünnhilde
Was hast du erdacht,
dass ich erdulde?

Wotan
In festen Schlaf
verschliess' ich dich:
wer so die Wehrlose weckt,
dem ward, erwacht, sie zum Weib!

Brünnhilde (stürzt auf ihre Knie)
Soll fesselnder Schlaf
fest mich binden,
dem feigsten Manne
zur leichten Beute:
dies eine musst du erhören,
was heil'ge Angst zu dir fleht!
Die Schlafende schütze
mit scheuchenden Schrecken,
dass nur ein furchtlos
freiester Held
hier auf dem Felsen
einst mich fänd'!

Wotan
Zu viel begehrst du,
zu viel der Gunst!

Brunhilda (podejmując go za kolana)

To jedno
musisz mi przyrzec!
Patrz — dziecko twe dziś
żebrze u twych nóg!
Na proch mnie zetrzyj,
podepcz i zmiażdż,
niechaj ostry grot
przeszyje mi pierś,
lecz karząca niech dłoń
zhańbienia oszczędzi mi!

(w gwałtownym uniesieniu)

Na rozkaz twój
niech ogień zapłonie;
niech skałę otoczy
płomieni krąg;
niech bucha tu żar,
niech sypią się skry,
tchórzliwi niech się nie ważą
przybliżyć do skały na krok!

Wotan (pokonany i głęboko wzruszony zwraca się żywo ku Brunhildzie, podnosi ją z klęczek i przejęty patrzy jej w oczy)

Dziecko najdroższe,
żegnaj mi!
Największą moją
chlubą tyś jest!
Żegnaj! Żegnaj! Żegnaj!

(żarliwie)

Że cię porzucam
i nigdy więcej
nie mam zobaczyć;
że już nie będziesz
mi towarzyszyć
ni czary mi nie podasz,
że stracić muszę
to, com ukochał,
— radości piękna mych oczu,
weselny niech ogień
zapalę tobie,
jakiego nie widział ten świat!

Brünnhilde (seine Knie umfassend)

Dies eine
musst du gewähren!
Zerknicke dein Kind,
das dein Knie umfasst!
zetritt die Traute,
zetrümm're die Maid,
ihres Leibes Spur
zerstöre dein Speer:
doch gib, Grausamer, nicht
der grässlichsten Schmach sie preis!

(mit wilder Begeisterung)

Auf dein Gebot
entbrenne ein Feuer;
den Felsen umglühe
lodernde Glut;
es leck' ihre Zung',
es fresse ihr Zahn
den Zagen, der frech sich wagte,
dem freislichen Felsen zu nah'n!

Wotan (überwältigt und tief ergriffen, wendet sich lebhaft gegen Brünnhilde, erhebt sie von den Knien und blick ihr gerührt in das Auge)

Leb' wohl, du kühnes,
herrliches Kind!
Du meines Herzens
heiligster Stolz!
Leb' wohl! leb' wohl! leb' wohl!

(sehr leidenschaftlich)

Muss ich dich meiden,
und darf nicht minnig
mein Gruss dich mehr grüssen;
sollst du nun nicht mehr
neben mir reiten,
noch Met beim Mahl mir reichen;
muss ich verlieren
dich, die ich liebte,
du lachende Lust meines Auges:
ein bräutliches Feuer
soll dir entbrennen,
wie nie einer Braut es gebrannt!

Ognia niech mur
opasze cię w krąg;
niech płomień odstraszy
śmiałków niegodnych;
niech się nie waży
tu zbliżyć tchórz!
Bo tylko ten zdobyć cię ma,
kto wolnym bardziej niż bóg!

Brunhilda wzruszona pada na piersi Wotana; ten trzyma ją długo w objęciach. Brunhilda unosi znowu głowę i wciąż obejmując Wotana patrzy mu w uroczystym przejęciu w oczy.

Wotan

Tych oczu cudowny blask,
którem całował nie raz,
by zapał twój
pieszczotą uczcić,
gdy bohaterom
na chwałę pieśń
z dziecinnych biegła ci ust;
twoich oczu promienny blask,
który mnie koił nie raz,
gdy mi tęsknota
trawiła serce,
gdy wśród zamętu
lękliwych przeczuć
marzyło mi się szczęście
— ostatni raz
świeci mi dziś,
gdy cię dziś całuję
ostatni raz!
Szczęśliwy bo człowiek
ujrzeć go ma —
przed nieszczęsnym bogiem
dzisiaj gaśnie na zawsze.

Ujmuje jej głowę w obie ręce.

Oto bóg
całuje cię dziś,
by boską odjąć ci moc!

Długo całuje jej oczy. Brunhilda z zamkniętymi oczyma osuwa się łagodnie w jego ramiona. Wotan prowadzi ją czule i układa na kępie mchu, nad którym rozpościera szerokie konary świerk. Patrzy na nią i opuszcza przyłbicę jej hełmu; okrywa ją całą wielką stalową tarczą Walkirii, potem przesu-

Flammende Glut
umglühe den Fels;
mit zehrendem Schrecken
scheuch' es den Zagen;
der Feige fliehe
Brünnhildes Fels! —
Denn einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!

Brünnhilde sinkt, gerührt und begeistert, an Wotans Brust; er hält sie lange umfangen. Sie schlägt ihr Haupt wieder zurück und blickt, immer noch ihn umfassend, feierlich ergriffen Wotan in das Auge.)

Wotan

Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekost,
wenn Kampfeslust
ein Kuss dir lohnte,
wenn kindisch lallend
der Helden Lob
von holden Lippen dir floss:
dieser Augen strahlendes Paar,
das oft im Sturm mir geglänzt,
wenn Hoffnungssehnen
das Herz mir sengte,
nach Weltenwonne
mein Wunsch verlangte
aus wild webendem Bangen:
zum letzentmal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles
letztem Kuss!
Dem glücklichern Manne
glänze sein Stern:
dem unseligen Ew'gen
muss es scheidend sich schliessen.

(Er fasst ihr Haupt in beide Hände.)

Denn so — kehrt
der Gott sich dir ab,
so küsst er die Gottheit von dir!

Er küsst sie lange auf die Augen. Sie sinkt mit geschlossenen Augen, sanft ermattend, in seinen Armen zurück. Er geleitet sie zart auf einen niedrigen Mooshügel zu liegen, über den sich eine ragende Tanne ausstreckt. Er betrachtet sie und schliesst ihr den Helm: sein Auge weilt dann

wa wzrokiem po postaci leżącej. Z wolna odwraca się, aby odejść, raz jeszcze spogląda boleśnie za siebie. Potem stanowczym krokiem wychodzi na środek sceny i wznosi ostrze oszczepu w stronę potężnego głazu.

Loge, wyjdź!
Tu przypełznij!
Jakem znalazł cię był
— skrzący się żar,
jakeś zniknął mi potem
— niestałym płomieniem,
jakem cię zmógł
— wołam cię dziś!
Przybądź, iskro płonąca,
ognisty mi zatocz tu krąg!
Loge! Loge! Bywaj!

Trzykrotnie uderza oszczepem o głaz. Tryska iskra, rozjarzająca się coraz potężniejszym blaskiem. Wybucha jasno gorejący ogień. Wzburzone morze płomieni otacza Wotana. Ten władczym gestem oszczepu zakreśla obwód skały, wyznaczając łożysko ogniowi; płomienie cofają się w tył i płoną równym blaskiem nad krawędzią skały.

Kto się oszczepu
mego lęka,
niech nie śmie tej linii przejść!

Wyciąga oszczep gestem zaklęcia. Potem kieruje bolesne spojrzenie ku Brunhildzie, odwraca się, by odejść i nim zniknie za ścianą ognia, raz jeszcze spogląda na uśpioną. Kurtyna opada.

auf der Gestalt der Schlafenden, die er nun mit dem grossen Stahlschilde der Walküre ganz zudeckt. – Langsam kehrt er sich ab, mit einem schmerzlichen Blicke wendet er sich noch einmal um. – Dann schreitet er mit feierlichem Entschlusse in die Mitte der Bühne und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsstein.)

Loge, hör'!
lausche hieher!
Wie zuerst ich dich fand,
als feurige Glut,
wie dann einst du mir schwandest,
als schweifende Lohe;
wie ich dich band,
bann' ich dich heut'!
Herauf, wabernde Lohe,
umlodre mir feurig den Fels!
Loge! Loge! Hieher!

(Er stösst mit dem folgenden dreimal mit dem Speer auf den Stein.)

Dem Stein entfährt ein Feuerstrahl, der zur allmählich immer helleren Flammenglut anschwillt. Lichte Flackerlohe bricht aus. Lichte Brunst umgibt Wotan mit wildem Flackern. Er weist mit dem Speere gebieterisch dem Feuermeere den Umkreis des Felsenrandes zur Strömmung an; alsbald zieht es sich nach dem Hintegrunde, wo es nun fortwährend den Bergsaum umlodert.)

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!

Er streckt den Speer wie zum Banne aus. Dann blickt er schmerzlich auf Brünnhilde zurück, wendet sich langsam zum Gehen und blickt noch einmal zurück, ehe er durch das Feuer verschwindet. – Der Vorhang fällt.)

Richard Wagner

WALKIRIA

(Die Walküre)

dramat muzyczny w trzech aktach
część pierwsza tetralogii Pierścień Nibelunga

oryginalna wersja językowa

Siegmund	— Manfred Jung (RFN), Arley Reece (USA
Hunding	— Ryszard Morka, Jerzy Ostapiuk
Wotan	— Franz Ferdinand Nentwig (RFN)
Sieglinde	— Barbara Rusin-Knap, Barbara Zagórza
Brünnhilde	— Gudrun Volkert (Austria)
Fricka	— Krystyna Szostek-Radkowa
Helmwige	— Elena Dumitrescu (RFN), Hanna Zdu
Gerhilde	— Ewa Czartoryska, Urszula Hołubows
Ortlinde	— Teresa Borowczyk, Elżbieta Hoff
Waltraute	— Mirosława Karpińska, Maria Żmigrod
Siegrune	— Krystyna Jaźwińska
Rossweise	— Marina Hristova-Kania, Anna Vranova
Grimgerde	— Wanda Bargiełowska, Joanna Zakrz -Kucharska (gość)
Schwertleite	— Maria Olkisz, Irena Ślifarska

Orkiestra Teatru Wielkiego w Warszawie

Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski
Reżyseria: August Everding (RFN)
Scenografia: Günther Schneider-Siemssen (Austria)
Kostiumy: Andrzej Majewski

Premiery 30 kwietnia 1988
5 maja 1988

yszard Morka — Hunding, Arley Reece — Siegmund. Fot. Jacek Giluń.

Siegmund i Sieglinde — Arley Reece i Barbara Zagórzanka.

Franz Ferdinand Nentwig — Wotan. Krystyna Szostek-Radkowa — Fricka. Fot. Zbigniew Felisiak.

Franz Ferdinand Nentwig — Wotan. Gudrun Volkert — Brünnhilde.
Fot. Juliusz Multarzyński.

Siegmund — Arley Reece, Sieglinde — Barbara Zagórzanka, Brünnhilde — Gudrun Volkert.
Fot. Krzysztof [illegible]

Śmierć Siegmunda, Wotan — Franz Ferdinand Nentwig. Siegmund — Arley Reece, Hunding — Ryszard Morka.
Fot. Zbigniew Feliksiak.

Walkirie (stoi Gudrun Volkert) i Wotan — Franz Ferdinand Nentwig. Fot. Krzysztof Szeloch i Jacek Wołowski.

Cena: 250 zł