# Wagnerův *Prsten Nibelungův* jako drama spásy skrze sebezapření

## Anotace

Wagnerova **dramatická báseň (1848–1852)** je v základu dvojí reflexí, totiž **optimistickou vizí nového světa**, v němž se společenské konvence a regresivní síly nahradí silou lásky směřující k životu bez utrpení, a **pesimistickou revizí této vize**, kdy láska už není cílem, ale prostředkem osvícení, jak se dostat z klamné povahy zjevného světa, a základem pro rezignaci coby cestu k vykoupení (viz také Wagnerův dopis Röckelovi z 23. 8. 1856). **Zhudebněním básně** v operní tetralogii, resp. trilogii s prologem **(1853–1874)** Wagner – jak konstatuje Nietzsche (viz „Richard Wagner v Bayreuthu“) – obeplul jako první svět v oblasti umění, a to nejen co do významu a rozsáhlosti počinu, který zabere ca 16 hodin rozdělených na čtyři konsekutivní večery, ale především strukturou, která je mnohovrstevnatě a hermeneuticky cyklická.

Tato hermeneutičnost se projevila už v rámci Wagnerova koncipování celého příběhu, který na pozadí revolučních událostí roku 1848 a v žánru Feuerbachovy filosofie popisoval konec starého světa (Siegfried jako Bakunin) v tom, co je nyní posledním večerem dramatu (*Soumrak bohů*, původně *Siegfriedova smrt*), aby byl postupnou retrospekcí a rekonstrukcí historie doveden přes žánr grimmovské pohádky (*Siegfried*, původně *Mladý Siegfried)* a aischylovské tragédie (*Valkýra*)až k mytologickým počátkům světa v hlubinách Rýna (*Rýnské zlato*). Právě tento retrospektivní pohyb umožňuje Wagnerovi nejen používat bohatou referenční síť odkazů a vnitřních významů, ale také opsat **hermeneutický kruh** a skončit tam, kde začal.

Hermeneutický kruh se tak propíjí nejprve do vlastního děje: na počátku jsme ve vodách Rýna a přihlížíme stavbě Valhaly jako symbolu moci, ale i korupce bohů, na konci cyklu Valhala hoří a svět je zaplaven vodami Rýna. Poté se cykličnost promítá i do komplexní umělecké organizace, která je odrazem teoretické koncepce *Gesamtkunstwerku*, tedy představy, že umělecké dílo musí být podobně jako zkušenost „multimodální“, obsahující všechny rozličné mody vnímání a prožívání, především ale do Wagnerových vlastních představ o sobě, o společnosti a o roli umění v ní.

Začátek světa je totiž i **začátkem hudby a jazyka** coby médií pocitu a významu, jejichž koordinací má teprve vzniknout plnohodnotné drama volnou koordinací aliteračního verše (*Stabreim)* a příznačných motivů (*Leitmotiv*) coby „emocionálních ukazatelů cesty rozvětvenou strukturou dramatu” („Gefühlswegweiser durch den ganz vielgewundenen Bau des Dramas“). Tyto motivy nemají **referenční, deskriptivně-reprezentující** charakter (Debussy hovoří posměšně o hudebních vizitkách), ale spíše význam **vývojově-kumulativní**, a tedy umožňují vnitřně-anaforické a narativně-ironické strukturování příběhu, v němž je význam průběžně upřesňován a revidován. I proto může Lévi-Strauss označit Wagnera za zakladatele strukturální analýzy mýtu.

Celé drama tak nejen popisuje, ale především samo na sobě manifestuje **rozvoj lidského sebevědomí** ze svých přírodně-biologických počátků do jeho kulturně-sociálních konců. Na jedné straně přihlížíme rozvedení základního tónu Es do řady vyšších alikvotních tónů, durové triády, pentatonické škály dcer Rýna a diatonické škály odpovídající motivu Wotanovy zákonodárné funkce. Na druhé máme vznik jazyka z onomatopoietické vokalizace, postupným zavedením samohlásek a souhlásek až ke konvenčnímu významu, ale také v preferováním incestně endogamních vztahů oproti vztahům smluvně exogamním.

Kontaminace původní bezprostřednosti kulturními vzorci, především smlouvami (Wotan) a osobním vlastnictvím (Alberich), se ukáže z vnitřních důvodů jako neodstranitelná, jakkoli se některé postavy dramatu snaží o náprvu. Revize základů světa nejde dosáhnout prostou změnou sociálních poměrů, jak naznačovala revolučně optimistická verze díla, ale jen jejich anihilací. Na úrovni dramatu se tak nakonec (pod vlivem Schopenhauerovy filosofie) ujímá „slova“ orchestr a přebírá původní funkci antického chóru, s tím rozdílem, že je s to doříci příběh světa zcela beze slov, tedy čistě významových konvencí, které se na jazyk vážou.

Je přitom otázka, do jaké míry se Wagnerovi, jak tvrdí Nietzsche, podařilo vytvořit **myšlenkový systém**, který nezávisí na pojmech, ale na citech a obrazech (viz „Richard Wagner v Bayreuthu“), a do jaké míry, jak tvrdí později, je zde poplatný Hegelově abstraktní představě systému („hudba jako idea“, viz *Mimo dobro a zlo*), která je (diskutabilně) hudbě cizí a nechtěně přetváří původní úmysl znovuobjevení antického *dramatu* v romantické *melodrama* se všemi konsekvencemi, které to může mít.

I tato otázka, stejně jako vliv Wagnerova díla na další dějiny umění, ale především dějiny Německa a evropské kultury vůbec, je součástí významu básně, a to právě proto, že vidí dějiny člověka a světa prizmatem *autopoiesis*, nutnosti poměřování našich úspěchů ze sebe sama, zejména velikostí našich neúspěchů.

V tomto pojetí světa a naší role v něm není spása jakéhokoli typu možná bez oběti a utrpení, stejně jako sebepotvrzení bez předchozí rezignace, což také Wagner formuloval v původně zamýšlených posledních slovech *Parsifala*: **„Mocné je kouzlo touhy, mocnější síla odříkání“.** Jejich realizovanou podobu, totiž závěrečná slova mystického sboru **„Spasení spasiteli“,** lze chápat jako poslední interpretační vrstvu, kterou Wagner dodává k *Prstenu*, nyní už mimo *Prsten*: lidstvo, má-li mít budoucnost, musí vytvořit náboženství bez boha a spásu bez spasitele. Ten na svět skutečně přišel a trpěl, nebyl ale vzkříšen a nebude žádný jeho druhý příchod. Spásu není možné hledat v zásvětí, ale jen v druhé bytosti, skrze soucit s jejím utrpením.

## Základní literatura

Mann, Thomas, *O vel’kosti a utrpení Richarda Wagnera*, Opus, Bratislava 1976 (konkrétně stejnojmenná esej na s. 34–82).

Nietzsche, Friedrich, *Případ Wagner*, Jazzová Sekce, Praha 1983.

Scruton, Roger, „The Trial of Richard Wagner“, in: týž, *Understanding Music*, Continuum, London 2010, s. 118–130.

## Roszšiřující literatura

Berger, Karol, *Beyond Reason. Wagner contra Nietzsche*, University of California Press, Oakland 2017.

Borchmeyer, Dieter, *Richard Wagner. Werk–Leben–Zeit*, Reclma, Stuttgart 2013.

Lévi-Strauss, Claude, *Myth and Meaning*, Routledge, New York 1978.

Scruton, Roger, *The Ring of Truth*. *The Wisdom of Wagner’s Ring of the Nibelung*, Penguin Books, London 2017.

Scruton, Roger, *Wagner’s Parsifal. The Music of Redemption*. Penguin Books, London 2020.

Steiner, George, *Death of Tragedy*, Oxford University Press, New York 1961.

Young, Julian, *The Philosophies of Richard Wagner*, Lexington Books, London 2014.

Žižek, Slavoj, „Why is Wagner Worth Saving?“, otištěno jako úvod in: Adorno, Theodor, *In Search of Wagner*, Verso, London 2005

## Doporučené audionahrávky k Wagnerovým operám (lze nalézt na Spotify)

*Der Ring des Nibelungen*, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon 1972

*Parsifal*, James Levine, Philips 1978 (záznam představení z Bayreuthu)

# Osnova

[Wagnerův *Prsten Nibelungův* jako drama spásy skrze sebezapření 1](#_Toc121293062)

[Osnova 3](#_Toc121293063)

[1. Velikost a utrpení Richarda Wagnera 4](#_Toc121293064)

[Příloha 1a Wotanovo „Abendlich strahlt der Sonne Auge“ 6](#_Toc121293065)

[Příloha 1b Děj *Prstenu* z Nattiezovy knihy *Wagner Androgyne* (1. část) 7](#_Toc121293066)

# 1. Velikost a utrpení Richarda Wagnera

## Obeplutí světa

**Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner v Bayreuthu***:Podnik, jako je bayreuthský, nebyl ohlašován žádnými předzvěstmi, na nic nenavazoval, neměl prostředníků; nikdo kromě Wagnera neznal dlouhou cestu k cíli a cíl sám. Jedná se o **první obeplutí světa v říši umění**, při níž, jak se zdá, bylo objeveno nejenom jakési nové umění, nýbrž umění samo. Všechno dosavadní moderní umění pozbývá tím – jako umění samotářsky chřadnoucí nebo luxusní – zpola své hodnoty; také nejisté, mezerovité vzpomínky na pravé umění, které nám zůstaly po starých Řecích, smějí odpočívat, pokud se nyní samy nezaskví ve světle nového porozumění.

Nejde zde jen o uchopení mimořádného významu Wagnerova díla, ale samu metaforu kruhu jako konstitutivní jak pro jeho formu, tak význam. Ten je, jak budeme tvrdit, hermeneutický:

**Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner*:** Nietzsche nazývá Wagnera „zjednodušitelem světa“ v tomto (veskrz pozitivním) smyslu. Pro Nietzscheho je podstatný také jiný aspekt Wagnerovy reprezentace mýtu, totiž „že myslí v dějích, které lze vidět a prožívat, a nikoli v pojmech, to znamená, že myslí myticky, tak, jak odedávna myslel lid. […] Prsten Nibelungův je nesmírný myšlenkový systém, v němž myšlení nemá formu pojmu.“ Tento mytický myšlenkový systém potřebuje jinou řeč nežli systém pojmový. „Wagner proto přinutil řeč ustoupit do prapůvodního stavu, kdy ještě téměř vůbec nemyslí v pojmech, kdy je ještě sama básní, obrazem a citem.“

## Dva hermeneutické principy

Wagner kombinuje dva principy, totiž aspekt nenaplnění a aspekt završení, související s pesimistickým a optimistickým rysem jeho umění a pohledu na svět.

1) Pesimistický princip (nenaplnění): Wagnerova hudba je *hudba utrpení*.

Zde existuje souvislost s Schopenhauerovou filosofií (vůle touží po tom, co nemá, a tak způsobuje utrpení) a je fakticky starší než Wagnerovo seznámení se Schopenhauerem:


    {
      \new PianoStaff <<
        \new Staff <<
            \new Voice \relative c'' {
                \clef treble \key a \minor \time 6/8
                \voiceOne \partial8 r8 R2. \once \override NoteHead.color = #red gis4.->(~ gis4 a8 ais8-> b4~ b8) r r
                }
            \new Voice \relative c' {
                \override DynamicLineSpanner.staff-padding = #4.5
                \once \override DynamicText.X-offset = #-5
                \voiceTwo \partial8 a\pp( f'4.~\< f4 e8 \once \override NoteHead.color = #red dis2.)(\> d!4.)~\p d8 r r
                }
            >>
        \new Staff <<
            \relative c {
                \clef bass \key a \minor \time 6/8
                \partial8 r8 R2. \once \override NoteHead.color = #red <f b>2.( <e gis>4.)~ <e gis>8 r r
                }
            >>
    >> }
**Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*:****Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*:**Hudba tedy průběžně spočívá v neustálém střídání více či méně znepokojivých, tj. touhu vzbuzujících, akordů s více či méně uklidňujícími a uspokojujícími; stejně jako je život srdce (vůle) neustálým střídáním většího či menšího rozrušení, způsobeného touhou nebo strachem, se stejně různě odměřeným upokojením. Harmonický rozvoj tedy spočívá v umném střídání disonance a konsonance. Sled pouhých souzvučných akordů by byl přesycený, únavný a prázdný, podobně jako malátnost způsobená uspokojením všech tužeb.

2) Optimistický princip (dokonání): Wagnerova hudba je hudbou *vykoupení*, *spasení* skrze hudbu.

Wagner usiluje nejen o hudební, ale o myšlenkový systém (proto *Gesamtkunstwerk*). Podstatná ale není ani tak kumulace různých vrstev zkušenosti (drama, báseň, hudba), ale snaha uspokojit tuto zkušenost ze sebe sama:

**Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner*:** Forma Wagnerova myšlení je strukturálně mytická; také dějiny se mu představují v diametrálním protikladu k historicky lineárnímu způsobu nazírání věcí - a tím se také prozíravě anticipuje moderní bádání o mýtu - jako cyklické opakování prototypických vzorců událostí. Jejich hudebním protějškem v *Prstenu* bude rozmanité opakování leitmotivů, které všechny situace odvozuje od určitých archetypů a převádí je tak v cyklickém kontextu z historicko-lineární do časové formy mýtu.

Podstatná je tedy samotná Wagnerova práce s jazykem, příběhem, hudbou; která se manifestuje zejména v koncepci příznačného motivu a aliteračního verše:

**Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner*:** Jednota realizovaná makrostrukturou leitmotivů – „emocionálních ukazatelů cesty rozvětvenou strukturou dramatu” – tak nachází svůj protějšek v mikrostruktuře aliteračních rýmů. Ty v malém měřítku dosahují toho, čeho se ve velkém měřítku dosahuje „posílením motivů“ ze strany dramatického básníka a „melodickými momenty“, které s nimi koordinuje hudebník.

## Hermeneutický systém

Wagnerovo zjednodušování spočívá ve spojování všeho se vším, v paralelním tažení spousty paralel a izomorfií, mezi jazykem a hudbou, mezi hudbou a společností, mezi slovem a gestem, prostorem a časem, samohláskami a souhláskami, rytmem a melodí. K tomu poslednímu viz Scruton:

**Roger Scruton, *The Aesthetics of Music***: Ve právem proslavné pasáži Wagner nejprve nastoluje rytmus v orchestru jako cosi neodolatelného, démonickou sílu, která vniká do Nibelheimu a oživuje to, co se tam děje. Když pak kovadliny znějí osamoceně, rytmus v nich bije dál, jako přízračný pozůstatek toho, co začalo jako život.

Příznačný motiv se ukazuje být ústředním pojítkem:

**Roger Scruton, *The Ring of Truth*:** [...] příznačný motiv nepopisuje věci, ale dostává je do procesu hudebního vývoje. Retrospektivně lze tento proces shrnout slovem či frází, což je zcela v pořádku a pojmenování jsou v těchto případech samozřejmě mimořádně užitečná. Avšak poznání ukryté v motivu není „poznání deskripcí“, ale „poznání obeznámeností“. Utváří spojení mezi epizodami tím, že na ně reaguje podobným způsobem a že aplikuje vzpomínku jedné na realitu druhé.

Motiv nemá deskriptivní funkci, neukazuje někam mimo drama, ale konstituuje jeho vnitřní, samoživnou strukturu. Je vnitřně anaforický.

## Ukázky

1) Váže se k prvnímu Scrutonově citátu, a jedná se transformační hudbu z *Rýnského zlata* (celá nahrávka zmizela, tak dávám odkaz na trailer představení Metropolitní opery z roku 2010, kde je relevantní část): <https://www.youtube.com/watch?v=4R_kcWP0_SE>

2) Váže se k druhému citátu, jde o Wotanův monolog „Abendlich strahlt der Sonne Auge“ ze závěru *Rýnského zlata*, viz zde: <https://youtu.be/yFCFq6WWmGE?t=8082>

## Wagnerova koncepce tetralogie

Prsten neměl být monumentální. K tomu vedly vnitřní potřeby a jejich vývoj. Ten byl (1) vnější, daný Wagnerovými osudy, především revolucí 1848. Původně modelem antická „radostnost“ a Shakespeare; postupná ztráta víry ve změnu, z osobních i politických důvodů. A (2) vnitřní, daný potřebami kompozice a snahou o vytvoření vlastní hudební minulosti:

**Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*:**Thomas Mann tušil správně, o co Wagnerovi ve skutečnosti jde, když napsal, že při proměně *Siegfriedovy smrti* v *Prsten* Wagner jednal v „nepřekonatelné touze přivést tuto předchozí historii do sféry svého smyslového působení“. To naznačuje, že Wagner cítil potřebu hudebně uskutečněné verze předchozí historie dramatu, která by mu poskytla prostředek, jak prostřednictvím „smyslu“ (tj. sluchového smyslu) vyvolat takovou emocionální reakci na děj —­­­ ať už přímo zobrazený, nebo vyprávěný —­, jakou může zajistit pouze hudba. [...] Nejjednodušeji řečeno, musela být k dispozici již existující hudební realita, s níž se vyprávění sudiček a vše ostatní v závěrečném dramatu mohlo sugestivně propojit.

(1a) 1848–9 *Siegfriedova smrt*, mladý revolucionář (Bakunin), umírá v kontaktu se zkorumpovanou společností; přítel Wagnera přesvědčuje, že není jasný kontext, doplněny úvodní scény; (1b) 1851-2, *Mladý Siegfried*, pozadí pro revolucionářovy činy; (1c) 1851–2 *Valkýra* a 1852 *Rýnské zlato*

(2) 1853–4 kompozice *Rýnského zlata* – melodram, slova určují hudbu

(3) 1954 četba Schopenhauera (4x), tragédie se jeví v jiném světle, přesun od Siegfrieda k Wotanovi, drama stáří v konfliktu s mládím; několikerá reinterpretace konce.

**Richard Wagner, *Mein Leben*:**Podíval jsem se na svou báseň o *Nibelunzích* a s údivem jsem si uvědomil, že to, co mě nyní teoreticky tak znejistělo, jsem už dávno důvěrně znal v mém vlastním básnickém pojetí. Tak jsem poprvé pochopil svého Wotana a nyní, otřesen, jsem se pustil do podrobnějšího studia Schopenhauerovy knihy.

(4) 1854–6 *Valkýra*, 1857 1-2.dějství *Siegfrieda* (dokončen 1869); začíná převládat hudební princip; přerušena práce na *Siegfriedovi* kvůli *Tristanovi*: ten komponován vyloženě z „hudební“ potřeby.

# Příloha 1a Wotanovo „Abendlich strahlt der Sonne Auge“

Přidávám znění libreta plus identifikaci hlavních motivů a situací.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *(Wotan und die andern Götter sind sprachlos in den prächtigen Anblick verloren.)* | *(Wotan and the other gods contemplate the glorious sight, speechless.)* | Valhala |
| WOTAN  Abendlich strahlt der Sonne Auge; in prächtiger Glut prangt glänzend die Burg. In des Morgens Scheine mutig erschimmernd, lag sie herrenlos, hehr verlockend vor mir. | WOTAN  The sun’s eye sheds its evening beams; in its glorious gleam the castle shines in splendour. In the radiance of the morning it glittered proudly but stood before me tenantless, grand and inviting. | Valhala |
| Von Morgen bis Abend, in Müh’ und Angst, nicht wonnig ward sie gewonnen! Es naht die Nacht: vor ihrem Neid biete sie Bergung nun. | From morn to eve, in care and anxiety, not lightly it was won! Night draws on; from its envy it now offers shelter. | Prsten |
| *(wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen)* | *(as though seized by a great thought, very firmly)* | Meč |
| So grüss’ ich die Burg, Sicher vor Bang’ und Grau’n! | Thus I salute the fortress, safe from terror and dread | Meč |
| *(Er wendet sich feierlich zu Fricka.)* | *(He turns solemnly to Fricka.)* | *gesto* |
| Folge mir, Frau: In Walhall wohne mit mir! | Wife, follow me and dwell with me in Valhalla! | Valhala |

Další nahrávky téhož na youtube

1. Výše uvedená je Karajanova filmová inscenace (1978)
2. Boulezova a Chéreauova bayreuthská „industriální“ inscenace (1976/1980), viz zde

<https://youtu.be/4jO6d4z8r7w?t=8139>

1. Levinova a Schenkova „staromódní“ inscenace z Metropolitní opery (1990)

<https://youtu.be/u_rzjp6sBr8?t=171>

Orientaci v „příznačných motivech“ lze získat z Cookova průvodce k Soltiho nahrávce *Prstenu* ze šedesátých let (první kompletní stereo nahrávka). Cooke postupuje „vývojově“, tj. sleduje holisticko-dynamickou strukturu Wagnerovy tetralogie.

Viz Cooke, Deryck, „An Introduction to Wagner’s Der Ring des Nibelungen“, DECCA, 34 s.

# Příloha 1b Děj *Prstenu* z Nattiezovy knihy *Wagner Androgyne* (1. část)

## Das Rheingold (The Rhine gold)

### Scene 1. On the bed of the Rhine.

An orchestral prelude describes the surging floodwaters, in which the three Rhine daughters—Woglinde, Wellgunde, and Flofihilde frolic and play, watched by the Nibelung Alberich, who tries in vain to seduce them. His gaze is arrested by a ray of light that catches the gold in the Rhine daughters’ care. They commit the folly of telling him that only the man who renounces love will be able to forge a ring from the gold and thus acquire universal power. Alberich does not hesitate: he curses love and makes off with the gold.

### Scene 2. On the banks of the Rhine, with Valhalla in the distance.

Fricka has been asleep beside her husband, Wotan. On waking up, she discovers Valhalla, the gods’ new home, which Wotan, their chief, has prevailed on two giants, FasoIt and Fafner, to build. Fricka reminds him that as their reward, he has promised the giants Freia, the goddess of youth and beauty. It is Freia’s golden apples that grant the gods their eternal youth. Despite the treaties engraved on his spear, Wotan assures his wife that he never intended to hand over Freia to pay the giants: he is counting on Loge, the god of fire, to save her with his cunning. The giants now enter to claim their due, but of Loge there is no sign. Wotan begins to temporize, showing reluctance to keep his word. The giants prepare to carry off Freia, but Donner, the god of thunder, threatens them with his hammer. Loge arrives and reports the theft of the gold, describing the virtues of the ring. The giants express an interest in it and Loge proposes that he and Wotan should go and steal the gold from the thief, claiming that such an action would not be a crime. The giants accept this new proposal but keep Freia as a hostage, while Wotan and Loge descend into Nibelheim, Alberich’s home.

### Scene 3. In Nibelheim.

Alberich belabors his brother, Mime, snatching away the Tarnhelm, a magic helm that permits its wearer to turn himself into any shape he chooses. He tries it on and, rendered invisible by its power, proceeds to whip his brother with an equally invisible scourge. Alberich tells the Nibelungs that they are now his slaves. Wotan and Loge enter and listen to Mime’s litany of woe. Alberich returns, driving before him an army of Nibelungs weighted down with gold and silver. Seeing Wotan and Loge, he holds out the ring, striking terror into the Nibelung horde and ordering them to return to the mines and bring out yet more gold. He reveals his desire for universal power but Loge flatters him and, to demonstrate his skill, the dwarf turns himself first into an enormous serpent and then into a toad. Wotan and Loge seize him and, having bound him, lead him away with them.

### Scene 4. Beneath the walls of Valhalla, as in scene 2.

Alberich asks the price of his freedom. The others demand his treasure. He summons the Nibelungs, who enter with the gold. Loge also demands the Tarnhelm. Wotan tears the ring from Alberich's finger, provoking the latter into laying a curse on it. The giants return with Freia and decide to pile up the gold until she is hidden from view. The Nibelung gold having proved insufficient to cover her completely, they demand the Tarnhelm and then the ring, which Wotan feels constrained to give up following Erda's intervention. The giants argue over the gold and Fafner kills his brother, thus furnishing proof of the power of Aibcrich's curse. He carries off the treasure, having handed Freia back to the gods. Fricka looks forward to settling down in Valhalla, but Wotan is sunk in somber thoughts. Passing over a rainbow bridge created by Donner, the gods enter Valhalla, while Loge predicts their downfall and the Rhine daughters sing of their stolen gold, demanding its return.

## Die Walküre (The Valkyrie)

### Act I. Inside Hunding's hut.

Sieglinde, unaware that she is Wotan's daughter, has been forced into marriage with Hunding. As the drama opens, Siegmund, fleeing his enemies, stumbles into Hunding's hut and, exhausted, begs a drink of water from Sieglinde, who is awaiting her husband's return. A bond of love develops between them, and Siegmund decides to wait for Hunding. The latter is struck by the similarity between his wife and Siegmund. At Hunding's bidding, Siegmund tells the story of his life. Without revealing his name, he recalls how one day he returned from hunting with his father to find his mother murdered and his twin sister snatched away. He then goes on to tell of a desperate struggle in the course of which he killed some of Hunding's kinsmen, blood relatives of the very man with whom he has now sought refuge. Hunding offers him a night's hospitality but challenges him to single combat the following morning. After Hunding has left, Sieglinde returns. She explains to Siegmund that an old man (in reality Wotan) had entered the room and thrust his sword into the trunk of the ash tree that grows through the floor of the house. The sword, he had said, would belong to the man who succeeded in drawing it out. Siegmund and Sieglinde yield to their mutual love. The door flies open, allowing the springtime night to enter the room and suborn the lovers with its spell. The moon grows everbrighter. Conscious of what they are to each other, brother and sister embrace. Siegmund draws the sword from the tree and names it Nothung. He draws his sister into his arms and she abandons herself to his embrace.

### Act II. A wild and rocky mountain landscape.

Wotan has summoned Brünnhilde, his Valkyrie daughter by Erda, and bids her side with Siegmund in his impending fight with Hunding. Fricka enters, the guardian of wedlock's sacred bonds. She expresses her revulsion at the carnal union between brother and sister and demands that Wotan reverse his decision. At the end of a long and difficult altercation, he yields to his wife's entreaties and now has to justify his change of heart to his daughter. Wotan renounces godly splendor and senses that Alberich's power is growing. He orders Brünnhilde to do as Fricka wishes. The lovers enter. Sieglinde, exhausted by their long flight, collapses in a faint, while Siegmund settles down to wait for Hunding. Brünnhilde enters to tell him that he is destined to die. Armed with Nothung, Siegmund refuses to believe her and even threatens to take Sieglinde's life. Brünnhilde is shaken by his show of love and determines to disobey her father, promising Siegmund protection in his fight with Hunding. The latter enters and the two men do battle Siegmund is at the point of killing his rival when Wotan intervenes, and it is Siegmund who is killed. Brünnhilde snatches Sieglinde away. In his despair, Wotan takes his son's body in his arms and, with a wave of his hand, consigns Hunding to oblivion. Rising to his feet, he sets off in pursuit of his dissident daughter.

### Act III. On the summit of a wild and rocky mountain.

The act opens with the famous "Ride of the Valkyries." Brünnhilde enters, fleeing her father's wrath and telling Sieglinde that she will give birth to the hero, Siegfried. Sieglinde makes her escape, taking with her Nothung's shattered fragments and seeking refuge in the forest, not far from the cave where Fafner, transformed into a dragon, guards the golden hoard. Wotan enters. Brünnhilde begs his forgiveness, reminding him that she had only wanted to carry out her father's innermost wishes. But Wotan remains inflexible: he will put her to sleep on a rock, prey to whoever happens to wake her. But she begs that the rock be surrounded by fire, so that only a hero can win her. Wotan yields to her entreaties. Kissing away her godhead, he puts his daughter to sleep, covering her with her shield, and summoning Loge. He disappears behind the wall of fire.