Der Ring des Nibelungen

Die Walküre

Ein Bühnenfestspiel für
drei Tage und einen Vorabend

Opera in three acts
First Day of *Der Ring des Nibelungen,*
a festival drama for three days with prologue

Music and libretto **Richard Wagner (1813–1883)**

First performance **Munich, 26 June 1870**

Musical director **Hartmut Haenchen**
Stage director **Pierre Audi**
Set design **George Tsypin**
Costume design **Eiko Ishioka**
Light design **Wolfgang Göbbel**
Dramaturgy **Klaus Bertisch**

Netherlands Philharmonic Orchestra

Cast
Wotan, chief of the Gods **John Bröcheler**
Siegmund, son of Wotan and a mortal woman **John Keyes**
Hunding, a hunter **Kurt Rydl**
Sieglinde, wife of Hunding **Nadine Secunde**
Brünnhilde, daughter of Wotan **Jeannine Altmeyer**
Fricka, wife of Wotan **Reinhild Runkel**
Gerhilde, a Valkyrie **Irmgard Vilsmaier**
Ortlinde, a Valkyrie **Annegeer Stumphius**
Waltraute, a Valkyrie **Hanna Schaer**
Schwertleite, a Valkyrie **Hebe Dijkstra**
Helmwige, a Valkyrie **Kirsi Tiihonen**
Siegrune, a Valkyrie **Catherine Keen**
Grimgerde, a Valkyrie **Regina Mauel**
Rossweisse, a Valkyrie **Elzbieta Ardam**

For ease of access, we have included the following chapter points on this DVD:

Die Walküre

Disc 1 65.22
Act 1
Vorspiel 2.48
Scene 1
Wess Herd dies auch sei *(Siegmund, Sieglinde)* 3.34
Kühlende Labung gab mir der Quell *(Siegmund, Sieglinde)* 8.40
Scene 2
Müd am Herd fand ich den Mann *(Siegmund, Sieglinde, Hunding)* 4.57
Friedmund darf ich nicht heißen *(Siegmund, Sieglinde, Hunding)* 4.18
Aus dem Wald trieb es mich fort *(Siegmund, Sieglinde, Hunding)* 5.59
Ich weiß ein wildes Geschlecht *(Hunding)* 5.17
Scene 3
Ein Schwert verhieß mir der Vater *(Siegmund)* 6.06
Schläfst du, Gast? *(Sieglinde, Siegmund)* 6.59
Winterstürme wichen dem Wonnemond *(Siegmund)* 3.03
Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte *(Sieglinde, Siegmund)* 7.56
Wehwalt heißt du fürwahr? *(Sieglinde, Siegmund)* 5.45

EXTRA FEATURES
Introduction to *Die Walküre* with presenter Michaël Zeeman, composer Peter-Jan Wagemans and pianist Stefan Mickisch 19.26
Cast gallery
Illustrated synopsis 9.26

Disc 2 92.34
Act 2
Vorspiel 2.08
Scene 1
Nun zäume dein Roß, reisige Maid! *(Wotan, Brünnhilde)* 2.36
Der alte Sturm, die alte Müh! *(Wotan, Fricka)* 4.27
So ist es denn aus mit den ewigen Göttern *(Fricka)* 3.20
Nichts lerntest du *(Wotan, Fricka)* 5.59
Was verlangst du? *(Wotan, Fricka, Brünnhilde)* 5.44
Scene 2
Schlimm, fürcht' ich, schloß der Streit *(Brünnhilde, Wotan)* 4.29
Was keinem in Worten ich künde *(Wotan, Brünnhilde)* 6.24
Ein andres ist's: achte es wohl *(Wotan, Brünnhilde)* 10.41
O sag, künde, was soll nun dein Kind? *(Brünnhilde, Wotan)* 6.31
Scene 3
Raste nun hier, gönne dir Ruh! *(Siegmund, Sieglinde)* 3.44
Hinweg! Hinweg! Flieh die Entweihte! *(Sieglinde, Siegmund)* 7.44
Scene 4
Siegmund! Sieh auf mich! *(Brünnhilde, Siegmund)* 7.41
Hehr bist du, und heilig gewahr ich *(Siegmund, Brünnhilde)* 6.23
So wenig achtest du ewige Wonne? *(Brünnhilde, Siegmund)* 5.14
Scene 5
Zauberfest bezähmt ein Schlaf *(Siegmund)* 3.32
Kehrte der Vater nun heim! *(Sieglinde, Siegmund, Hunding, Brünnhilde, Wotan)* 5.57

Disc 3 73.14
Act 3
Scene 1
Vorspiel – Hojotoho! Heiaha! *(The eight Valkyries)* 7.50
Schützt mich, und helft in höchster Not! *(Brünnhilde, The eight Valkyries)* 3.34
Nicht sehre dich Sorge um mich *(Sieglinde, Brünnhilde, The eight Valkyries)* 5.48
Steh! Brünnhild'! *(Wotan, The eight Valkyries, Brünnhilde)* 0.57
Scene 2
Wo ist Brünnhild', wo die Verbrecherin? *(Wotan, The eight Valkyries)* 3.55
Hier bin ich, Vater gebiete die Strafe! *(Brünnhilde, Wotan)* 4.22
Wehe! Weh! Schwester! ach Schwester! *(The eight Valkyries, Brünnhilde, Wotan)* 4.39
Scene 3
War es so schmählich, was ich verbrach *(Brünnhilde, Wotan)* 4.53
Nicht weise bin ich *(Brünnhilde, Wotan)* 4.47
So tatest du, was so gern zu tun ich begehrt *(Wotan, Brünnhilde)* 6.53
Du zeugtest ein edles Geschlecht *(Brünnhilde, Wotan)* 5.51
Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind! *(Wotan)* 4.45
Denn einer nur freie die Braut *(Wotan)* 6.17
Loge, hör! Lausche hieher! *(Wotan)* 4.48
Curtain calls & end credits 3.55

Magic Fire

Richard Wagner seems to have taken a step in a completely different direction with *Die Walküre*, the first day of his *Ring* tetralogy, if we compare the introductory stage directions of *Das Rheingold* and *Die Walküre*. Everything that seemed to be valid in general terms in *Das Rheingold* is now specific in *Die Walküre*. In *Das Rheingold* Wagner at first described natural forces that are almost incomprehensible, whereas in the first act of *Die Walküre* we are in the midst of a domestic setting. We know immediately that we are now in the human world and all elemental forces – literally – are kept outside. Siegmund has succeeded in escaping from a pursuing mob into the homely atmosphere of a family that is still unknown to him; as he closes the door he leaves the raging storm, for the moment, behind him. The orchestra falls silent; to the words '*Wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten*' [Whosesoever this hearth may be, I must rest here], he abandons himself to the warmth of the fire on the hearth, an element of Nature whose quiet flickering and warm glow he will soon see to be deceptive. The elemental power of fire is here domesticated and appears totally human in scale, completely in accordance with this new development of the *Ring*. Positive and negative forces are, however, always combined in this element. The warm hearth has attracted Siegmund into the lion's den, i.e. the house of Hunding, his pursuer. At the same time he finds not only his twin sister Sieglinde but also the sword that his father had promised him would be his when he should truly need it. In the same way as the first scene of *Das Rheingold* ended with the theft of the gold after it had been revealed by light shining on it, the first act of *Die Walküre* also ends with the purloining of metal: Siegmund succeeds in pulling the sword from the ash tree once it has been revealed by the light of the hearth fire falling on it.

The ambivalence of fire as the single 'living' element is clear: it gives out light and warmth but also consumes and destroys, bringing pain and death. It is a symbol of domesticity and yet at the same time represents inspiration and the Holy Spirit. We burn with love and are inflamed with desire for a person, but with it we also destroy that which belongs to others. The taming of fire marked the beginning of our culture. It is the single element that we ourselves can create, but at the same time we can reduce everything to ashes with it.

'Fire is probably the only one of all the phenomena to which the two opposing values of good and evil can be ascribed with the same decisiveness. It shines in Paradise. It burns in Hell. It creates both relief and agony. It is the fire on the hearth and the flames of the Apocalypse,' wrote the French natural scientist and philosopher Gaston Bachelard.

Sieglinde experiences the ambiguity of this element when her emotions blaze up at the end of Act 1, for she burns with passion for the brother she has just found. Fire becomes a threat, however, in her hallucinations in Act 2: '*Schwarze Dämpfe, schwüles Gedünst, feurige Lohe leckt schon nach uns. Es brennt das Haus, zu Hülfe Bruder…*' [Black clouds of smoke, oppressive fumes, a fiery blaze licks towards us. The house is burning; help, brother…] What at first seems to give her new strength is then rendered into fear in her visions, transforming itself into its opposite. The ardent love that binds her incestuously with her brother and the burning house combine and create a guilt complex within her.

Many myths and legends tell of the discovery of fire, the theme of the theft of fire appearing time and again. In Greek mythology fire was sacred and the property of the gods. When Prometheus stole it, the theft was considered as sacrilege and punished as such by the gods; who can read this and not be reminded of Alberich and the theft of the Rhinegold? He who represents the element of fire in *Das Rheingold* bears its double nature within himself: Loge is half god and half Nibelung, half good and half evil, playful and cruel at the same time. Wagner naturally combines the Loge motif with the Magic Fire motif that is heard at the end of *Die Walküre*; the flames that symbolise the Flickering Fire motif move exactly like the waves in *Das Rheingold*. Fire, like water, confers life and also destroys; it represents the beginning of the world and its end. These leitmotifs, however, can also be traced back to the Nature motif with which everything began in *Das Rheingold*: the first and second operas of the tetralogy are no longer as far apart as they first seemed.

In *Das Rheingold* we also met characters who were directly linked to the forces of nature: Loge with fire, the Rhinemaidens with water. Many regret that Loge does not appear in the following *Ring* operas, although his element is of great importance in *Die Walküre* in particular. Even though the Loki who appeared in ancient Norse mythology was a dangerous henchman, his abilities were used only indirectly in the further course of events. In this second opera, the Valkyries correspond to the Rhinemaidens; riders of the air with swans' wings, as we know from the *Edda*, they and their fishy-tailed colleagues are maidens of magic. It is only when the Valkyries remove their swan-like apparel, their protecting wings, that they first truly become women. Given that there are numerous fairytales and sagas of mermaids and nymphs, many narratives have also been handed down that tell of such white-feathered women who become human; even Freya in the Norse sagas is dressed in swan's raiment. So, too, will Brünnhilde be dressed when she is discovered by her hero in *Siegfried*; he will remove her protecting shield and thus cause her to lose her godhead for ever.

Sheet lightning, thunder and the flash of fire accompany the Valkyries on their passage through the atmosphere. Their music sounds as if a fire is blazing up, one that will accompany their rite for the dead heroes. '*Rache entbrennt*' ['revenge flames forth'] they cry, as Wotan rides to meet them; they conceal their sister Brünnhilde amongst them and '*blicken ängstlich nach dem Tann, der jetzt von grellem Feuerschein erhellt wird*' ['gaze fearfully at the fir trees that are now illumined with harsh firelight'], as Wagner writes further in the stage directions, using descriptions of weather in a characteristically Romantic manner to describe the general feeling of a scene. That Wotan's speech is in the end characterised by his use of images of fire shows the value attached to the element. '*Brennend Weh*' ['burning woe'] broke his heart. His own inner conflict becomes evident when he uses the ambivalence of fire to describe his own situation: '*Sehrend*' ['burning with pain'], he must turn against what was his '*sengender Wunsch*' ['ardent wish']. Not, however, without having conjured a vision of the future for Brünnhilde that has a horrifying effect on her sisters: '*… am Herde sitzt sie und spinnt*' ['… she sits at the hearth and spins']. She will be able to use fire in its domesticated form only. This image of Wotan's child as a mere housewife will, however, come to nothing.

Brünnhilde attributes a new function to fire in Act 3. Fire has always commanded great respect thanks to its power; it will therefore now surround and protect her until that time when a man who knows no fear passes through it and awakens her with a kiss – as legendary princes always do. Brünnhilde thus imposes her own will onto Wotan, for it clearly should also be his and essentially corresponds with his own vision of the future of the world. Brünnhilde then knows that her prince will be Siegfried, the son of Siegmund and Sieglinde; she herself had given him his name. She arranged that not only would Siegfried's mother be beyond Wotan's reach but also that Wotan's idea of the free hero who would save the world from the curse on the Ring would become reality. Siegfried himself will indeed stride through the fire in the next opera of the tetralogy. He withstands the test of fire, a trial by ordeal, as does Tamino in *Die Zauberflöte*, who has to conquer water, another primal element, as well. He who can pass such a test does so by a god's will. We may speculate whether Wotan is truly himself if he can so concur in Brünnhilde's plan with the fire, for he is that god and it is his own trial that must now take place. When Wotan finally summons Loge to lay a circle of fire around the sleeping Brünnhilde, his own ardent love for her forms part of the blaze. This fire, however, that is now Brünnhilde's protection and which she had requested from the Father of the Gods, she will herself use to encompass the destruction of the world at the cycle's end. If a ritual conjuration of the demigod Loge had been necessary to kindle the Magic Fire at the end of *Die Walküre*, the secularisation of fire has progressed somewhat by the end of *Götterdämmerung*. Artificial means are also necessary to forge the sword Nothung for the hero in *Siegfried*; according to Wagner's stage directions, only an outsize pair of bellows can help to kindle the necessary flames. To conclude, gods are no longer necessary to reduce the world to dust and ashes at the end of four operas and approximately fourteen hours of music: Brünnhilde needs only a torch. At the end of the entire undertaking it is indeed the uncontrollable elements of fire and water that bring about destruction – and perhaps also a rebirth.

The elemental powers of *Das Rheingold* and *Die Walküre* again meet here, for Wagner speaks in the stage directions of a sea of flames and its currents in terms that could just as easily be applied to the waters of the Rhine. Currents of water have become currents of fire.

With *Götterdämmerung* already in our minds, we should not forget the purifying power of fire as Virgil describes it in his *Georgics*: it ignites infertile and wasted fields and brings them back to new fruitfulness. The path from the rough fire on the hearth in Act 1 of *Die Walküre* through the ritualistic Magic Fire of Act 3 to the politic blaze that consumes the world at the end of the entire tetralogy is not so long after all.

Klaus Bertisch

The first recording of *The Ring of the Nibelung* with the findings of the Neue Richard-Wagner-Gesamtausgabe

'I would not want to experience the current performances of the *Ring of the Nibelung* again at any price, at least not those while I am still alive!'[1] This sarcastic remark of Wagner's makes it clear that he had not been satisfied with the cycle's first performance. He wrote elsewhere: 'We will have much to correct next year; I hope that most of those involved will be willing to come … in order to obtain a performance that will continue to improve … '.[2] 'My work is not yet complete; the performances have first of all taught me much about what has been left unfinished.'[3] Performances for Wagner never implied a final version of a work. Wagner's words above are a challenge to each of his

[1] Richard Wagner to Ludwig II, 16 March 1881
[2] Richard Wagner to Lilli Lehmann, 7 September 1876
[3] Richard Wagner to August Förster, Spring 1876

interpreters to study the source material – not simply the old and new orchestral scores that are available – in order to come closer to Wagner's original intentions. The source material ranges from initial drafts of the libretti through the various stages of the composition of the music and the first printing of the orchestral score up to orchestral material and vocal scores. For the first time, all the comments and notes by Wagner's assistants Heinrich Porges, Hermann Levi, Felix Mottl and Julius Kniese have been incorporated into this edition and these have also influenced our production. Given that Wagner commissioned Porges to take such notes, Porges' comments have a particularly strong influence on the music itself. A few examples out of a total of several thousand are representative of the additions, explanations and alterations in, for instance, the role of Brünnhilde in *Götterdämmerung*:

'Never drag! Dialogue! It's not an aria!'[4] This is merely one of the many remarks that demonstrate that the slow tempi that developed in the 1930s are misconceived. Wagner was similarly in favour of a more recitative style of singing that has also since been lost.

'A stronger accent on "der".'[5] This accent, missing in all printed editions, demonstrates how important textual emphases were for Wagner and how they should be incorporated into the musical design.

'With these attempts she gives the appearance of wishing to overcome her shortness of breath'[6]; Wagner here bases the stuff of his composition on the pauses in the vocal line.

'Wagner changed the rhythm during the rehearsals: minim, dotted crotchet, quaver.'[7] During the rehearsal process Wagner always sought for greater lucidity, comprehension of the text and – as he said in his famous notice to the performers of the premiere – 'clarity' (*Deutlichkeit*). Even musical dynamics are indicated in Wagner's stage directions: 'Brünnhilde stands close to Siegfried, so therefore sings this *piano*.'[8]

The great majority of the relevant comments in each of the four operas naturally elicited a more differentiated sound from the singers and from the orchestra. To this we must add the results of the new complete Wagner edition that is currently in preparation; thousands of details were thoroughly researched during the assessment of the source materials and were incorporated into the new editions of *Das Rheingold* and

[4] *Götterdämmerung*, Prelude, 17
[5] *Götterdämmerung*, Act 1, Scene 3, bar 1718 (10 bars after figure 86)
[6] *Götterdämmerung*, Act 2, Scene 4, bar 943/945 *et passim* (13 bars after figure 38)
[7] *Götterdämmerung*, Act 2, Scene 4, bar 985 (10 bars after figure 41)
[8] *Götterdämmerung*, Act 2, Scene 4, bar 1074 (3 bars after figure 45)

Götterdämmerung that had appeared by the time of our productions. Even such editions are not without their errors, as a list of errata in the new edition shows.[9] I was fortunate enough to have the latest results of research on *Die Walküre* faxed to me regularly; I then incorporated them into our own orchestral material and thus produced a score that would correspond to the (at that stage) unprinted new edition. We therefore had more correct musical sources at our disposal for three of the four operas. I was able not only to establish a correct orchestral score as a result of this primary source research, but also to revise and annotate the complete orchestral material. Great care was taken to reproduce Wagner's meticulous articulations and phrasings by means of appropriate bowings – and, where necessary, with different bowings simultaneously, to create the longer phrases. In addition we have also taken into account the different dynamics used for performances with an open orchestra pit (e.g. *Die Walküre* in Munich) and with Bayreuth's covered pit, for which Wagner increased the dynamics in relation to the depth of the pit. Finally, the tempi are, in accordance with Wagner's express wishes, somewhat faster than at the cycle's premiere.

All the above factors have resulted in a sound that is clearly different from what has been heard in performances up to now; by also placing the orchestra on stage for two of the operas and thus moving the orchestra itself in a circular form, we have been able to realise Wagner's demand for 'the birth of drama from the spirit of music'. For the second *Ring* production in 2005 we have been able to proceed further along the same path and to bring out remarkable details in the use of the wind and thunder machines in particular; these findings, however, will be published at a later date.

Hartmut Haenchen

[9] Hartmut Haenchen: *Von der Unvereinbarkeit von Macht und Liebe*, (The incongruity of power and love) Amsterdam 1999 and 2005, page 84 ff or www.haenchen.net

Le Feu Magique

En comparant les didascalies d'introduction de *Das Rheingold* et de *Die Walküre*, on constate que Richard Wagner semble avoir pris un chemin tout à fait différent avec *Die Walküre*, première journée de sa tétralogie de *L'Anneau*. Tout ce qui semble valide en termes généraux dans *Das Rheingold* devient spécifique dans *Die Walküre*. Dans *Das Rheingold*, Wagner commence par décrire des forces naturelles presque incompréhensibles, alors que dans le premier acte de *Die Walküre*, nous sommes plongés dans un cadre domestique. Nous savons immédiatement que nous nous trouvons dans le monde humain et toutes les forces élémentaires, au sens littéral du terme, restent à l'extérieur. Siegmund est parvenu à échapper à une foule qui le poursuivait et à se réfugier dans l'ambiance confortable et familiale qui lui est encore inconnue ; en fermant la porte il laisse temporairement derrière lui l'orage qui se déchaîne. L'orchestre se tait ; aux mots « Wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten » [quel que soit le propriétaire de ce foyer, j'y resterai], il s'abandonne à la chaleur du feu, un élément de la Nature dont il va bientôt s'apercevoir du caractère trompeur de la tranquille flamme dansante et du chaud rougeoiement. La puissance élémentaire du feu est ici domestiquée et apparaît totalement à l'échelle humaine, en total accord avec ce nouveau développement de *L'Anneau*. Les forces positives et négatives sont pourtant toujours associées dans cet élément. La chaleur du foyer a attiré Siegmund dans l'antre du lion, c'est-à-dire dans la maison de Hunding, son poursuivant. Dans le même temps, il trouve non seulement sa sœur jumelle Sieglinde mais aussi l'épée que son père lui avait promise : il devait la découvrir lorsqu'il en aurait vraiment besoin. De même que la première scène de *Das Rheingold* s'achevait sur le vol de l'or révélé par le reflet de la lumière, le premier acte de *Die Walküre* se conclut aussi sur le vol d'un métal : Siegmund réussit à retirer l'épée du frêne après que sa présence a été révélée par la lumière du foyer.

L'ambivalence du feu en tant qu'élément « vivant » unique est claire : il procure lumière et chaleur mais il consume et détruit aussi, amenant douleur et mort. Symbole de la vie domestique, il représente à la fois l'inspiration et le Saint-Esprit. Nous brûlons d'amour et nous sommes consommés de désir pour quelqu'un, mais nous nous en servons aussi pour détruire ce qui appartient aux autres. La maîtrise du feu a marqué le début de notre culture. C'est le seul élément que nous pouvons créer nous-même, mais qui en même temps nous permet de tout réduire en cendres.

« Parmi tous les phénomènes, le feu est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle en Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse, » a écrit le philosophe et scientifique français Gaston Bachelard.

Sieglinde fait l'expérience de l'ambiguïté de cet élément lorsque ses émotions s'embrasent à la fin de l'acte 1, car elle brûle de passion pour le frère qu'elle vient juste de trouver. Le feu devient une menace, cependant, dans ses hallucinations de l'acte 2 : « Schwarze Dämpfe, schwüles Gedünst, feurige Lohe leckt schon nach uns. Es brennt das Haus, zu Hülfe Bruder… » [De noirs nuages de fumée, des fumées oppressantes, un féroce brasier se précipitent sur nous. La maison brûle, aide-moi, frère…] ce qui au début semblait lui donner une force nouvelle se transforme en terreur dans ses visions, et devient son propre contraire. L'amour ardent qui la lie à son frère de façon incestueuse et la maison en flammes s'associent pour créer en elle un complexe de culpabilité.

De nombreux mythes et légendes racontent l'histoire de la découverte du feu, et le thème du vol du feu est récurrent. Dans la mythologie grecque, le feu est sacré et appartient aux dieux. Lorsque Prométhée le vole, son geste est considéré comme un sacrilège et puni en tant que tel par les dieux ; qui peut lire cela sans penser à Alberich et au vol de l'or du Rhin ? Celui qui représente l'élément du feu dans *Das Rheingold* porte en lui sa double nature : Loge est à moitié dieu, à moitié Nibelung, mi-bon, mi-mauvais, joueur et cruel à la fois. Wagner associe naturellement le motif de Loge et celui du Feu Magique que l'on entend à la fin de *Die Walküre* ; les flammes symbolisant le motif du Feu Vacillant bougent exactement comme les vagues dans *Das Rheingold*. Le feu, comme l'eau, confère la vie mais la détruit aussi ; il représente la naissance du monde et sa fin. Ces leitmotivs, cependant, peuvent aussi se rapporter au motif de la Nature avec lequel tout commence dans *Das Rheingold* : le premier et le deuxième opéras de la tétralogie ne sont plus aussi éloignés l'un de l'autre qu'ils en avaient l'air au début.

Dans *Das Rheingold*, nous rencontrons aussi des personnages directement liés aux forces de la nature : Loge avec le feu, les Filles du Rhin avec l'eau. Beaucoup regrettent que Loge n'apparaisse pas dans les opéras suivants de *L'Anneau*, bien que son élément revête une grande importance dans *Die Walküre* en particulier. Même si le Loki qui apparaît dans l'ancienne mythologie nordique est un dangereux suppôt, ses compétences ne sont utilisées qu'indirectement dans le fil des événements. Dans ce deuxième opéra, les walkyries correspondent aux filles du Rhin ; chevauchant les airs avec des ailes de cygne, comme

nous l'apprenons dans l'*Edda*, elles et leurs homologues à la queue de poisson sont les filles de la magie. Ce n'est que lorsque les walkyries enlèvent leurs atours de cygne, leurs ailes protectrices, qu'elles deviennent vraiment des femmes pour la première fois. Étant donné le nombre de contes de fées et de sagas sur les sirènes et les nymphes, de nombreux récits nous sont parvenus, évoquant de telles femmes au plumage blanc qui deviennent humaines ; même Freya, dans les sagas nordiques, a une parure de cygne. C'est également ainsi qu'est vêtue Brünnhilde lorsqu'elle est découverte par son héros dans *Siegfried* ; il ôte le bouclier qui la protège et lui fait perdre pour toujours sa divinité.

Les éclairs, le tonnerre et le feu accompagnent les walkyries lors de leur passage dans l'atmosphère. Leur musique ressemble à l'embrasement du feu, celui qui accompagne leur rite dédié aux héros morts. « Rache entbrennt » [en avant les flammes de la vengeance] crient-elles, alors que Wotan chevauche pour les rejoindre ; elles dissimulent leur sœur Brünnhilde parmi elles et « *blicken ängstlich nach dem Tann, der jetzt von grellem Feuerschein erhellt wird* » [contemplent avec terreur les sapins maintenant illuminés par la crue lueur du feu], comme l'écrit plus loin Wagner dans les didascalies, utilisant les descriptions climatiques d'une manière typiquement romantique pour décrire l'ambiance générale d'une scène. Le fait que le discours de Wotan soit au final caractérisé par son utilisation des images du feu montre la valeur attachée à cet élément. « Brennend Weh » [une douleur ardente] lui a brisé le cœur. Son propre conflit intérieur devient évident lorsqu'il utilise l'ambivalence du feu pour décrire sa propre situation : « *Sehrend* » [consumé de douleur], il doit se retourner contre ce qui était son « *sengender Wunsch* » [vœu ardent]. Non sans avoir, cependant, invoqué une vision d'avenir pour Brünnhilde qui horrifie ses sœurs : « *… am Herde sitzt sie und spinnt* » [elle s'assoit au foyer et file]. Elle ne sera capable d'utiliser le feu que sous sa forme domestique. Cette image de l'enfant de Wotan comme simple femme au foyer ne sera pourtant pas réalisée.

Brünnhilde attribue une nouvelle fonction au feu dans l'acte 3. Le feu a toujours, grâce à son pouvoir, inspiré le plus grand respect ; il l'entourera et la protégera désormais jusqu'à ce qu'un homme qui ne connaît pas la peur le traverse et la réveille d'un baiser – comme le font toujours les princes de légende. Brünnhilde impose donc sa propre volonté à Wotan, qui doit essentiellement correspondre à sa vision à lui de l'avenir du monde. Brünnhilde sait alors que son prince sera Siegfried, fils de Siegmund et Sieglinde ; c'est elle-même qui lui a donné son nom. Non seulement elle s'arrange pour que la mère de Siegfried soit hors de portée de Wotan, mais aussi pour que le rêve de Wotan d'un héros libre sauvant le monde de la malédiction de *L'Anneau* devienne réalité. C'est Siegfried lui-même qui traverse le feu dans l'opéra suivant de la tétralogie. Il subit l'épreuve du feu, une ordalie, tout comme Tamino doit conquérir aussi l'eau, autre élément primaire dans *Die Zauberflöte*. Celui qui remporte une telle épreuve le fait par la volonté divine. On peut se demander si Wotan est vraiment lui-même lorsqu'il se conforme ainsi au plan de Brünnhilde, car il est ce dieu et c'est donc son propre jugement qui va se tenir. Lorsque Wotan somme Loge de tracer un cercle de feu autour de Brünnhilde endormie, son propre amour ardent pour elle fait partie de l'embrasement. Ce feu, pourtant, qui constitue désormais la protection de Brünnhilde et qu'elle a demandé au père des dieux, elle l'utilisera elle-même pour conclure la destruction du monde à la fin du cycle. Si une invocation rituelle du demi-dieu Loge est nécessaire pour allumer le Feu Magique à la fin de *Die Walküre*, la sécularisation du feu a quelque peu progressé à la fin du *Götterdämmerung*. Des méthodes artificielles sont également nécessaires pour forger l'épée Nothung du héros dans *Siegfried* ; selon les didascalies de Wagner, seule une paire de soufflets énormes peut allumer les flammes nécessaires. En conclusion, les dieux ne sont plus indispensables pour réduire le monde en poussière et en cendres au bout de quatre opéras et d'approximativement quatorze heures de musique : une torche suffit à Brünnhilde. À la fin de toute l'entreprise, ce sont les incontrôlables effets du feu et de l'eau qui provoquent la destruction – et peut-être aussi une renaissance.

Les puissances élémentaires de *Das Rheingold* et *Die Walküre* se rencontrent à nouveau ici, car Wagner évoque dans les didascalies une mer de flammes et ses courants dans des termes qui pourraient tout aussi bien s'appliquer aux eaux du Rhin. Les courants d'eau sont devenus des courants de feu.

Avec *Götterdämmerung* à l'esprit, il est impossible d'oublier la puissance purificatrice du feu tel que l'a décrit Virgile dans ses *Géorgiques* : il enflamme les champs stériles et incultes et leur donne une fertilité nouvelle. Le chemin qui part du feu grossier du foyer dans le premier acte de *Die Walküre* et passe par le Feu Magique rituel du troisième acte jusqu'au brasier politique qui consume le monde à la fin de la tétralogie n'est pas si long après tout.

Klaus Bertisch

Premier enregistrement de *L'Anneau du Nibelung* accompagné d'un éclairage issu de la nouvelle Édition Complète de Richard Wagner

« Je ne veux sous aucun prétexte revivre les interprétations de *L'Anneau du Nibelung* qui ont été données jusqu'à présent, du moins pas tant que je serai en vie ! »[1] Cette remarque sarcastique de Richard Wagner montre clairement qu'il fut mécontent de la première. Il dit encore : « Il y aura beaucoup à corriger, l'an prochain. J'espère que les personnes impliquées dans le projet accepteront de le faire … afin de créer une interprétation qui se rapproche davantage de la justesse … ».[2] « Mon travail n'est pas encore terminé, mais les interprétations m'ont beaucoup appris sur ce qui est encore inachevé. »[3] Les interprétations n'étaient pas la version finale, pour lui. Ces mots de Wagner incitent tout interprète à étudier les sources – pas seulement les nouvelles et anciennes partitions disponibles – afin de mieux comprendre les intentions réelles de Wagner. Les sources originales vont des ébauches des livrets à la première édition de la partition d'orchestre, en passant par les différentes étapes de la composition, la matériel d'orchestre et la partition chant-piano. De plus, tous les commentaires de ses assistants, Heinrich Porges, Hermann Levi, Felix Mottl et Julius Kniese, ont été réunis et inclus ici, ce qui a considérablement influencé notre production. Comme Wagner lui avait délégué cette tâche, les remarques de Porges ont une influence particulière quant à la musique. Quelques exemples parmi plusieurs milliers sont représentatifs des adjonctions, des éclaircissements et des changements apportés, par exemple, au rôle de Brünnhilde dans *Götterdämmerung*.

« Ne jamais traîner. Des dialogues ! Pas d'aria ! »[4] C'est l'une des nombreuses remarques qui montrent que le tempo lent qui s'est développé dans les années 1930 est une erreur. En outre, Wagner préfère le chant plus récitatif, qui a également été perdu par la suite.

« Il faut accentuer 'der'. »[5] Cette insistance sur la prononciation prouve à quel point les accentuations textuelles comptaient pour Wagner, et démontre également la manière dont elles doivent influencer l'arrangement de la musique.

[1] Richard Wagner à Louis II de Bavière, 16 mars 1881
[2] Richard Wagner à Lilli Lehmann, 7 septembre 1876
[3] Richard Wagner à August Förster, printemps 1876
[4] *Götterdämmerung*, Prélude 17
[5] *Götterdämmerung*, Acte I, scène 3, mesure 1718 (10 mesures après la figure mélodique 86)

« Avec ces tentatives, elle semble vouloir surmonter son manque de souffle. »[6] Wagner plaide en faveur du contenu de ses compositions en termes de pauses dans la partition vocale.

« Pendant les répétitions, Wagner changeait le rythme : blanche, noire pointée, croche. »[7] Pendant l'élaboration de son œuvre, Wagner était sans cesse à la recherche d'une plus grande clarté, d'une meilleure compréhension des paroles et, comme il l'a annoncé aux interprètes de la première, d'un caractère « distinctif » (*Deutlichkeit*). Mais, comme ses indications scéniques l'indiquent, Wagner voulait aussi une dynamique particulière : « Brünnhilde se tient tout près de Siegfried, elle chante donc ce morceau *piano*. »[8]

La grande quantité des remarques pertinentes sur les quatre opéras de la *Tétralogie* exige tout de même une différenciation d'interprétation des sons de la part des chanteurs et de l'orchestre. En outre, des milliers de détails, réunis pendant l'évaluation des sources originales pour les nouvelles Édition Complète de Wagner, en cours de préparation, ont influencé les nouvelles éditions de *Das Rheingold* et *Götterdämmerung*, parues au moment de la présente production. Dans la nouvelle Édition Complètes, ma liste des fautes d'impression montre que même cela n'était pas exempt d'erreurs.[9] J'ai eu la chance qu'on me faxe régulièrement les derniers éclairages sur *Die Walküre*, de façon à ce que nous puissions les incorporer dans notre matériel et créer ainsi une partition correspondant à la nouvelle édition (pas encore publiée à ce moment-là). Nous avons obtenu de la sorte des sources musicales plus justes trois des quatre opéras. À partir de ces premières recherches, nous avons pu non seulement élaborer une partition corrigée, mais aussi remanier complètement et adapter l'intégralité du matériel d'orchestre. Ce faisant, nous avons pris soin de reproduire l'articulation et le phrasé minutieux de Wagner par recoupements et superpositions des signes et annotations, afin d'obtenir de longs arcs mélodiques. En outre, nous avons tenu compte des différentes dynamiques, selon qu'il s'agit de fosses d'orchestre ouvertes (comme pour *Die Walküre*, à Munich), ou la fosse couverte de Bayreuth. En effet, la dynamique augmente en fonction de l'emplacement des instruments, suivant qu'ils sont plus ou moins en profondeur dans la fosse. De plus, conformément aux souhaits exprès de Wagner, le tempo est un peu plus rapide qu'à l'époque de la première.

[6] *Götterdämmerung*, Acte II, scène 4, mesures 943/945 et passim (13 mesures après la figure mélodique 38)
[7] *Götterdämmerung*, Acte II, scène 4, mesure 985 (10 mesures après la figure mélodique 41)
[8] *Götterdämmerung*, Acte II, scène 4, mesure 1074 (3 mesures après la figure mélodique 45)
[9] Hartmut Haenchen : *Von der Unvereinbarkeit von Macht und Liebe* (L'incompatibilité du pouvoir et de l'amour) Amsterdam 1999 et 2005, page 84 et suivantes, ou www.haenchen.net

Il s'ensuit des caractéristiques sonores clairement différentes des interprétations précédentes, qui devraient satisfaire les exigences de Wagner. Cela comprend le fait de placer une partie de l'orchestre partiellement sur scène, en faisant un mouvement en cercle, selon « La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique ». Dans la seconde production de la *Tétralogie* à Amsterdam (2005), nous avons pu continuer sur cette voie et mettre en évidence des détails stupéfiants, en particulier dans les sons des machines de vent et de tonnerre, qui seront publiés ultérieurement.

Hartmut Haenchen

Feuerzauber

Mit *Die Walküre*, dem ersten Tag seiner *Ring*-Tetralogie, scheint Richard Wagner sofort einen Schritt in eine ganz andere Richtung zu tun, vergleicht man die einleitenden Szenenanweisungen. Alles, was in *Das Rheingold* von allgemeiner Gültigkeit erschien, ist in der *Walküre* konkret. Beschrieb Wagner beim Vorabend zunächst beinahe nicht nachvollziehbare Naturgewalten, wird es im ersten Akt des zweiten Stückes häuslich. Wir wissen es gleich: Wir sind jetzt bei den Menschen. Elementares bleibt – wörtlich genommen – außen vor. Siegmund weiß sich vor einer ihn verfolgenden Meute in die heimelige Atmosphäre einer ihm noch unbekannten Familie zu flüchten und mit dem Schließen der Tür hat er den tobenden Sturm zunächst hinter sich gelassen. „Wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten", singt er ganz ohne Orchesterbegleitung und vertraut sich mit dem Herdfeuer einem Naturelement an, dessen ruhiges Flackern und warmer Glanz sich als Trugschluß erweisen wird. In seiner Macht domestiziert begegnet es uns hier ganz menschlich, völlig der neuen Entwicklung des *Rings* entsprechend. Doch schon immer waren in diesem Element positive und negative Kräfte vereint. Der warme Herd hat den fliehenden Siegmund in die Höhle des Löwen gebracht, sprich: in das Haus des ihn verfolgenden Hunding. Gleichzeitig aber findet er hier sowohl seine Zwillingsschwester Sieglinde wieder als auch das Schwert, das ihm vom Vater einst versprochen war, wenn er jemals in Not geraten sollte. Und wie die erste Szene des *Rheingold* mit dem Raub des Goldes endet, das durch Licht erst zum Glänzen gebracht worden war, so endet auch der erste Akt *Walküre* mit dem Entwenden von Metall: Siegmund kann das Schwert aus der Esche ziehen, nachdem der Schein des Herdfeuers auf es gefallen war.

Die Ambivalenz des Feuers als einzig „lebendem" Element ist deutlich: Es leuchtet und wärmt, aber es verzehrt und vernichtet auch und bringt Schmerz und Tod. Es ist Symbol der Häuslichkeit und gleichzeitig steht es für Inspiration und den heiligen Geist. Wir entbrennen in Liebe, sind Feuer und Flamme für eine Person, aber wir zerstören damit auch, was anderen gehört. Die Zähmung des Feuers markiert den Beginn unserer Kultur. Es ist das einzige Urelement, das wir selber erzeugen können. Zugleich damit können wir aber auch alles in Schutt und Asche versetzen.

„Unter allen Phänomenen ist das Feuer wahrhaft das einzige, dem sich mit der gleichen Bestimmtheit die beiden entgegengesetzten Werte zusprechen lassen: das Gute und das Böse. Es erstrahlt im Paradies. Es brennt in der Hölle. Es ist Labsal und Qual. Es ist das Feuer des Herdes und der Brand der Apokalypse.", weiß der französische

Naturwissenschaftler und Philosph Gaston Bachelard. Sieglinde erfährt die Doppeldeutigkeit dieses Elements, wenn sie am Ende des ersten Aktes emotional in Flammen steht, weil sie zum wiedergefundenen Bruder in Liebe entbrennt. In ihrer Vision des zweiten Aktes aber wird das Feuer zur Bedrohung: „Schwarze Dämpfe, schwüles Gedünst, feurige Lohe leckt schon nach uns. Es brennt das Haus, zu Hülfe Bruder…" Was zunächst neue Kraft zu geben schien, überträgt sich in ihrer Vision als Angst und hat sich ins Gegenteil verkehrt. Die feurige Liebe, die sie inzestuös mit dem Bruder verbindet, das brennende Haus, führt zu einem Schuldkomplex.

Zahlreiche Mythen und Sagen berichten über die Entdeckung des Feuers. In ihnen taucht immer wieder das Motiv des Feuerraubes auf. In der griechischen Mythologie war das Feuer heilig und Eigentum der Götter. Als Prometheus es raubte, galt dies als Frevel und er wurde dafür von den Göttern gesühnt. Wer würde hier nicht an Alberich und den Raub des Rheingoldes denken? Und derjenige, der das Element in *Das Rheingold* repräsentiert, trägt die doppelte Natur in sich selbst: Loge ist halb Gott, halb Nibelung, halb gut und halb böse, spielerisch und gefährlich zugleich. Natürlich verknüpft Wagner das Loge-Motiv mit dem Feuerzaubermotiv, das am Ende der *Walküre* erklingt, doch auch die Flammen, die das Waberlohe-Motiv versinnbildlichen, bewegen sich auf und ab wie die Wellen im *Rheingold*. So wie das Wasser hat auch das Feuer lebensspendende und zerstörerische Kraft, steht für den Anfang der Welt und deren Ende. Die musikalischen Motive aber gehen auf das Natur-Motiv zurück, mit dem im *Rheingold* alles begann. Und schon sind Vorabend und erster Tag nicht mehr so weit voneinander entfernt, wie es schien.

Im *Rheingold* begegneten wir auch Figuren, die direkt mit den Naturkräften verbunden waren: Loge mit dem Feuer, die Rheintöchter mit dem Wasser. Loge wird im gesamten *Ring* nicht mehr auftreten, was viele bedauern, doch ist sein Element vor allem in *Die Walküre* von großer Bedeutung. War der Loki der altnordischen Mythologie bei seinem Auftreten ein gefährlicher Handlanger, bedient man sich seiner Fähigkeiten im weiteren Verlauf nur noch indirekt. Den Rheintöchtern entsprechen am ersten Tag die Walküren. Wie ihre Kolleginnen mit dem Fischschwanz sind auch sie Zaubermädchen. Luftreiterinnen mit Schwanenflügeln, wie wir aus der *Edda* wissen. Wenn sie ihr Schwanenkleid ablegen, ihre sie selbst beschirmenden Flügel, werden sie erst wirklich zur Frau. Wie es zahlreiche Märchen und Sagen von Nixen und Wasserfrauen gibt, haben sich auch viele Erzählungen von solchen weiß gefiederten Frauen überliefert, die menschlich werden. Selbst Freja in der nordischen Sage hat ein Schwanengewand. So wird schließlich Brünnhilde in *Siegfried* von ihrem Helden ent-deckt werden.

Er wird ihr den Schutzschild nehmen. Damit hat sie für immer ihre Gottheit verloren.

Wetterleuchten und Feuerschein, Blitz und Donner begleiten die Walküren bei ihrem Ritt durch die Lüfte. Wie das Aufflodern von Feuer erklingt die Musik, die ihr Ritual um die toten Helden begleitet. „Rache entbrennt", rufen sie, wenn Wotan ihnen entgegentritt, als sie ihre Schwester Brünnhilde verbergen und „blicken ängstlich nach dem Tann, der jetzt von grellem Feuerschein erhellt wird", wie Wagner in der Szenenanweisung fortfährt. Ganz im Sinne der Romantik noch gebraucht der Autor seine Wetterbeschreibungen, um die Stimmung auszudrücken. Daß die Sprache Wotans schließlich auch ganz von der Symbolik rund um das Feuer geprägt ist, zeigt welcher Wert dem Element beigemessen wird. „Brennend Weh" brach ihm ins Herz. Und sein Zwiespalt wird deutlich, wenn er die Ambivalenz des Feuers gebraucht, um seinen eigenen Zustand zu beschreiben: „Sehrend" mußte er sich gegen das wenden, was sein „sengender Wunsch" war. Nicht allerdings ohne vorher eine Zukunftsvision für Brünnhilde entwickelt zu haben, die für ihre Schwestern abschreckende Wirkung haben soll: „...am Herde sitzt sie und spinnt". Sie soll das Element nur noch in seiner domestizierten Form gebrauchen können. Doch mit der Vorstellung vom Wotanskind als Heimchen am Herd wird es nichts werden.

Brünnhilde kennt im dritten Akt dem Feuer eine neue Funktion zu. Mit seiner Macht erweckt es große Ehrfurcht. So soll es ihr jetzt zum Schutz dienen, bis ein Furchtloser es durchschreitet und sie wachküßt wie der Prinz sein „Dornröschen". Damit drückt Brünnhilde Wotan doch noch ihren eigenen Willen auf, der eigentlich der seine sein sollte und wesentlich mehr seiner eigenen Vision von der Zukunft der Welt entspricht. Denn Brünnhilde weiß: ihr Prinz wird Siegfried sein, Siegmunds und Sieglindes Sohn, dem sie selbst diesen Namen zugewiesen hat. Sie hat dafür sorgen können, daß seine Mutter vor Wotan in Sicherheit kam und damit gleichzeitig, daß dessen Idee vom freien Helden, der die Welt vor dem Fluch des Ringes bewahren könnte, doch noch Wirklichkeit wird. Tatsächlich wird dieser Siegfried am nächsten Tag der Tetralogie das Feuer durchschreiten. Er wird wie Tamino in der *Zauberflöte* (der noch dazu ein anderes Urelement bewältigen muß: das Wasser) diese Feuerprobe bestehen, die einem Gottesurteil gleichkommt. Wer sie mit Erfolg ablegt, handelt im Willen Gottes. Man könnte fast spekulieren, ob dies Wotan deutlich ist, wenn er in Brünnhildes Plan mit dem Feuer einstimmt. Denn er ist dieser Gott und es ist seine Prüfung, die bestanden werden muß. Wenn Wotan schließlich Loge anruft, um den Feuerkreis um seine schlafende Tochter zu legen, ist es auch ein bißchen das Feuer der Liebe, mit dem er sie beschützen will. Dieses Feuer aber, das Brünnhilde nun zum Schutz dient und das sie sich von ihrem Göttervater gewünscht hat, wird sie am Ende selbst zur Vernichtung der Welt gebrauchen. Bedurfte es am Ende der *Walküre* noch einer rituellen Beschwörung jenes Halbgottes, um den ganzen Feuerzauber zu entfachen, ist am Ende der *Götterdämmerung* die Profanisierung auch des Feuers weiter fortgeschritten. Um Nothung in *Siegfried* zu schmieden, bedarf es für den Helden künstlicher Hilfsmittel. Nur ein überdimensionaler Blasebalg kann, laut Szenenanweisung Wagners, die notwendige Glut entfachen. Zum Schluß, nach drei Tagen und einem Vorabend und ca. 14 Stunden Musik sind keine Götter mehr nötig, um die Welt in Schutt und Asche zu versetzen. Eine simple Fackel genügt Brünnhilde. Tatsächlich aber werden es am Ende der gesamten Unternehmung die Elemente Feuer und Wasser sein, die unbezähmbar sind und für Vernichtung, vielleicht aber auch für den Neubeginn sorgen.

Die Kräfte aus *Rheingold* und *Walküre* treffen hier wieder zusammen, denn in den Regieanweisungen spricht Wagner von einem Flammenmeer und dessen Strömung, also mit Begriffen, die sich ebenso gut auf die Fluten des Rheines beziehen könnten. Das Fließen des Wassers ist zum Fließen des Feuers geworden.

Und mit dem Blick auf *Götterdämmerung* sollten wir nicht die reinigende Kraft des Feuers vergessen, die schon Vergil in seiner *Georgica* beschreibt: unfruchtbare, verdorbene Felder zu entzünden, führt auch wieder zu neuem Gedeihen. Vom kleinbürgerlichen Herdfeuer im ersten Akt der *Walküre* über den ritualen Feuerzauber des dritten Aktes bis zum politischen Weltenbrand am Ende der gesamten Tetralogie ist der Weg nicht mehr ganz so weit.

Klaus Bertisch

Ersteinspielung des *Ring des Nibelungen* mit den Erkenntnissen der Neuen Richard-Wagner-Gesamtausgabe

„Um keinen Preis möchte ich die hiesigen Aufführungen des Nibelungen-Ringes ... wieder erleben, höchstens nach meinem Tode!"[1] Diese sarkastische Bemerkung Richard Wagners macht deutlich, dass er mit dem Ergebnis der Uraufführung nicht zufrieden war. Er schrieb weiter „Wir werden nächstes Jahr noch Vieles zu corrigieren haben; ich hoffe, die Meisten werden willig dazu sein, ... eine immer correctere

[1] Richard Wagner an Ludwig II., 16.3.1881

Aufführung herbeizuführen ...".[2] „Mein Werk ist noch nicht fertig: erst die Aufführungen haben mich über vieles dabei unfertig Gebliebene noch belehrt."[3] Die Aufführungen waren für ihn keine Version „von letzter Hand". Wagner fordert mit solchen Worten jeden Interpreten auf, die Quellen – und nicht nur vorliegende alte und neue Partituren – zu studieren, um Wagners eigentlichen Intentionen näher zu kommen. Die Quellen reichen von den Erstschriften des Textbuches über die unterschiedlichsten Entstehungsstufen der Musik über den Erstdruck der Partitur bis hin zu den Orchestermaterialien und den Klavierauszügen. Darüber hinaus – und das ist konsequent in unsere Produktion eingeflossen – sind hier erstmals alle Anmerkungen der Assistenten Heinrich Porges, Hermann Levi, Felix Mottl und Julius Kniese zusammengetragen worden. Dabei – da er dazu von Wagner beauftragt war – fallen Porges' Bemerkungen besonders in musikalischer Hinsicht ins Gewicht. Einige wenige Beispiele – von insgesamt mehreren Tausend – seien stellvertretend für die Zufügungen, Erklärungen und Änderungen am Beispiel der Rolle der Brünnhilde in *Götterdämmerung* genannt:

„Niemals schleppen. Dialog! Keine Arie!"[4] Eine der zahlreichen Bemerkungen die zeigt, dass die langsamen Tempi, die sich in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts herausgebildet hatten, falsch sind. Ebenso setzt er sich für mehr rezitativischen Gesang ein, der später ebenfalls vollständig verloren ging.

„Großer Akzent auf ‚der'."[5] Dieser in allen Ausgaben fehlende Sprachakzent, zeigt wie wichtig Wagner Textbetonungen waren und wie sie in die musikalische Gestaltung einfließen sollen.

„Mit diesen Versuchen scheint sie den versagenden Atem bewältigen zu wollen."[6] Wagner begründet inhaltlich seine Komposition von Pausen in der Gesangslinie.

„Wagner hat in den Proben den Rhythmus geändert: Halbe, punktierte Viertel, Achtel."[7] In der Arbeitsphase suchte Wagner immer wieder nach noch größerer Klarheit, Textverständlichkeit und – wie er in seinem berühmten Aushang für die Mitwirkenden zur Uraufführung sagt – „Deutlichkeit". Durch Wagners szenische Anweisungen ergeben

[2] Richard Wagner an Lilli Lehmann, 7.9.1876
[3] Richard Wagner an August Förster, Herbst 1876
[4] *Götterdämmerung*, Vorspiel, Ziffer 17:
[5] *Götterdämmerung*, 1. Akt 3. Szene, Takt 1718 (10 Takte nach Ziffer 86)
[6] *Götterdämmerung*, 2. Akt 4. Szene, Takt 943/945 usw (13 Takte nach Ziffer 38)
[7] *Götterdämmerung*, 2. Akt, 4. Szene, Takt 985 (10 Takte nach Ziffer 41)

sich auch Änderungen für die Dynamik: „Brünnhilde steht in der Nähe Siegfrieds, singt dies also *piano*."[8]

Die große Anzahl der relevanten Bemerkungen in allen vier Opern bringt ganz sicher ein differenzierteres Klangbild bei den Sängern und beim Orchester mit sich. Hinzu kommen die Ergebnisse der neuen Wagner-Gesamtausgabe die zur Zeit in Vorbereitung ist. Tausende von Details wurden beim Bewerten der Quellen gründlich untersucht und flossen in den Neudruck ein, der zum Zeitpunkt der vorliegenden Produktion für *Rheingold* und *Götterdämmerung* erschien. Dass auch das nicht ohne Fehler geht, zeigt meine Aufstellung der Druckfehler in der Neuen Gesamtausgabe.[9] Ich hatte das Glück, dass mir per Fax regelmäßig die neuesten Erkenntnisse zu *Walküre* zugeschickt wurden, die wir in unser Material einarbeiten konnten und somit eine Partitur erstellt wurde, die der damals noch nicht gedruckten neuen Ausgabe entsprach. Somit verfügten wir für drei der vier Opern über korrektere musikalische Quellen. Aus diesen Quellenforschungen wurde von mir nicht nur eine korrekte Partitur erstellt, sondern das vollständige Orchestermaterial komplett überarbeitet und eingerichtet. Dabei wurde vor allem größter Wert darauf gelegt, dass Wagners akribische Artikulation und Phrasierung durch entsprechende Bogenstriche – und wenn nötig auch unterschiedliche Striche zur gleichen Zeit, um lange Bögen zu erreichen – wieder hergestellt wurde. Darüber hinaus haben wir die unterschiedlichen dynamischen Bezeichnungen berücksichtigt, die sich zwischen den Bezeichnungen für eine Aufführung mit offenem Orchestergraben (z.B. *Walküre* in München) und dem Bayreuther verdeckten Graben, für den Wagner die Dynamik erhöhte, je tiefer die Instrumente saßen. Die Tempi schließlich liegen entsprechend Wagners ausdrücklichen Wünschen etwas schneller, als zur Uraufführung.

Somit ergibt sich ein Klangbild, welches sich deutlich von bisherigen Aufführungen unterscheiden dürfte und Wagners Forderung – auch durch die Platzierung des Orchesters teilweise auf der Bühne (eine Ringbewegung ausführend), nach der „Geburt des Dramas aus dem Geist der Musik" hier umgesetzt werden konnte. Bei der zweiten Amsterdamer *Ring*- Produktion (2005) konnten wir diesen Weg konsequent weiter entwickeln und förderten vor allem in den Klängen von Wind- und Donnermaschinen erstaunliche Details zu Tage, die einer späteren Veröffentlichung vorbehalten sind.

Hartmut Haenchen

[8] *Götterdämmerung* 2. Akt, 4.Szene, Takt 1074 (3 Takte nach Ziffer 45)
[9] Hartmut Haenchen: *Von der Unvereinbarkeit von Macht und Liebe*, Amsterdam 1999 und 2005, Seite 84 ff oder Web-Site: www.haenchen.net

Recorded live at Het Muziektheater, Amsterdam, 1999

Design, authoring and encoding: Stream
Producer for Stream: Lauretta Horrocks
Subtitles: Visiontext
Packaging design: Smith & Gilmour
All photos: © Ruth Walz
Translations: English by Peter Lockwood, French by Visiontext
Booklet Editor: Charlotte de Grey
DVD Producer: Ferenc van Damme
DVD Executive Producer: Hans Petri
DVD © Opus Arte 2006

De Nederlandse Opera
www.dno.nl

NPS
www.nps.nl

OPUS ARTE
Silveroaks Farm,
Waldron, Heathfield,
East Sussex, TN21 0RS
United Kingdom
Tel: +44 (0)1435 811511
Fax: +44 (0)1435 811518
E-mail: info@opusarte.co.uk

SEE OUR WEBSITE www.opusarte.com
FOR CATALOGUE, VIDEO CLIPS AND COMPETITIONS

OPUS ARTE