



Richard Wagner

Der Ring des
Nibelungen

arranged for medium-sized orchestra by
bearbeitet für mittelgroßes Orchester von

Eberhard Kloke

Universal Edition

Editors: Eva Maria Barwart, Eric Marinitsch
© 2013 Universal Edition, Bösendorferstraße 12, 1010 Vienna, Austria
www.universaledition.com

Richard Wagner (1813–1883)

Der Ring des Nibelungen

arranged for medium-sized orchestra by
bearbeitet für mittelgroßes Orchester von

Eberhard Kloke

English

page 4–25

Deutsch

Seite 26–50

CHAPTERS – KAPITEL

Preface – Vorwort

Das Rheingold

Die Walküre

Siegfried

Götterdämmerung

In the following chapters/acts, Eberhard Kloke explains his work on the arrangement and provides detailed information on innovations, casting and issues regarding practical performance.

In den folgenden Kapiteln/Akten beschreibt Eberhard Kloke die Arbeit an seiner Ring-Fassung und gibt detaillierte Auskunft zu Neuerungen, Besetzung und aufführungspraktischen Fragen.

Preliminary Note

Let it be expressly pointed out that the four operas were arranged **without cuts**. The effect of practical operatic consequences with regard to variable casting alternatives in the direction of more flexible, articulate voices will become apparent. Wagner's operatic concern was for theatrical impact, which is increased when the words are comprehensible and the sound is transparent. It is always fascinating to experience and specifically follow in numerous performances the extent to which the transcription's consequences can entail a new view and auditory perspective of Wagner's work in general.

Vorbemerkung

*Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Einzelwerke **ohne Streichungen** bearbeitet wurden. Die Auswirkung auf opernpraktische Konsequenzen im Hinblick auf variable Besetzungsalternativen in Richtung schlankere, „sprachfähigere“ Stimmen, wird sich einstellen. Textverständlichkeit und Klang-Transparenz werden die theatralische Präsenz erhöhen, welches Wagners postuliertem musik-theatralischem Anliegen entspräche. Es bleibt allemal spannend, durch zahlreiche Aufführungen zu erleben und konkret nachzuvollziehen, inwieweit die aufführungspraktischen Konsequenzen der Transkription generell eine neue Sicht und Hörperspektive auf das Wagnersche Werk ermöglichen könnten.*

Thanks are owed to Andreas Prohaska for helping to "define" the singing forces and for critically assisting with the new version/abridgement of the scenic and staging instructions. Special thanks are due to Heinz Stolba at Universal Edition for his dedicated proofreading at all times during the transcription work.

Andreas Prohaska sei gedankt für die Mithilfe bei der „Definition“ des Sängerapparates und die kritische Begleitung bei der Neufassung/Kürzung der Szenen- und Regieanweisungen. Besonders zu danken ist Heinz Stolba (UE) für seine engagierte, die Transkriptionsarbeit stets begleitende Lektorats-Arbeit.

Eberhard Kloke, Berlin, January 2013

Preface

A lifetime of involvement with Wagner's work and coming to terms with his conception and influence over time led me to investigate and try out how Wagner's scores could be compressed and consolidated in certain ways for smaller orchestral forces, using his music drama *Der Ring des Nibelungen*. It happened in cognizance of the so-called Coburg version, which Wagner allegedly authorised and of which only adapted orchestra parts survive (i.e. there is no full score available). It is evidently an *ad hoc* arrangement for small orchestra, born of necessity; it has none of the instrumental apparatus typical of the *Ring* and is therefore unequal to modern expectations of an "authentic" transcription.

Up to Act II of *Siegfried*, the concept involved conventional opera houses with open orchestra pits rather than the "indirect orchestra sound" of Bayreuth's covered pit. It was a matter of keeping in mind that, since the invention of microphone techniques and loudspeaker sound, the "mystical abyss" of a covered, invisible orchestra has been a kind of anachronism – although it is not disputed that *Parsifal*, for example, was tailored to the specific acoustical conditions of the Festival Theatre in Bayreuth. Thus the idea of indirect orchestra sound has been overtaken by the development of microphone techniques and loudspeaker systems.

Nor should we forget the great progress in constructing musical instruments in the past 125 years; even unto Wagner's time, elimination of disruptive side noises from the instruments was one of the main motivations for the "covered orchestra."

The notion of "sound" mutated more and more due to technical changes from that of a mixed, hidden/covered and therefore manipulated one to a more open sonic structure, to analytically influenced and tested sound, more incisive in detail, in order to clarify the musical context using a visible and directly audible (dimensionally shaped) sonic production in the orchestra.

This is not to postulate that an interpretation is better or more authentic the further it is from the original character of the work; it is to point out that various alterations and developments (arrangements, instrument construction, microphone and loudspeaker techniques and altered reception conditions) also change the perspectives on a work, its production (interpretation) and thus the reception of music as well.

It is a widespread mistake to believe that Wagner – the *Ring* in particular – is performed "the original way" in German-language opera houses; even the "big five/seven" opera houses in German lands play Wagner with a reduced number of strings.

Initial research on the number of strings actually used, then and now, for the *Ring* in German lands quickly revealed that none of the opera houses – even the biggest ones – plays Wagner with the string forces Wagner expressly stipulates (16/16/12/12/8); Bayreuth is the only exception.

The following is a list of large opera houses which have performed Wagner in recent years and the string sections used.

Vienna: 14/12/10/8/8

Berlin: 14/12/10/8/7

Munich: 14/12/10/8/7

Stuttgart:

Rheingold and *Walküre*, 13/10/10/10/5, *Siegfried* and *Götterdämmerung*, 14/12/10/8/5

Hamburg: 14/11/10/8/6

Frankfurt: 14/12/10/8/6

Zurich: 12/10/8/6/5

In the mid-size and smaller opera houses the string section ratio shifts correspondingly to the further disadvantage of the original.

Fundamentally correcting this disproportion between the strings and winds in terms of the performance-practical reality in most opera houses with an up-to-date, new arrangement was one of my initial impulses, along with making it possible for smaller theatres to play the *Ring*.

Thus my central concerns when transcribing the *Ring* were both to create a practical alternative for performance and to find a new sonic directionality for the piece – without, however, making it confusable with the approaches of so-called historically informed interpretational practice. This transcription consists of a not negligible transformation of the sound and thus the sonic structure within the orchestra and in the balance between the stage and the orchestra. The presumed loss of “grand opera sound” is countered with a more radical substance as regards both composition and sound, in the sense of finely attuning the interaction between the singers and the markedly reduced orchestra. The result is the option of greater flexibility in casting – lighter voices, more articulate and not from the highly dramatic *Fach*. Comprehensibility of the words and sonic transparency intensify the theatrical impact which was doubtless Wagner’s intention in writing his works for the musical stage. To recall Wagner’s own words to the singers before the world premiere of the *Ring* in 1876: “Clarity! The big notes happen anyway – the small notes and the words are the main thing.”

In the course of arranging the work, the *Klangfarben* of the orchestra were expanded and “modernised” by greater differentiation within the historically given spectrum and by introducing new instruments. I strove both to expand and condense the sound, especially since I of course kept the instruments typical of the *Ring* (Wagner tuba, bass trumpet, contrabass trombone, etc.); the newly introduced ones (alto flute, heckelphone, contrabass clarinet, contrabassoon and cimbasso, the latter as a link between tubas and trombones) become especially significant as additional dramatic-psychological sonic elements.

Analysis of the piece immediately reveals the great interruption in the time of compositional work; a gap of approximately 12 years yawns between Acts II and III of *Siegfried*. This entailed two major factors which consequently affected the sound, sonic architecture and the general compositional compression in the work:

1. composition of *Tristan* and *Meistersinger*
2. crystallisation of the Festival idea and planning of the Bayreuth Festival Theatre (“covered orchestra sound”)

The following table is given to provide a succinct overview of the temporal interruptions in writing the *Ring*:

1848	Wagner writes his version of the Nibelung saga as a sketch for a drama
1848-1851	Prose drafts of <i>Siegfried's Death</i> , <i>The Young Siegfried</i> , <i>Rheingold</i> and <i>Walküre</i> Poems for <i>Siegfried's Death</i> (<i>Götterdämmerung</i>), <i>The Young Siegfried</i> (<i>Siegfried</i>), <i>Walküre</i> and <i>Rheingold</i>
1850	Initial plans for a festival
1850-1851	<i>Oper und Drama</i> (dedicated to Theodor Uhlig), theoretical and aesthetic basis for the music-drama
1851	Explications for <i>Der Ring des Nibelungen</i> and sketches for the Festival idea (“stage festival”) in a letter to Uhlig on 11 December 1851
1848-1852	<i>Ring</i> poem in this order: <i>Siegfried's Death</i> (<i>Götterdämmerung</i>), <i>The Young Siegfried</i> (<i>Siegfried</i>), <i>Walküre</i> and <i>Rheingold</i>
1853	Entire <i>Ring</i> poem privately printed; first public reading of the <i>Ring</i> poem in Zurich
1853-1854	<i>Rheingold</i> composed
1854-1856	<i>Walküre</i> composed
1856-1871	<i>Siegfried</i> composed (with many interruptions)
1857	Orchestral sketches for <i>Siegfried</i> Act II (“ <i>Tristan</i> already decided”) – note dated 18 June (“... that he is not my father ... when will we see each other again?”) – note dated 27 June
1 st half of July to 9 th August 1857	Orchestral sketch completed up to end of Act II “... I have accompanied my young <i>Siegfried</i> up to the beautiful Forest Solitude, where I have left him under the linden tree and said farewell with heartfelt tears – he is better off there than elsewhere. If I should take up the piece again, either things must be made very easy to do so or else I myself will have to make it possible to give the piece to the world in

	the fullest sense of the world ...” (letter to Franz Liszt dated 28 June 1857)
10 th June 1865	World premiere of <i>Tristan</i> in Munich
1866	Wagner dictates “Pleasant Memories of the First Journey to Bayreuth”
22 nd September 1869	World premiere of <i>Rheingold</i> in Munich: cornerstone laid for the Bayreuth Festival Theatre: performance of Beethoven’s 9th Symphony in the Margrave Opera House
1864	Wagner returns to work on <i>Siegfried</i>
2 nd half of 1864 to 2 nd December 1864	Fair copy of full score of <i>Siegfried II</i>
21 st June 1868	World premiere of <i>Meistersinger</i> in Munich
26 th July 1870	World premiere of <i>Walküre</i> in Munich
1869-1871	<i>Siegfried III</i> composed
1869/1870-1874	<i>Götterdämmerung</i> composed
1874	Rehearsals for the first performance of the <i>Ring</i> in Bayreuth
13 th August 1876	Bayreuth Festival opens with three complete performances of the <i>Ring</i>
1883	Wagner dies in Venice

The *Ring* orchestra in this transcription is geared to the forces available in a mid-size orchestra:

<i>Rheingold</i> :	54 players
<i>Walküre</i> :	57/65 players
<i>Siegfried</i> :	60 players
<i>Götterdämmerung</i> :	63 players

In the course of arranging the work, the *Klangfarben* of the orchestra were expanded and “modernised” by greater differentiation within the historically given spectrum and by introducing new instruments. I strove both to expand and condense the sound, especially since I of course kept the instruments typical of the *Ring* (Wagner tuba, bass trumpet, contrabass trombone, etc.); the newly introduced ones (alto flute, heckelphone, contrabass clarinet, contrabassoon and cimbasso, the latter as a link between tubas and trombones) become especially significant as additional dramatic-psychological sonic elements.

Casting the *Ring* / casting solo roles appearing in more than one of the operas (in this version of the *Ring* only)

This arrangement of the *Ring* operas has resulted in some simplifications in the casting, especially if all four operas are given in close sequence. Parts similar in their properties can be combined and/or sung by one and the same performer. Overlapping within one opera or a single act is possible in concert performances and semi-staged ones. The extremely demanding parts could also be assigned to more than one singer/performer.

That’s why you can find certain parts marked with a “?” in the II.Category, if they are already mentioned in the I. Category.

Model for casting this version of the *Ring*:

It seems expedient to divide the singing parts into two categories, since the extremely demanding roles cannot usually be cast from the ensemble.

Female Singers					
Category I = Ensemble					
Vocal range/ <i>Fach</i>	<i>Rheingold</i>	<i>Walküre</i>	<i>Siegfried</i>	<i>Götterdämmerung</i>	Remarks
1 soprano	Woglinde	Helmwige	Forest Bird	Cover: 3rd Norn	Lyric soprano, capable of legato coloratura. As the Forest Bird: staccato coloratura and <i>cantabile</i> in the highest range: words always articulate!
1 soprano	Freia	Gerhilde		3rd Norn, Gerhilde	Some penetrative power in the middle & high range, never shrill
1 soprano (also see Category 2)		Sieglinde or Category 2: see below	Brünnhilde		From low mid-register to high C, clearest articulation and highly dramatic quality
1 mezzo	Wellgunde	Rossweiße		Cover: 2nd Norn, perhaps 1st Norn	
1 mezzo	Fricka	Waltraute		2nd Norn	Somewhat lower: Norn and Waltraute with solo-expressive quality includes

					strong attacks
1 mezzo	Floßhilde	Fricka		Waltraute	For Waltraute: especially strong expressive artistry and extreme expressive quality
1 alto	Erda	Grimgerde	Erda	1st Norn	One of the lowest dramatic parts for alto outside the oratorio repertoire: requires great articulation skill, despite fullest sound and theatrical intensity (see above)
1 alto	Cover: Floßhilde, Fricka	Schwertleite Cover: Fricka		Cover: 1st Norn, Waltraute	
7-8 female singers					
Category II: experienced guest singers					
soprano: 2 – 3 singers		Brünnhilde Sieglinde? (see above)	Brünnhilde?	Brünnhilde	Brünnhilde: most dramatic soprano role in the entire literature, apart from Isolde.*

*In this version, certainly not “rich”, excessively dramatic colours, rather with powerful, linguistically articulate voice in all dynamic shadings.

Walküre–Brünnhilde: almost a dramatic mezzo, but again with a high dramatic soprano colour (e.g. the “Hoyotohos”). Articulation and phrasing must always be extremely powerfully radiant, but with an ardent cultivation of theatrical *piano*.

Götterdämmerung–Brünnhilde: one of the largest and longest roles in the literature (cf. dividing up among several singers, if necessary); must be capable of extremely differentiated articulation without losing the youthful-lyric quality and cultivated legato: strong characterising power.

The “soprano-Sieglinde” is a much more lyrical part, but requires extremely differentiated articulation, youthful, radiant power and dramatic expression.

Male singers					
Categories I & II					
vocal range	<i>Rheingold</i>	<i>Walküre</i>	<i>Siegfried</i>	<i>Götterdämmerung</i>	Remarks
Category I					
1 tenor	Froh, Mime		Mime		<p>Rheingold - Froh/Mime: Lyric, radiant tenor, as youthful as possible; strong ability to characterise when switching to Mime, when the tone must be completely different from Froh's.</p> <p>Siegfried-Mime: here, too, one of the greatest challenges for a strong buffo or character tenor. Greatest differentiation of tone, characterisation in all registers, for his partners are</p>

					always Wotan/Wanderer and Siegfried (Alberich) – a true feat of musicality and acting
1 tenor	Loge	Siegmond			Rheingold–Loge is vocally less weighty than the other parts so far. There is always a broad range of casting options, from character/buffo with incisive projection to the so-called Heldentenor Siegmond: see below
1 tenor? (see above)		Siegmond (single-cast)			Tenor: Walküre– Siegmond: the most baritonal of the <i>Ring</i> tenors. Could almost be sung by any baritone up to the end of Act I (with a high B-flat!) – greatest articulation required.
1 baritone	Donner		Cover: Alberich	Alberich	neither high nor low. Could also cover Alberich in <i>Siegfried</i> , entirely in <i>Götterdämmerung</i> Act II

1 baritone	Wotan			Gunther	Rheingold-Wotan can be coupled with Gunther. This combination works excellently in this version.
1 baritone	Alberich		Alberich	Cover: Alberich	<p>3x Alberich: in Rheingold this is a huge and dramatic character role.</p> <p>A strong, high character bass is required, with a range of at least 2 octaves and a certain craggy asperity: not a "pretty voice" – on the one hand, the villain of the cycle, and on the other, the villain apart from Hunding, his son Hagen.</p>
1 bass	Fasolt		Wanderer		<p>In Rheingold, Fasolt is one of the Giants, the high lyric bass, one of the two surly ones.</p> <p>Characteristically parallel, he should also sing the Wanderer, i.e. the Wotan figure in <i>Siegfried</i>. Although Fasolt is</p>

					usually expected to have a deeper voice, in this version it is very exciting and expedient to combine his role with Wotan's.
1 bass	Fafner	Hunding	Fafner	Hagen	Both the Fafner roles, Hunding and Hagen, have the deepest ranges, all with a "black" vocal colour. The deep voices are distinctly allocated to the villains. ²
7 – 8 singers					
Category II - experienced guest singers (3 – 4)					
tenor			Siegfried	Siegfried	Vocal colouring and volume ranging from lyric to dramatic. Lyric in e.g. the Forest Murmurs, in contrast to the dramatic Forging songs.
baritone		Wotan			The Walküre–Wotan has the weightiest voice of the Wotan roles: he must possess all vocal finesse in every register: depth at the start

					of Wotan's Monologue, great outbursts before and after it, <i>parlando</i> in the recitative-like places, to the grand melodic arcs such as in the Farewell and the Magic Fire scenes.
bass? (see above)				Hagen	Hagen must have the qualities of volume and tone colour; but he must also be just as capable of <i>piano-parlando</i> and tonal shading of the words. ³

² Hunding's part is not greatly challenging for the singer, as long as he is capable of the two aforementioned requirements.

It is Hagen who must have the qualities of volume and tone colour; but he must also be just as capable of *piano-parlando* and tonal shading of the words, but with negative import: the personality of a strong singer-actor.

³ Like his Wotan colleagues (whom he never sees, so to speak), the singer must project this dramatic personality onstage, but with negative import. He must be no hackneyed "snake-in-the-grass;" he must be a man portrayed with intelligence and fearsome power, dissatisfied with himself and the world, consumed by the ambition to control the world.

Das Rheingold

Vorabend des Bühnenfestspiels "*Der Ring des Nibelungen*"

This transcription is geared to the forces available in a mid-size orchestra. In the course of arranging the work, the *Klangfarben* of the orchestra were expanded and "modernised" by greater differentiation within the historically given spectrum and by introducing new instruments. I strove both to expand and condense the sound, especially since I of course kept the instruments typical of the *Ring* (Wagner tuba, bass trumpet, contrabass trombone, etc.); the newly introduced ones (alto flute, heckelphone, contrabass clarinet, contrabassoon and cimbasso, the latter as a link between tubas and trombones) become especially significant as additional dramatic-psychological sonic elements.

A remark on the orthography: the notation of some transposing instruments in Wagner's *Rheingold*—horns, Wagner tubas, trumpets and bass trumpet, is evidently still in the experimental stage. Wagner notated these instruments inconsistently, using regular key signatures in some sections and omitting them in others, placing accidentals before individual notes as required. The full score of this transcription retains that idiosyncrasy, since the possibility that that notation also has a certain symbolic character cannot be ruled out.

For example, Wagner uses key signatures in the context of Valhalla, as if, perhaps, the "innocence" of the natural instruments had been lost through Alberich's curse; the instruments are "grounded" by the key signatures. In the final tableau of Scene 4, all the instruments take the protective cover, as it were, of the apotheosis in E-flat major (with key signatures). However, they are dispensed with in the introduction (primeval Nature scene), in which the transposing instruments, in their original form, symbolise the "sound of Nature."

Cast of *Rheingold*

Specifying the *Fach* of the voices was dispensed with, since this arrangement of the work can also be performed by lighter voices, not only the traditional high-dramatic. Casting overlaps and doublings are discussed in detail on pp. 8–14.

Woglinde (Freia)* soprano
Wellgunde.....soprano
Flosshilde.....mezzo-soprano
Fricka.....mezzo-soprano
Freia (Woglinde)*soprano
Erda.....mezzo-soprano
Loge.....tenor
Froh (Mime)*tenor
Wotan.....baritone
Donner (Fasolt)*baritone
Mime (Froh)*tenor
Alberich.....baritone
Fasolt (Donner)* baritone
Fafner bass

* These roles can be played by one performer, if necessary.

Orchestra: 54 players

2 flutes (1st dbl. piccolo, 2nd dbl. piccolo and alto flute in G)
2 oboes (1st dbl. English horn, 2nd dbl. English horn and heckelphone)
2 clarinets in Bb and A (1st dbl. bass clarinet in Bb, 2nd dbl. bass clarinet in Bb and contrabass clarinet in Bb)
2 bassoons (2nd dbl. contrabassoon)

4 horns** (1st and 2nd dbl. Wagner tuba in Bb, 3rd and 4th dbl. Wagner tuba in F)
2 trumpets**
4 trombones (1st tenor-bass trombone and bass trumpet in Eb, 2nd tenor-bass trombone, 3rd tenor-bass trombone and contrabass trombone, 4th contrabass trombone and cimbasso)

Percussion (2 players): timpani, tam-tam, triangle, cymbals
Harp

Violin I (min. 10, max. 12)
Violin II (min. 8, max. 10)
Viola (min. 6, max. 8)
Cello (min. 5, max. 6)
Contrabass (min. 4, max. 5)

** As in Wagner, the horns are notated in varying keys in the full score. In the orchestra parts, the horns are always written in F and the trumpets always in C.

The stage music for Rheingold (audio) is available on hire from the publisher.

Tracks 1-3 Version A without reverb:

Track 1: Scene 2, Nibelung-Sound-Effect Music I: mm. 1867-1889
Track 2: Scene 3, Nibelung-Sound-Effect Music II: mm. 2775-2790
Track 3 (optional): Nibelung Cries and thunder ad lib: mm. from 2972

Tracks 4-6 Version B with some reverb (large interior):

Track 4: Scene 2, Nibelung-Sound-Effect Music I: mm. 1867-1889
Track 5: Scene 3, Nibelung-Sound-Effect Music II: mm. 2775-2790
Track 6 (optional): Nibelung Cries and thunder ad lib: mm. from 2972

Die Walküre

My central concerns when transcribing Wagner's *Walküre* for 11 soloists (including doublings) and 60 players were therefore both to create a practical alternative for performance (while fundamentally adhering to Wagner's score) and to find a new sonic directionality for the piece – and this, let it be emphasised, was not only aimed at reducing the intention and method of reducing Wagner's orchestra to make the work practical for performance in mid-sized and small theatres. This transcription consists of a not negligible transformation of the sound and thus the sonic structure within the orchestra and in the balance between the stage and the orchestra.

It cannot be emphasised enough that *Walküre* was not conceived for a covered orchestral sound (Bayreuth's "mystical abyss") but for conventional opera houses with open orchestra pits. It seems to me that indirect sound, indirect emission has become obsolete since the invention of microphone techniques (and thus sonic media, as well as unlimited options of digital analysis, processing and storage).

Today, attentive listeners are most concerned with perceiving refined *Klangfarben* in the orchestra, achieved through greater differentiation in the orchestration and more closely considered balance between the stage and the orchestra, to make the drama manifest for people's eyes and ears today.

Specifying the *Fach* of the voices was dispensed with, since this arrangement of the work can also be performed by lighter voices, not only the traditional high-casting overlaps and doublings are discussed in detail on pp. 8–14.

Cast of *Walküre*

Sieglinde.....soprano
Brünnhilde.....soprano
Fricka (Waltraute)*mezzo-soprano
Siegmund.....tenor
Wotanbass-baritone
Hunding.....bass

Six Valkyries:

Helmwige, Gerhilde.....soprano
Waltraute (Fricka)*, Rossweiße.....mezzo-soprano
Grimgerde, Schwertleite.....alto

* These roles can be played by one performer, if necessary.

Orchestra: min. 57, max. 65 players

2 flutes (1st dbl. piccolo, 2nd dbl. piccolo and alto flute in G)
2 oboes (1st dbl. English horn, 2nd dbl. English horn and heckelphone)
3 clarinets in B b, A and C (2nd dbl. bass clarinet in B b, 3rd dbl. bass clarinet in B b and contrabass clarinet in B b)
2 bassoons (2nd dbl. contrabassoon)

4 horns** (1st and 2nd dbl. Wagner tuba in E b, 3rd and 4th dbl. Wagner tuba in B b basso)
2 trumpets**
4 trombones
1. tenor-bass trombone and bass trumpet in E b, D and C)
2. tenor-bass trombone
3. tenor-bass trombone and contrabass trombone
4. contrabass trombone, tenor-bass trombone, cimbasso

Percussion (3 players): timpani, xyloimba, glockenspiel, tenor drum, cymbals, triangle, tam-tam
harp
piano/celesta

Violin I (min. 10, max, 12)
Violin II (min. 8, max. 10)
Viola (min. 6, max. 8)
Cello (min. 5, max. 6)
Contrabass (min. 4, max. 5)

Stage music:
Cowhorn in the auditorium

** As in Wagner, the horns are notated in varying keys in the full score. In the orchestra parts, the horns are always written in F and the trumpets always in C.

Siegfried

Dedicated to MKD

Along with *Rheingold*, *Siegfried* is the most experimental of Wagner's *Ring* operas. The great interruption during the time of composing *Siegfried* included two major factors which had their effect on the sound, sonic architecture and general compositional density of the work:

1. Composition of *Tristan* and *Meistersinger*
2. Specification and planning of the Festival Theatre in Bayreuth ("covered orchestra sound")

It cannot be overemphasised that it was not until Act III that *Siegfried* was conceived with the special acoustics of the Bayreuth Festival Theatre (the covered orchestra pit – "mystical abyss") in mind.

This arrangement of *Siegfried* is geared to special sonic weighting for each act:

The orchestration work generally consisted of finding the right proportion between sonic density and thinning out and, at the same time, weighting the sonic balance anew between the singers onstage and the music from the orchestra.

Above all, it was a matter of minimising instrumental doubling, in order to "slim down" the sound and to take away its sonic "blasting." The orchestration also aimed at greater differentiation between woodwind and brass colours (using cor anglais, heckelphone, bass clarinet, contrabass clarinet, contrabassoon, bass trumpet, Wagner tubas and contrabass trombone). New dynamics were also given, allowing the voices more options for vocal nuances and to balance out the orchestra sound further.

Specifics about each act:

1. Act I uses a xyloimba, piano and harp to lend sharper accentuation to the "mechanical" aspect of production in the smithy. At the same time, the dispute between *Siegfried* and Mime was given a more highly accentuated sound; Scene 2 was slimmed down, adding a touch of chamber-musical sonic gesture.

Structurally, this act already hints at the ease and liveliness of *Meistersinger* (e.g. appoggiaturas, trills and exchange notes).

2. Act II modulates the great sonic mysteries of the Fafner scenes and introduces sharper contrasts to the Alberich passages, ending in chamber-musical contrast for the Forest Bird episode. The Alberich-Wotan passages are linked to the corresponding places in *Walküre* and *Siegfried* I and to the Mime scenes in *Siegfried* I.

3. The contrast between the chamber-musical Nature scenes (Forest Bird) of Act II and the mighty, baleful *tutti* sounds of the prelude to Act III (cf. the *Unruhe* motif in *Walküre*) is especially marked at the break-off point between Acts II and III. As in *Walküre*, the celesta is again used in *Siegfried* (cf. the “world-greeting”) as of Act III, while the sound of the piano is used less and less from Act II onwards. Act III adopts the aftershock of *Tristan*, extending the palette of the orchestral *Klangfarben*.

Three particularities of the orchestration should be pointed out:

- a) At Fig. 51, the “eternal melody” in the high strings is grounded by a pedal A in the contrabass clarinet.
- b) After Fig. 65: to reinforce the ultimate effect of the dominant prior to the “world-greeting” theme, the kettledrum departs from the bass line. Wagner used this device for the first time in the prelude to *Lohengrin* where, near the end, the kettledrum plays a pitch foreign to the harmony, to heighten the harmonic confirmation when the tonic is reached.
- c) *Siegfried* Idyll, after Fig. 93: a few original motifs from Wagner’s *Siegfried Idyll* have been added – musical reminiscences, as it were.

Cast of *Siegfried*

Specifying the *Fach* of the voices was dispensed with, since this arrangement of the work can also be performed by lighter voices, not only the traditional high-casting overlaps and doublings are discussed in detail on pp. 8–14.

Siegfried.....tenor
Mime.....tenor
Wanderer.....baritone, bass-baritone
Alberich.....baritone, bass baritone
Fafner.....bass
Brünnhilde.....soprano
Erda.....alto
Forest Bird.....soprano

Orchestra: 60 players

Woodwinds: 2 3 3 3 = 11

Fl. 1 (picc.), Fl. 2 (alto flute, picc.), Ob 1 (Eng. horn), Ob. 2 (Eng. horn, heckelphone), Clar. 1 in B b (in A, in C, bass clar. in B b), Clar. 2 in B b (in A, in C, bass clarinet in B b), Clar. 3: bass clarinet in B b (dbl. clar. in B b, in A, in C, in D, contrabass clar. in B b), Bsn. 1, Bsn. 2, Bsn. 3 (dbl. contrabassoon)

Brass: 4 2 4 1 = 11

Horn 1 in F (dbl. Wagner tuba in E b), Horn 2 in F (dbl. Wagner tuba in E b), Horn 3 in F (dbl. Wagner tuba in B b basso)

2 trumpets in B b (in E b, in F)

4 tenor-bass trombones (1st dbl. bass trumpet in E b/C/D, 4th dbl. contrabass trombone)

1 contrabass tuba

Percussion: timpani + 2 other players: xyloimba, glockenspiel, tenor drum, cymbals, triangle, tam-tam

Harp, piano/celesta = 5

Strings: 10 8 6 5 4 = 33

Götterdämmerung

This transcription is based on the forces available in a medium-sized orchestra. The orchestral colours were “modernised” in the course of arranging it by differentiating among the historically given spectrum and by introducing new instruments. I strove both to expand and condense the sound, especially since I of course kept the instruments typical of the *Ring* (Wagner tuba, bass trumpet, contrabass trombone, etc.); the newly introduced ones (alto flute, heckelphone, contrabass clarinet, contrabassoon and cimbasso, the latter as a link between tubas and trombones) become especially significant as additional dramatic-psychological sonic elements.

A word about Wagner tubas:

In the course of realising the *Nibelung's Ring*, Wagner developed the idea for a kind of modified French horn or Wagner tuba (also called French horn tuba or Ring tuba). The purpose was to achieve a type of French horn sound in the lower registers, especially for the Valhalla music, but also generally to obtain a darker orchestral sound. Their bore is smaller than the bass tuba; they are likewise transposing instruments in the higher and lower ranges. Since it took Wagner more than 20 years to orchestrate the *Ring*, he experimented with the tubas' registers and notation; in *Rheingold* and Act I of *Götterdämmerung*, tenor and bass tubas are notated in B-flat and F respectively, while the scores of *Siegfried* and the rest of *Götterdämmerung* call for tenor tubas in E-flat and bass tubas in B-flat.

The bass tubas in B-flat are written in the “old” notation, i.e. they sound only a second lower (instead of a ninth) in the bass clef. To the extent possible and expedient, this notation has been standardised as tenor tubas in B-flat (high) and bass tubas in F (low); the full score keeps predominantly to the old notation, to preserve the experimental character. The essential tenor and bass tuba passages are integrated into this arrangement.

For practical reasons, the transposing instruments were handled using accidentals only, and key signatures were only given when the contexts absolutely demanded them (c.f. especially *Rheingold*).

Some examples of special orchestration details in *Götterdämmerung*:

1

Act I

Heckelphone and contrabass clarinet were introduced in the Norns scene to maintain the sonic colour; they reappear in other scenes as symbolic references.

2

The contrabass clarinet appears at the end of the Hagen scene and at the beginning of the Waldtraut scene, thus making the “connecting line” comparable to the parallel moments in the “world greeting” music in *Siegfried* III and *Götterdämmerung* III.

3

Special attention is drawn to the orchestration at the outset of Scene 5, in which the sound is darkened and alienating to correspond to the scene.

The situation at the end of the "Rhine Journey," as of bar 851 is comparable; in the course of the orchestral intermezzo the colours darken with successive introduction of the contrabassoon, alto flute, cor anglais and contrabass clarinet.

4

Act II, Scene 1

"Archaic" techniques such as bow vibrato (strings) and *frémissement* (winds) are used. Targeted division of the winds and strings characterise the sound to the benefit of the mixed technique.

5

Act II, Scene 2

Varying divisions and omissions of winds and strings are an attempt to "slim down" the sound.

6

Act II, Scene 4, bars after 823

Contrabass clarinet and various additional effects from the xyloimba and the harp underline the "bottomlessness" of the dramatic scene.

7

Act 2, from bar 1445: "Doch, träf'st du im Rücken ihn!"

Wagner pointedly deploys the A clarinet here, and there is more instrumental "darkening" using the cor anglais, heckelphone, and contrabass clarinet ("Betrüger, ich!"); the "Siegfried's Death" passage is reinforced by applying the Bartók pizzicato.

8

Act III: the music for the Siegfried-figure and quotes from *Siegfried* and *Götterdämmerung*

The Siegfried-figure music and the vocal part develop enormously, especially from *Siegfried* to *Götterdämmerung*; the singing voice ranges from baritone depth (*Siegfried* in Günther's guise and voice) to the Forest Bird quote in the great flashback.

To highlight and orchestrally clarify these particular points of intersection in the drama, the corresponding quotes from *Siegfried* (in the reworked version) regarding the Forest Bird episode and the world-greeting theme ("Brünnhilde, heilige Braut!") were taken over literally, the places marked with double barlines. In this context, the contrabass clarinet carries the sound of "reminiscence," referring to the passage in *Siegfried* (at Fig. 51 in *Siegfried*, the "eternal melody" in the high strings is grounded with a pedal A in the contrabass clarinet).

Specifying the *Fach* of the voices was dispensed with since this arrangement of the work can also be performed by lighter voices, not only the traditional high-dramatic ones. The overlaps and double-casting options are given on P. 6 *et seq.* of the commentary to the complete arrangement of the *Ring*.

Cast of *Götterdämmerung*

Specifying the *Fach* of the voices was dispensed with, since this arrangement of the work can also be performed by lighter voices, not only the traditional high- Casting overlaps and doublings are discussed in detail on pp. 8–14.

Siegfried.....tenor
Gunther.....baritone
Alberich.....baritone, bass-baritone
Hagen.....bass
Brünnhilde.....soprano
Gutrun, 3rd Norn, Woglinde.....soprano
Waltraute, 2nd Norn, Wellgunde.....soprano
1st Norn, Flosshilde.....alto
Men, women.....mixed chorus

Orchestra: 63 players

Woodwinds: 3 3 3 3 = 12

Fl. 1 (picc.), Fl. 2 (alto flute), Ob. 1, Ob. 2 (Eng. horn), Ob. 3 (Eng. horn, heckelphone), Clar. 1 in B b (in A, in C), Clar. 2 in B b (in A, in C, bass clar. in B b) Clar. 3: bass clar. in B b (clar. in B b, in A, in C, in D, contrabass clar. in B b), Bsn. 1, Bsn. 2, Bsn. 3 (contrabassoon)

Brass: 6 2 4 1 = 13

Hrn. 1 in F, Hrn. 2 in F, Hrn. 3 in F (Wagner tuba in E b), Hrn. 4 in F (Wagner tuba in E b), Hrn. 5 in F (Wagner tuba in B b basso), Hrn. 6 in F (Wagner tuba in B b basso)
2 trp. in B b (in E b, in F)
4 tenor-bass trombones (1st dbl.bass trumpet in E b/C/D, 4th dbl. contrabass trombone)
1 contrabass tuba

Percussion: tympani + 2 other players: xylorimba, glockenspiel, tenor drum, cymbals, triangle, tam-tam

Harp, piano/celesta = 5

Strings: 10 8 6 5 4 = 33

Stage music ad lib.

Stage music: For Act III, cowhorn and two horns (onstage) should be pre-recorded, since all six horns are deployed in the orchestra.

EBERHARD KLOKE

Born in Hamburg in 1948, Kloke began his career as a répétiteur and conductor in Mainz, Darmstadt, Düsseldorf and Lübeck, before he was appointed General Music Director in Ulm in 1980. He took on the same position in Freiburg/Breisgau in 1983. He was General Music Director of the Bochum Symphony Orchestra from 1988 to 1994, also leading the Nuremberg Opera and the Nuremberg Philharmonic Orchestra from 1993 to 1998. He was awarded the German Critics' Prize in 1990.

Kloke's artistic work centres above all on modern music and realising new conceptual approaches to music; in Freiburg, Bochum and Nuremberg he organised and conducted large-scale cycles of contemporary music programmes (the works performed including *Götterdämmerung*, *Maßstab und Gemessenes*, *Jakobsleiter*, *Ein deutscher Traum*, *Aufbrechen America*, *Prometheus*, *Jenseits des Klanges*). He has been living in Berlin since 1998, working as a freelance conductor, project initiator and composer.

In 2003 he extended his scope to include audio and other compositional challenges, especially his transcribing/arranging work involving music by Wagner (*Der Ring des Nibelungen*, *Parsifal Entfernung*), Bach, Mahler, Schönberg, Bartók, Weill – and Berg, as well (*Wozzeck*, *Der Wein*, *Lulu* – the latter opera entirely reset for soloists and chamber orchestra, plus a new version of Act III).

Vorwort

Die lebenslange Beschäftigung mit Wagners Werk und die Auseinandersetzung mit dessen Konzeption und Wirkungsgeschichte haben dazu geführt, am Musikdrama *Der Ring des Nibelungen* auszuloten und auszuprobieren, wie sich Wagners Partituren gewissermaßen komprimieren und für eine kleinere Orchesterbesetzung verdichten ließen. Dies geschah im Wissen um die von Wagner angeblich autorisierte, sogenannte Coburger Fassung, die nicht in Partiturform vorliegt, sondern nur in adaptierten Orchesterstimmen. Diese Coburger Fassung ist eine offenbar ad hoc geschaffene Bearbeitung für kleines Orchester, welche aus der Not geboren wurde und auf das „Ring“-typische Instrumentarium verzichtet und daher heutigen Ansprüchen nach einer „authentischen“ Transkription nicht genügen kann.

Bis zum 2. Akt des *Siegfried* wurde bekanntlich nicht für einen „indirekten Orchesterklang“, also für Bayreuths verdeckten Orchestergraben, sondern vielmehr für konventionelle Opernhäuser mit offenem Orchestergraben konzipiert. Es gilt sich immer bewusst zu machen, dass spätestens seit Erfindung der Mikrofonie und des Lautsprecherklanges der „mystische Abgrund“ des verdeckten, unsichtbaren Orchesters eine Art Anachronismus darstellt, wenngleich nicht bestritten werden soll, dass etwa *Parsifal* selbstverständlich auf die spezifisch akustischen Verhältnisse des Bayreuther Festspielhauses zugeschnitten ist. Die Idee des indirekten Orchesterklanges ist also historisch eingeholt worden von der technischen Entwicklung der Mikrofonie und des Lautsprecherklanges.

Es sei nicht zuletzt auch erinnert an die großen Fortschritte im Instrumentenbau der letzten 125 Jahre. Noch zu Wagners Zeiten war eine Hauptmotivation für das „verdeckte Orchester“, störende Nebengeräusche der Instrumente zu eliminieren.

Die Vorstellung von „Klang“ wandelte sich aufgrund der technischen Veränderungen vom vermischten, versteckten bzw. verdeckten und somit verstellten Klang mehr und mehr in Richtung zu offengelegten Klangstrukturen, zu analytisch geprägten und erprobten, eben zu detail-geschärften Klängen, um mittels eines sichtbaren (d. h. einsehbaren) sowie direkt hörbaren (plastisch-durchhörbaren) Orchesterklanges den musikalischen Zusammenhang zu verdeutlichen. Damit soll nicht postuliert werden, dass eine Interpretation umso besser oder authentischer sei, je weiter sie sich vom ursprünglichen Werkcharakter entfernt. Vielmehr soll damit zum Ausdruck gebracht werden, dass sich durch verschiedene Veränderungen und Entwicklungen (eben durch Bearbeitungen, Instrumentenbau, Mikrofonie- und Lautsprechertechnik sowie Veränderung des Rezeptionsverhaltens) die Perspektive eines Werkes, die Produktion (Interpretation) und damit auch die Rezeption von Musik verändern.

Man unterliegt einem weitverbreiteten Irrtum zu glauben, dass Wagner – insbesondere *Der Ring* – an deutschsprachigen Opernhäusern „original“ aufgeführt wird. Sogar in den sogenannten „big five/seven“ der deutschsprachigen Opernhäuser wird Wagner nur mit reduzierter Streicherbesetzung gespielt.

Bei einer ersten Recherche darüber, in welcher Streicherbesetzung konkret der *Ring* innerhalb der deutschsprachigen Bühnenlandschaft aufgeführt wurde/wird, stellte sich gleich heraus, dass keines der sogar größeren deutschsprachigen Opernhäuser in der von Wagner ausdrücklich vorgeschriebenen Orchesterbesetzung – namentlich der Streicher – spielt. Wagners geforderte Streicherbesetzung lautet 16/16/12/12/8 und wird tatsächlich nur in Bayreuth realisiert.

Folgende große Opernhäuser spielten den *Ring* in der letzten Zeit in folgenden Streicherbesetzungen:

Wien: 14/12/10/8/8

Berlin: 14/12/10/8/7

München: 14/12/10/8/7

Stuttgart: *Rheingold* / Walküre: 13/10/10/10/5; *Siegfried* / *Götterdämmerung*: 14/12/10/8/5

Hamburg: 14/11/10/8/6

Frankfurt: 14/12/10/8/6

Zürich: 12/10/8/6/5

Bei den mittleren und kleineren Opernhäusern verschiebt sich das Besetzungsverhältnis entsprechend weiter zu Ungunsten des Originals.

Dieses Missverhältnis zwischen Streicher- und Bläserbesetzung hinsichtlich der aufführungspraktischen Realität der meisten Opernhäuser bei einer aktuellen Neu-Bearbeitung grundsätzlich zu korrigieren, ist neben dem Aspekt, eine Spielmöglichkeit auch für kleinere Bühnen zu ermöglichen, einer der Ausgangspunkte gewesen.

Zentrales Anliegen für eine neue Transkription von Wagners *Der Ring des Nibelungen* war also, sowohl eine aufführungspraktische Alternative, als auch eine neue Klangausrichtung für das Werk herzustellen. Dieser Versuch sollte jedoch nicht mit den Ansätzen der sogenannten historisch informierten Interpretationspraxis verwechselt werden. Bei der vorliegenden Transkription geht es um eine nicht geringfügige Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters sowie der Balance zwischen Bühne und Orchester. Dem vermeintlichen Verlust von „großem Opernklang“ wird eine radikalere kompositorisch-klangliche Substanz entgegengesetzt – im Sinne einer Feinabstimmung zwischen den Sängern und dem deutlich verkleinerten Orchester. Es ergibt sich hieraus die Möglichkeit einer größeren Flexibilität bei der Besetzung der Sänger in Richtung von schlankeren und „sprachfähigeren“ Stimmen, die nicht ausdrücklich auf das hochdramatische Fach spezialisiert sind.

Textverständlichkeit und klangliche Transparenz sollen die theatralische Präsenz erhöhen, was Wagners musiktheatralischem Anliegen unzweifelhaft entspricht. In diesem Zusammenhang sei an Wagners Worte erinnert, die er vor der *Ring*-Uraufführung 1876 an die Sänger richtete: „Deutlichkeit! – Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.“

Bei der Analyse des Werkes fällt sofort die große zeitliche Unterbrechung der Kompositionsarbeit ins Auge. Zwischen der Komposition von *Siegfried* 2. Akt und *Siegfried* 3. Akt klafft eine Pause von ca. 12 Jahren. Dies brachte 2 wesentliche Aspekte zum Vorschein, die in der Folge Auswirkung auf Klang, Klangarchitektur und generell kompositorische Verdichtung im Werk hatten:

1. Entstehung von *Tristan und Meistersinger*
2. Konkretisierung der Festspielidee und Planung des Bayreuther Festspielhauses („verdeckter Orchesterklang“).

Um diese zeitlichen Bruchstellen des *Ring* in aller Kürze zu verdeutlichen, sei ein tabellarischer Überblick über die Entstehungsgeschichte des *Ring* gegeben:

Zeitplan RING (Wagner)

1848	Wagners Schrift <i>Der Nibelungen-Mythos</i> . Als Entwurf zu einem Drama
1848–51	Prosaentwürfe zu <i>Siegfrieds Tod</i> , <i>Der junge Siegfried</i> , <i>Rheingold</i> und <i>Walküre</i> Dichtungen zu <i>Siegfrieds Tod</i> (<i>Götterdämmerung</i>), <i>Der junge Siegfried</i> (<i>Siegfried</i>), <i>Walküre</i> und <i>Rheingold</i>
1850	Erste Festspielpläne
1850–51	<i>Oper und Drama</i> (gewidmet Theodor Uhlig) als theoretische und ästhetische Grundlage für das Musikdrama
1851	Erläuterungen zum <i>RING des Nibelungen</i> und Skizzierung der Festspielidee („Bühnenfestspiel“) in einem Brief an Uhlig vom 12.11.1851
1848–52	<i>Ring</i> -Dichtung in der Reihenfolge: <i>Siegfrieds Tod</i> (<i>Götterdämmerung</i>), <i>Der junge Siegfried</i> (<i>Siegfried</i>), <i>Walküre</i> und <i>Rheingold</i>
1853	Gesamte <i>Ring</i> -Dichtung erscheint im Privatdruck, erste öffentliche Vorlesung der <i>Ring</i> -Dichtung in Zürich
1853–54	Komposition <i>Rheingold</i>
1854–56	Komposition <i>Walküre</i>
1856–71	Komposition <i>Siegfried</i> mit Unterbrechungen
1857	Orchesterskizze 2. Akt <i>Siegfried</i> („ <i>Tristan</i> bereits beschlossen“) Notiz vom 18. Juni

	(...dass der mein Vater nicht ist....wann sehen wir uns wieder?“) Notiz vom 27. Juni
2. Julihälfte bis 9.8.1857	Fertigstellung der Orchesterskizze bis Ende des 2. Aktes ...“Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit begleitet; dort hab’ ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen: er ist dort besser dran als anderswo. Soll ich das Werk wieder einmal aufnehmen, so müsste mir dies entweder sehr leichtgemacht werden, oder ich selbst müsste es mir bis dahin möglich machen können, das Werk im vollsten Sinne des Wortes der Welt zu schenken...” (Brief an Franz Liszt vom 28. Juni 1857)
10.06.1865	UA <i>Tristan</i> in München
1866	Wagner diktiert „angenehme Erinnerungen an die erste Reise nach Bayreuth“
22.09.1869	UA <i>Rheingold</i> in München, Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses und Aufführung der IX. Symphonie Beethovens im Markgräflichen Opernhaus
1864	Wiederaufnahme der Arbeit an Siegfried
2. Hälfte 1864 – 02.12.1864	Partiturreinschrift <i>Siegfried</i> II
21. 06.1868	UA <i>Meistersinger</i> in München
26.07.1870	UA <i>Walküre</i> in München
1869–71	Komposition <i>Siegfried</i> III
1869/70–74	Komposition <i>Götterdämmerung</i>
ab 1874	Proben zur ersten Aufführung des <i>Ring</i> in Bayreuth

ab 13.08.1876	Eröffnung der Bayreuther Festspiele mit drei Gesamtauführungen des RING
1883	Tod Wagners in Venedig

Die Orchesterbesetzung der *Ring*-Opern in der vorliegenden Transkription ist auf die Stärke eines mittelgroßen Orchesters ausgerichtet:

Rheingold: Besetzungstärke 54

Walküre: Besetzungstärke 57/65

Siegfried: Besetzungstärke 60

Götterdämmerung: Besetzungstärke 63

Im Zuge der Bearbeitung wurden die Klangfarben des Orchesters durch Ausdifferenzierung innerhalb des historisch vorgegebenen Spektrums und durch Einführung neuer Instrumente erweitert und „modernisiert“. Es wurde sowohl eine Erweiterung als auch Verdichtung des Klanges angestrebt, zumal die Ring-typischen Instrumente wie Wagnertuba, Basstrompete und Kontrabassposaune selbstverständlich beibehalten wurden. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) wird besondere Bedeutung als zusätzliche dramatisch-psychologische Klangträger zuteil.

Besetzung Ring/Besetzungsfragen für stückübergreifende Gesangssolisten im Ring

(Diese Angaben beziehen sich selbstverständlich auf diese Fassung/Bearbeitung des *Ring*)

Durch die Neubearbeitung der *Ring*-Opern haben sich einige Vereinfachungen bei den Besetzungen ergeben, besonders, wenn alle vier Stücke in kürzesten Abständen gegeben werden. Partien von ähnlicher Beschaffenheit können zusammengefasst bzw. von einem Sänger/einer Sängerin übernommen werden. Überschneidungen innerhalb eines Stückes, oder eines Aktes sind möglich bei konzertanter/semiszenischer Aufführung. Es könnte auch bei den Extrempartien eine Aufteilung von einer Partie auf mehrere Personen/Darsteller erwogen werden.

Besetzungsmodell für den *Ring* in der vorliegenden Fassung:

Es erscheint sinnvoll, die Gesangspartien in zwei Kategorien aufzuteilen, da sich die Extrempartien meist nicht aus dem jeweiligen Ensemble heraus besetzen lassen.

Deshalb erscheinen doppelt aufgeführte Gesangspartien der II. Kategorie mit „?“ , wenn sie bereits in der I. Kategorie aufgelistet sind.

Sängerinnen Kategorie I = Ensemble					
Stimmfach/ Lage	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter- dämmerung	Kommentar
1 Sopran	Woglinde	Helmwige	Waldvogel	Woglinde, Cover: 3. Norn	Sopran: weicher, hoher, lyrischer Sopran mit Qualität zur Legato- Koloratur, aber Waldvogel: Stakkato- Koloratur und cantabile in extremer Höhe bei gleichzeitiger Textdeutlichkeit!
1 Sopran	Freia	Gerhilde		3. Norn, Guttrune	lyrischer Sopran gewisse Durchschlags- kraft in Mittellage und Höhe ohne Schärfe
1 Sopran siehe auch Kategorie II		Sieglinde oder Kategorie 2: siehe unten	Brünnhilde		dramatischer Sopran von tieferer Mittellage bis Höhe incl. c''', klarste Artikulation mit hoch- dramatischer Qualität.
1 Mezzosopran	Wellgunde	Rossweiße		Cover: 2. Norn, ev. 1. Norn	Lyrischer Mezzosopran

1 Mezzosopran	Fricka	Waltraute		2. Norn	Mezzosopran: etwas tiefer, Norn und Waltraute mit großer solistisch-expressiver Qualität, auch heftige Attacke
1 Mezzosopran	Floßhilde	Fricka		Waltraute	Mezzosopran: für die Partie der Waltraute besonders starke Artikulationskunst und extreme Ausdrucksqualität
1 Alt	Erda	Grimgerde	Erda	1. Norn	Alt: Eine der tiefsten dramatischen Altaufgaben außerhalb des Oratorienbereiches, starke artikulative Begabung gefordert, trotz klangvollster darstellerischer Tongebung, s. o.

1 Alt	Cover: Floßhilde, Fricka	Schwertleite Cover: Fricka		Cover: 1. Norn, Waltraute	Alt: Rheingold - Cover Floßhilde, Fricka s. o.; Walküre – Schwertleite, Cover – Fricka, s. o. : große Qualität in dramatischem Ensemble- gesang, Götter- dämmerung Cover 1. Norn, Waltraute s.o.4
7-8 Sängern					
Kategorie II: erfahrene Gast- sängern					
Sopran: 2-3 Sängern		Brünnhilde Sieglinde ? (siehe oben)	Brünnhilde ?	Brünnhilde	Sopran- Brünnhilden: Dramatischste Sopranpartie der gesamten Literatur, neben Isolde. In der vorliegenden Fassung sicher nicht diese „fetten“ übermäßig dramatischen Farben, eher mit kraftvoll sprachbetonter Stimme in allen dynamischen Schattierungen. **

* Mit nahezu der weitesten Spannbreite zwischen dramatischem Mezzo und tiefem dramatischem Alt, außer vielleicht der Walküre- Fricka, den Erdas oder noch die erste Norn. Die Partie braucht stimmlich eine starke darstellerische Eindringlichkeit.

** Walküre-Brünnhilde ist fast ein dramatischer Mezzo, aber allein mit den „Hojotoho’s“ schon wieder in der dramatischen Sopranfarbe. Artikulation und Phrasierung muss in jedem Falle von äußerster Strahlkraft sein, aber auch von innigster darstellerischer Pianokultur.

Götterdämmerung – Brünnhilde ist eine der größten und längsten Aufgaben der Literatur (siehe ggf. auch auch Aufteilung auf mehrere Personen); muss über eine äußerst differenzierte Artikulation verfügen, ohne ihre jugendlich-lyrische Qualität und Legatokultur zu verlieren, stark in ihrer darstellerischen Kraft.

Die Sopran-Sieglinde ist die viel lyrischere Rolle, muss aber über eine äußerst differenzierte Artikulation verfügen, von jugendlicher Strahlkraft und dramatischem Ausdruck.

Sänger					
Kategorie I und II					
Stimmfach/ Lage Kategorie 1	<i>Rheingold</i>	<i>Walküre</i>	<i>Siegfried</i>	<i>Götterdämmerung</i>	Kommentar
1 Tenor	Froh, Mime		Mime		Tenor: Rheingold – Froh/Mime Ein möglichst jugendlich lyrischer – strahlender Tenor mit der darstellerischen Möglichkeiten zu charakterisieren, wenn er auf Mime „umsteigt“, die diesbezügliche Tongebung muss sich komplett von Froh unterscheiden. Siegfried – Mime ist auch hier eine der größten Aufgaben für

					einen starken Buffo oder Charaktertenor. Differenzierteste Tongebung, Charakterisierung in allen Lagen, die Partner eben immer Wotan/Wanderer u. Siegfried (Alberich) – ein musikalisch / darstellerischer Kraftakt
1 Tenor	Loge	Siegmund			Tenor: Rheingold Loge liegt vom Stimmgewicht über den vorherigen Partien. Es gibt immer ein breites Band an Besetzungsmöglichkeiten zwischen „Charakterbuffo“ mit durchdringender Projektion und dem sogenannten „Heldentenor“. Siegmund: siehe unten
1 Tenor?: siehe oben		Siegmund (allein besetzt)			Tenor: Walküre – Siegmund: unter den Ring-Tenören hier die baritonale Ausprägung. Die Partie könnte quasi von jedem Bariton gesungen werden, bis auf den Schluss des 1. Aktes (ausgestattet mit einem hohen B!), beste Artikulation erforderlich!
1 Bariton	Donner		Cover:	Alberich	eher lyrischer Bariton, weder hoch, noch tief.

			Alberich		Könnte allerdings auch im Siegfried den Alberich covern, denselben im 2. Akt Götterdämmerung ganz
1 Bariton	Wotan			Gunther	Bariton: Der Rheingold – Wotan kann gekoppelt werden mit Gunther. Diese Kombination funktioniert in der vorliegenden Fassung hervorragend.
1 Bariton	Alberich		Alberich	Cover: Alberich	Bariton: 3x Alberich; derjenige im Rheingold ist eine riesige und dramatische Charakter- Partie. Gefragt ist nach einem starken hohen Charakterbass, mit mind. 2 Oktaven Stimmumfang und mit der gewissen knorrigen Rauheit; kein „Schönsänger“, der eine Bösewicht des Zyklus, der andere Bösewicht ist neben Hunding sein Sohn Hagen.
1 Bass	Fasolt		Wanderer		Bass: Fasolt im Rheingold ist einer der Riesen, der lyrische hohe Bass, der eine von den beiden Rauen. In Personalunion mit ihm soll der Sänger auch den Wanderer singen, also die Wotanfigur im

					Siegfried. Man ist den Fasolt tiefer gewohnt, es ist aber hier durchaus spannend und zweckmäßig ihn in dieser Fassung mit dem Wanderer zu kombinieren.
1 Bass	Fafner	Hunding	Fafner	Hagen	Bass: die beiden Fafner-Partien, Hunding und Hagen, sind die tiefsten Stimmlagen, vom Volumen und von der Farbe her „schwarz“. Den tiefen Stimmen sind eindeutig die „Bösewichter“ zuzuordnen. ²
7-8 Sänger					
Kategorie II Erfahrene Gastsänger 3-4 Sänger					
Tenor			Siegfried	Siegfried	Tenor: Stimmfarbe und Volumen zwischen Dramatik und Lyrik. Lyrischste Stellen wie z.B. im Waldweben, stehen gegenüber den dramatischen Schmelz- und Schmiedeliern.
Bariton		Wotan			Bariton: der Walküren-Wotan ist die schwerste (Stimmgewicht) der Wotanpartien, er muss alle sängerischen

					Finessen in allen Lagen besitzen: Tiefe zu Beginn der Wotanserzählung, große Ausbrüche vor und nach der Wotanserzählung, Parlando in den rezitativischen Stellen bis zu den ganz großen Melodiebögen wie z. B. im Abschied und Feuerzauber.
Bass?: siehe oben				Hagen	Bass: Hagen muss am meisten die Qualität von Volumen und Klangfarbe besitzen, aber genauso piano-parlando und sprachliche Farben. ³

² Hundung ist keine große sängerische Aufgabe, es kommt nur auf die beiden obengenannten Aufgaben an.

Hagen muss am meisten die Qualität von Volumen und Klangfarbe besitzen, aber genauso piano-parlando und sprachliche Farben besitzen, nur mit jenen negativen Vorzeichen: starke Sängerdarsteller-Persönlichkeit!

³ Der Sänger muss, ähnlich wie seine Wotan-Kollegen, die er quasi nicht zu Gesicht bekommt, diese dramatische Persönlichkeit auf der Bühne ausstrahlen, nur mit jenen negativen Vorzeichen. Hier soll nicht ein antiquierter „Brunnenvergifter“ gezeigt werden, sondern ein mit viel Intelligenz dargestellter, mit sich und der Welt unzufriedener Mann, mit furchterregender Kraft, zerfressen vom Ehrgeiz, die Welt zu beherrschen.

Das Rheingold

Vorabend des Bühnenfestspiels *Der Ring des Nibelungen*

Die Besetzung der Transkription ist auf die Stärke eines mittelgroßen Orchesters ausgerichtet. Im Zuge der Bearbeitung wurden die Klangfarben des Orchesters durch Ausdifferenzierung innerhalb des historisch vorgegebenen Spektrums und durch Einführung neuer Instrumente erweitert und „modernisiert“. Es wurde sowohl eine Erweiterung als auch Verdichtung des Klanges angestrebt, zumal die *Ring*-typischen Instrumente wie Wagnertuba, Basstrompete und Kontrabassposaune selbstverständlich beibehalten wurden. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) wird besondere Bedeutung als zusätzliche dramatisch-psychologische Klangträger zuteil.

Auf folgende orthografische Besonderheit sei noch hingewiesen: Die Notation einiger transponierender Instrumente – Hörner, Wagnertuben, Trompeten und Basstrompete – befindet sich in Wagners *Rheingold* offenbar noch im experimentellen Stadium. Wagner notierte diese transponierenden Instrumente inkonsequent und verwendete in gewissen Abschnitten regelrechte Tonartenvorzeichen, während er in anderen Teilen diese Vorzeichen wegließ und Akzidenzien vor die einzelnen Noten setzte. Die Partitur der vorliegenden Transkription behält diese Eigenart bei, denn es ist nicht auszuschließen, dass die Notation auch einen gewissen symbolischen Charakter hat.

Wagner verwendet zum Beispiel Tonartvorzeichen etwa im Umfeld von Walhall. Es scheint so, als wäre die „Unschuld“ der Naturinstrumente nach dem Fluch durch Alberich verloren gegangen, die Instrumente werden durch Vorzeichen „geerdet“.

Im Schlusstableau der vierten Szene schlüpfen alle instrumentalen Klangträger gleichsam unter die schützende Decke der Apotheose in Es-Dur (mit Vorzeichen). Verzichtet wird jedoch auf die Vorzeichen in der Einleitung (Ur-Naturszene), in der die transponierenden Instrumente in ihrem Urzustand den „Naturklang“ symbolisieren.

Besetzung *Rheingold*

Auf die konkrete Stimmfachbezeichnung wurde verzichtet, da mit dieser Bearbeitung das Werk auch mit leichteren Stimmen – nicht speziell auf hochdramatisch bezogene Fächer tradierter Art – besetzt werden kann. Die Besetzungsüberschneidungen und Doppelbesetzungsoptionen werden auf den Seiten 31–38 konkretisiert.

Woglinde (Freia)*	Sopran
Wellgunde.....	Sopran
Floßhilde	Mezzosopran
Fricka	Mezzosopran
Freia (Woglinde)*	Sopran
Erda	Mezzosopran
Loge.....	Tenor
Froh (Mime)*	Tenor
Wotan.....	Bariton

Donner (Fasolt)* Bariton
Mime (Froh)* Tenor
Alberich Bariton
Fasolt (Donner)* Bariton
Fafner Bass

*Diese Rollen können gegebenenfalls von einer Person übernommen werden.

Orchester-Besetzung: 54 Instrumentalisten/innen

2 Flöten (1. auch Piccoloflöte, 2. auch Piccoloflöte und Altflöte in G)
2 Oboen (1. auch Englischhorn, 2. auch Englischhorn und Heckelphon)
2 Klarinetten in B und A (1. auch Bassklarinetten in B, 2. auch Bassklarinetten in B und Kontrabassklarinetten in B)
2 Fagotten (2. auch Kontrafagott)

4 Hörner** (1. und 2. auch Wagnertuba in B, 3. und 4. auch Wagnertuba in F)
2 Trompeten**
4 Posaunen (1. Tenorbassposaune und Basstrompete in Es, 2. Tenorbassposaune, 3. Tenorbassposaune und Kontrabassposaune, 4. Kontrabassposaune und Cimbasso)

Schlagzeug (2 Spieler): Pauken, Tamtam, Triangel, Becken,
Harfe

Violinen I (min. 10, max. 12 Spieler)
Violinen II (min. 8, max. 10 Spieler)
Violen (min. 6, max. 8 Spieler)
Violoncelli (min. 5, max. 6 Spieler)
Kontrabässe (min. 4, max. 5 Spieler)

** Die Hörner und Trompeten sind, wie bei Wagner, in der Partitur in wechselnden Stimmungen notiert. In den Orchesterstimmen sind die Hörner durchwegs in F, die Trompeten durchwegs in C notiert.

Die Bühnenmusik (Audio) zu Wagners *Rheingold* kann vom Verlag leihweise zur Verfügung gestellt werden.

Track 1-3 Version A ohne Hall:

Track 1: Zweite Szene, Nibelungen-Geräuschmusik I: Takte 1867-1889

Track 2: Dritte Szene, Nibelungen-Geräuschmusik II: Takte 2775-2790

optional Track 3: Nibelungenschrei und Donner ad lib.: Takte ab 2972

Track 4-6 Version B mit etwas Hall (großer Innenraum)

Track 4: Zweite Szene, Nibelungen-Geräuschmusik I: Takte 1867-1889

Track 5: Dritte Szene, Nibelungen-Geräuschmusik II: Takte 2775-2790

optional Track 6: Nibelungenschrei und Donner ad lib.: Takte ab 2972

Die Walküre

Die Besetzung der Transkription ist auf die Stärke eines mittelgroßen Orchesters ausgerichtet. Im Zuge der Bearbeitung wurden die Klangfarben des Orchesters durch Ausdifferenzierung innerhalb des historisch vorgegebenen Spektrums und durch Einführung neuer Instrumente erweitert und „modernisiert“. Es wurde sowohl eine Erweiterung als auch Verdichtung des Klanges angestrebt, zumal die *Ring*-typischen Instrumente wie Wagnertuba, Basstrompete und Kontrabassposaune selbstverständlich beibehalten wurden. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) wird besondere Bedeutung als zusätzliche dramatisch-psychologische Klangträger zuteil.

Zentrales Anliegen für eine neue Transkription von Wagners *Walküre* für 11 Soli (incl. Doppelrollen) und 60 Instrumentalisten/innen war also, sowohl eine aufführungspraktische Alternative – bei grundsätzlicher Beibehaltung der Wagnerschen Partitur – als auch eine neue Klangausrichtung für das Werk herzustellen. Und dies zielte ausdrücklich nicht nur auf die Absicht und Methode, das Wagner-Orchester zu verkleinern, um dieses Werk auch für mittlere und kleinere Bühnen sinnfällig spielfähig zu machen.

Bei der vorgenommenen Transkription geht es um eine nicht geringfügige Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters mit Folgen für die Balance zwischen Bühne und Orchester.

Es sei immer wieder darauf hingewiesen, dass *Die Walküre* nicht für einen verdeckten Orchesterklang (siehe Bayreuths „mystischen Abgrund“) konzipiert wurde, vielmehr für konventionelle Opernhäuser mit offenem Orchestergraben. Seit Erfindung der Mikrofonie (und damit der Klangträger resp. unbegrenzter digitaler Analyse-, Bearbeitungs- und Speichermöglichkeit) scheint mir, dass der indirekte Klang, die indirekte Beschallung obsolet geworden zu sein scheint.

Was heute vielmehr im Zentrum des aufmerksamen Hörens steht, sind die Wahrnehmung von raffinierten Klangfarben des Orchesters durch eine ausdifferenzierte Instrumentation sowie eine ausgewogene Balance zwischen Bühne und Orchester, die das Drama sinnfällig und für heutige Ohren und Augen rezipierbar machen sollen.

Besetzung *Walküre*

Auf die konkrete Stimmfachbezeichnung wurde verzichtet, da mit dieser Bearbeitung das Werk auch mit leichteren Stimmen – nicht speziell auf hochdramatisch bezogene Fächer tradierter Art – besetzt werden kann. Die Besetzungsüberschneidungen und Doppelbesetzungsoptionen werden auf den Seiten 31–38 konkretisiert.

SieglindeSopran
Brünnhilde.....Sopran
Fricka (Waltraute*)Mezzosopran
Siegmond.....Tenor

Wotan.....Bass-Bariton
Hunding.....Bass
Sechs Walküren:
Helmwige, Gerhilde.....Sopran
Waltraute (Fricka*), Rossweiße..... Mezzosopran
Grimgerde, Schwertleite..... Alt

* Diese Rollen können gegebenenfalls von einer Person übernommen werden.

Orchester-Besetzung: min. 57, max. 65 Instrumentalisten/innen

2 Flöten (1. auch Piccoloflöte, 2. auch Piccoloflöte und Altflöte in G)
2 Oboen (1. auch Englischhorn, 2. auch Englischhorn und Heckelphon)
3 Klarinetten in B, A und C (2. auch Bassklarinette in B, 3. auch Bassklarinette in B und Kontrabassklarinette in B)
2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

4 Hörner** (1. und 2. auch Wagnertuba in Es, 3. und 4. auch Wagnertuba in B_tief)

2 Trompeten**

4 Posaunen:

1. Tenorbassposaune und Basstrompete in Es, D und C),
2. Tenorbassposaune,
3. Tenorbassposaune und Kontrabassposaune,
4. Kontrabassposaune, Tenorbassposaune, Cimbasso

Pauken/Schlagzeug (3 Spieler): Pauken, Xylorimba, Glockenspiel, Rührtrommel, Becken, Triangel, Tamtam

Harfe, Klavier/Celesta

Violin I (min. 10, max. 12 Spieler)

Violin II (min. 8, max. 10 Spieler)

Viola (min. 6, max. 8 Spieler)

Violoncelli (min. 5, max. 6 Spieler)

Kontrabässe (min. 4, max. 5 Spieler)

Bühnenmusik:

Stierhorn auf dem Theater;

** Die Hörner und Trompeten sind, wie bei Wagner, in der Partitur in wechselnden Stimmungen notiert. In den Orchesterstimmen sind die Hörner durchwegs in F, die Trompeten durchwegs in C notiert.

Siegfried

Gewidmet MKD

Siegfried ist neben *Rheingold* das experimentellste Werk von Wagners Ring-Opern. Die große zeitliche Unterbrechung der Kompositionsarbeit an *Siegfried* brachte 2 wesentliche Aspekte zum Vorschein, die in der Folge Auswirkung auf Klang, Klangarchitektur und generell kompositorische Verdichtung im Werk hatten:

1. Entstehung von *Tristan* und *Meistersinger*
2. Konkretisierung der Festspielidee und Planung des Bayreuther Festspielhauses („verdeckter Orchesterklang“).

Es sei immer wieder darauf hingewiesen, dass *Siegfried* erst ab dem 3. Akt im Hinblick auf die besonderen akustischen Verhältnisse des Bayreuther Festspielhauses (verdeckten Orchestergraben – „mystischen Abgrund“) konzipiert wurde.

Die vorliegende Bearbeitung von *Siegfried* zielt auf spezielle Klanggewichtungen der einzelnen Akte.

Generell bestand Instrumentierungsarbeit darin, zwischen Klangverdichtung und Ausdünnung das richtige Verhältnis zu suchen und gleichzeitig die Klangbalance zwischen Sänger (Szene) und Orchester (Musik) neu zu gewichten. Vor allem galt es, die instrumentalen Verdopplungen zu minimieren, um den Klang „zu entfetten“ und ihm das „Dröhnen“ zu nehmen. Desweiteren zielte die Instrumentierung auf eine spezielle Ausdifferenzierung von Holz- und Blechbläserklangfarben, siehe Englischhorn, Heckelphon, Bassklarinette, Kontrabassklarinette und Kontrafagott sowie Basstrompete, Wagnertuben und Kontrabassposaune. Hinzu kamen neue Dynamisierungen, um den Gesangsstimmen eine differenzierte Sprach- und Gesangsnuancierungsmöglichkeit zu geben und um den Orchesterklang weiter auszubalancieren.

Spezifika der einzelnen Akte:

1. Der erste Akt hat mit Xylorimba, Klavier und Harfe eine schärfere Akzentuierung in Richtung auf das „Maschinelle“, der Produktion in der Schmiede. Gleichzeitig wurde dabei auch dem Streit zwischen Siegfried und Mime ein schärfer akzentuiertes Klangbild gegeben, die zweite Szene wurde schlanker und damit in vielen Passagen mit kammermusikalischer Klanggeste versehen. Strukturell weist dieser Akt schon auf die Leichtigkeit und Lebendigkeit der *Meistersinger*, siehe die Vorschläge, Triller und Wechselnoten.

2. Der zweite Akt moduliert die großen Klanggeheimnisse der Fafner-Szenen und bringt schärfere Kontraste in den Alberich-Passagen, um in der Waldvogel-Episode in ein kammermusikalisches Kontrastbild zu münden. Die Alberich-Wotan-Passagen knüpfen sowohl an die entsprechenden Passagen aus der *Walküre* bzw. *Siegfried I* als auch die Mime-Passagen an *Siegfried I*.

3. An der Bruchstelle vom zweiten auf den dritten Akt erscheint der Kontrast zwischen den kammermusikalischen Naturszenen (Waldvogel) des 2. Aktes und den gewichtigen, unheilvollen

Tuttiklängen des Vorspiels zum 3. Akt (siehe *Walküre* „Unruhemotiv“) besonders markant. Wie in *Walküre* kommt in *Siegfried* (siehe „Weltbegrüßung“) ab dem dritten Akt wieder die Celesta zum Einsatz, auf den Klavierklang wurde ab 2. Akt zunehmend verzichtet. Der dritte Akt nimmt das Nachbeben des *Tristan* in sich auf und erweitert die Klangpalette der Orchesterfarben.

Auf drei instrumentatorische Besonderheiten sei hingewiesen:

- a) Bei Ziff. 51 ist die „ewige Melodie“ der hohen Streicher geerdet mit einem Orgelpunkt „a“ der Kontrabassklarinette.
- b) Nach Ziff. 65: um die finale Wirkung der Dominante vor dem Weltbegrüßungsthema zu verstärken, löst sich die Pauke von der Basslinie. Dieses Verfahren verwendete Wagner zum ersten Mal im Lohengrin-Vorspiel, wo gegen Ende die Pauke einen harmonie-fremden Ton spielt, um in der Folge mit Erreichen des Grundtons die harmonische Bestätigung zu überhöhen.
- c) *Siegfried*-Idyll nach Ziff. 93: in die instrumentalen Farben sind wenige Original-Motive aus Wagners *Siegfried*-Idyll quasi als musikalische Reminiszenzen eingefügt.

Besetzung *Siegfried*

Auf die konkrete Stimmfachbezeichnung wurde verzichtet, da mit dieser Bearbeitung das Werk auch mit leichteren Stimmen – nicht speziell auf hochdramatisch bezogene Fächer tradierter Art – besetzt werden kann. Die Besetzungsüberschneidungen und Doppelbesetzungsoptionen werden auf den Seiten 31–38 konkretisiert.

Siegfried.....	Tenor
Mime.....	Tenor
Wanderer.....	Bariton, Bassbariton
Alberich.....	Bariton, Bassbariton
Fafner.....	Bass
Brünnhilde.....	Sopran
Erda.....	Alt
Waldvogel.....	Sopran

Orchester-Besetzung: 60 Instrumentalisten/innen

– Holz: 2-3-3-3= 11

Fl 1 (Picc), Fl 2 (Altfl, Picc), Ob 1 (Eh), Ob 2 (Eh, Heckelphon), Klar 1 in B (in A, in C, Bassklar in B), Klar 2 in B (in A, in C, Bassklar in B), Klar 3: Bassklar in B, (auch Klar in B, in A, in C, in D, Kontrabassklar in B), Fg 1, Fg 2, Fg 3 (auch Kfg);

– Blech: 4-2-4-1= 11

Hr 1 in F (Wagnertuba in Es), Hr 2 in F (Wagnertuba in Es), Hr 3 in F (Wagnertuba in tief-B), Hr 4 in F (Wagnertuba in tief-B), 2 Trp in B (in Es, in F),

4 Tenor-Basspos. (1. auch Basstrp. in Es/C/D, 4. auch Kontrabasspos.)

1 Kontrabasstuba

– 1 Pk+2 Perc: Xylorimba, Glockenspiel, Rührtrommel, Becken, Triangel, Tamtam-Hfe, Klavier/Celesta = 5;

– Streichquintett 10-8-6-5-4= 33;

Götterdämmerung

Die Besetzung der Transkription ist auf die Stärke eines mittelgroßen Orchesters ausgerichtet. Im Zuge der Bearbeitung wurden die Klangfarben des Orchesters durch Ausdifferenzierung innerhalb des historisch vorgegebenen Spektrums und durch Einführung neuer Instrumente erweitert und „modernisiert“. Es wurde sowohl eine Erweiterung als auch Verdichtung des Klanges angestrebt, zumal die *Ring*-typischen Instrumente wie Wagnertuba, Basstrompete und Kontrabassposaune selbstverständlich beibehalten wurden. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) wird besondere Bedeutung als zusätzliche dramatisch-psychologische Klangträger zuteil.

Ein Wort zu den Wagnertuben:

Im Hinblick auf eine Realisierung des *Ring des Nibelungen* entwickelte Wagner die Idee für eine Art modifizierte Waldhörner, den Wagner-Tuben, auch Waldhorntuben oder Ringtuben genannt. Der Zweck bestand darin, eine Art Waldhornklang für die tieferen Register – vor allem der Walhallmusik, aber auch generell zur Verdunklung des Orchesterklanges – zu bekommen. Die enger als die Basstuben mensurierten Wagnertuben sind ebenfalls transponierende Instrumente in jeweils höherer und tieferer Lage. Da die Instrumentation des *Ring* sich über einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren erstreckte, experimentierte Wagner mit den Lagen und der Notation der Tuben: in *Rheingold* und im ersten Akt der *Götterdämmerung* sind Tenortuben in B und Basstuben in F notiert, in *Walküre*, *Siegfried* und im Rest der *Götterdämmerung* Tenortuben in Es und Basstuben in B. Die Basstuben in B sind in der „alten Notation“ der Hörner notiert, das heißt, dass sie im Bassschlüssel nur eine Sekunde (statt einer None) tiefer klingen. Soweit das möglich und sinnvoll war, wurde diese Notation in den Stimmen vereinheitlicht auf Tenortuben in B (hoch) und Basstuben in F (tief) fixiert, die Partitur nähert sich weitgehendst der alten Notation, um den jeweiligen experimentellen Charakter aufrechtzuerhalten. Die wesentlichen Passagen der Tenor- und Basstuben sind in die vorliegende Bearbeitung integriert. Bei den transponierenden Instrumenten wurde praktischerweise nur mit Akzidenzien gearbeitet, Tonartvorzeichen gab es nur bei inhaltlich zwingenden Gesamtzusammenhängen (siehe vor allem *Rheingold*).

Einige Beispiele für besondere Instrumentationsdetails in der *Götterdämmerung*:

1

1. Akt

In die Nornenszene wurden an mehreren Stellen die Instrumente Heckelphon und Kontrabassklarinette eingebaut als Klangträger, die in später folgenden Szenen klangsymbolisch wieder erscheinen.

2

Die Kontrabassklarinette erscheint am Ende der Hagenszene und am Anfang der Waltrauten-Szene und stellt somit die „innere“ Verbindungslinie her, vergleichbar der Parallelstellen der Musik zur „Weltbegrüßung“ aus *Siegfried* III und *Götterdämmerung* III.

3

Hingewiesen speziell sei auf die Instrumentation zu Beginn der 5. Szene, in der der Klang entsprechend der Szene verdunkelt und verfremdet wurde.

Eine vergleichbare Situation besteht am Ende der „Rheinfahrt“ ab Takt 851. In diesem Orchesterzweischenspiel verdüstern sich sukzessive die Klangfarben durch Einführung von Kontrafagott, Altflöte, Englischhorn und Kontrabassklarinette.

4

2. Akt, 1. Szene

Es werden „archaisierende“ Techniken wie Bogenvibrato (Streicher) und *frémissement* (Bläser) eingesetzt. Gezielte Aufteilung von Bläsern und Streichern zeichnen einen Klang zuungunsten der Mischtechnik.

5

2. Akt, 2. Szene

Variierende Aufteilung und Aussparung von Bläsern bzw. Streichern versuchen den Klang zu „entfetten“.

6

2. Akt, 4. Szene, Takte ab 823

Kontrabassklar. und diverse Zusatzeffekte von Xylorimba und Harfe unterstreichen die „Bodenlosigkeit“ der dramatischen Szene.

7

2. Akt ab Takt 1445: „Doch, träf'st du im Rücken ihn!“

Wagner setzt hier bezeichnender Weise die A-Klarinette ein, es sind darüber hinaus weitere instrumentatorische „Verdunklungen“ mittels Englischhorn, Heckelphon und Kontrabassklarinette („Betrüger, ich!“) vorgenommen worden, die Passage „Siegfrieds Tod“ wurde durch Anwendung des Bartók-Pizzikatos verstärkt.

8

3. Akt: Die Musik zur *Siegfried*-Figur und Zitate aus *Siegfried* in der *Götterdämmerung*

Die Musik zur *Siegfried*-Figur und die Gesangspartie speziell von Siegfried bis zur *Götterdämmerung* zeigt eine enorme Entwicklung auf. Die Gesangsstimme reicht von baritonaler Tiefe (Siegfried in der Gestalt und Stimme Gunthers) bis hin zum Waldvogelzitat in der großen Rückblende.

Diese besonderen Schnittstellen des Dramas herauszustreichen und instrumentatorisch kenntlich zu machen, wurden die entsprechenden Zitate aus Siegfried (in der Fassung der Bearbeitung) bezogen auf die Waldvogel-Episode und dem Weltbegrüßungsthema („Brünnhilde, heilige Braut!“) wörtlich übernommen und die Stellen mit Doppel-Taktstrich gekennzeichnet. In diesem Zusammenhang fungiert die Kontrabassklarinette als Klangträger der „Erinnerung“ mit Verweis auf die Passage in Siegfried (Bei Ziff. 51 in *Siegfried* wurde die „ewige Melodie“ der hohen Streicher geerdet mit einem Orgelpunkt „a“ der Kontrabassklarinette).

Beim Vergleich ähnlicher oder identischer Passagen aus dem Schlussgesang der Brünnhilde (3. Akt ab Takt 1346 + ff) und der Waltraute-Szene (1. Akt ab Takt 1294) fällt auf, dass Wagner

die Instrumentation variiert, folglich wurde dies in der vorliegenden Bearbeitung noch weiter entwickelt.

Besetzung *Götterdämmerung*

Auf die konkrete Stimmfachbezeichnung wurde verzichtet, da mit dieser Bearbeitung das Werk auch mit leichteren Stimmen – nicht speziell auf hochdramatisch bezogene Fächer tradierter Art – besetzt werden kann. Die Besetzungsüberschneidungen und Doppelbesetzungsoptionen werden auf den Seiten 31–38 konkretisiert.

Siegfried..... Tenor
Gunther..... Bariton
Alberich..... Bariton, Bassbariton
Hagen..... Bass
Brünnhilde..... Sopran
Gutrune, 3. Norn, Woglinde..... Sopran
Waltraute, 2. Norn, Wellgunde..... Mezzosopran
1. Norn, Flosshilde Alt
Mannen, Frauen..... gemischter Chor

Orchester-Besetzung: 63 Instrumentalisten/innen

– Holz: 3-3-3-3= 12

Fl 1 (Picc), Fl 2 (Altfl), Fl 3 Picc), Ob 1, Ob 2 (Eh), Ob 3 (Eh, Heckelphon), Klar 1 in B (in A, in C), Klar 2 in B (in A, in C, Bassklar in B), Klar 3: Bassklar in B, (auch Klar in B, in A, in C, in D, Kontrabassklar in B), Fg 1, Fg 2, Fg 3 (auch Kfg);

– Blech: 6-2-4-1= 13

Hr 1 in F Hr 2 in F, Hr 3 in F (Wagnertuba in Es), Hr 4 in F (Wagnertuba in Es), Hr 5 in F (Wagnertuba in tief-B), Hr 6 in F (Wagnertuba in tief-B), 2 Trp in B (in Es, in F),

4 Tenor-Basspos. (1. auch Basstrp. in Es/C/D, 4. auch Kontrabasspos.)

1 Kontrabasstuba

– 1 Pk+2 Perc: Xylorimba, Glockenspiel, Rührtrommel, Becken, Triangel, Tamtam-Hfe, Klavier/Celesta = 5;

– Streichquintett 10-8-6-5-4= 33;

div. Bühnenmusik ad. lib.

Bühnenmusik: 3. Akt. Stierhorn und 2 Hörner (auf der Bühne) sollten aufgenommen werden, da alle 6 Hörner im Orchestereinsatz sind.

EBERHARD KLOKE

Nach Kapellmeistertätigkeiten in Mainz, Darmstadt, Düsseldorf und Lübeck wurde Eberhard Kloke 1980 als Generalmusikdirektor nach Ulm berufen und ging 1983 in gleicher Position nach Freiburg im Breisgau. Von 1988 bis 1994 war er Generalmusikdirektor der Bochumer Symphoniker, und von 1993 bis 1998 übernahm er die Leitung der Nürnberger Oper und des Philharmonischen Orchesters Nürnberg. 1990 wurde Kloke mit dem Deutschen Kritikerpreis ausgezeichnet. Die Musik der Moderne sowie die Umsetzung neuer musik-konzeptioneller Ansätze bilden das Zentrum der künstlerischen Arbeit von Eberhard Kloke. In Freiburg, Bochum und Nürnberg konzipierte und leitete er großangelegte Zyklen mit zeitgenössischer Musik-Programmatis (Götterdämmerung_Maßstab und Gemessenes; Jakobsleiter, Ein deutscher Traum, Aufbrechen Amerika, Prometheus, Jenseits des Klanges). Seit 1998 lebt er als freiberuflicher Dirigent, Projektentwickler und Komponist in Berlin.

2003 erweiterte sich Klokes Arbeitsspektrum um Audio-Arbeiten und kompositorische Herausforderungen. Hervorzuheben wären vor allem auch die Transkriptionsarbeiten zu Wagner (*Der Ring des Nibelungen*, *Parsifal Entfernung*), zu Bach, Mahler, Schönberg, Bartók und Weill und zu Berg: *Wozzeck*, *Wein*, *Lulu*-Gesamtopera für Soli und Kammerorchester und Neufassung des 3. Aktes für Orchester.