

Edition Eulenburg
No. 807

WAGNER

DIE WALKÜRE
Der Ritt der Walküren
The Ride of the Valkyries



Eulenburg

RICHARD WAGNER

DIE WALKÜRE

Der Ritt der Walküren
The Ride of the Valkyries



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

| | |
|-----------------------------|-----|
| Preface | III |
| Vorwort | V |
| Der Ritt der Walküren | 1 |

© 2020 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

When Ernst Wilhelm Fritzs, publisher of the edition of Richard Wagner's writings, enquired in 1871 about the score of the *Ritt der Walküren* ['Ride of the Valkyries'], he received a sharply-worded rebuff from the composer. For one thing, this composition did not exist insofar 'as there is no score available of it' at all, for the other, the orchestral parts were being copied 'illicitly' and sold and played behind his back. Wagner clarified his indignation with:

'I have repeatedly refused this authorization to my publisher Schott, who repeatedly approached me for authorization to publish this popular Valkyrie ride, because I do not want such a patchwork as I myself allowed on occasion – when in need of a really 'attractive' concert programme – to be considered as an actual music piece that I, for instance, would want performed for a concert audience.'¹

At first glance the testiness with which Wagner reacted here may seem strange as he himself had after all given the impetus for the piece's popularity. That is, the *Ride of the Valkyries* comes from the sections of the *Ring des Nibelungen*, then still completely unknown outside his circle of friends, that Wagner himself selected for his concert tours in 1862/63. These concerts by the composer provided, in addition to urgently needed income, the opportunity of making propaganda on his own account. It had long been obvious to Wagner that the *Ring*, a mammoth work – a stage festival play lasting three days and a prior evening – was not to be performed on one of the conventional opera stages; but the construction of its own festival hall was not at that time in sight. Thus, through the presentation of selected scenes he wanted at least to arouse curiosity about his poem that appeared in print with an explanatory preface in 1863, and its setting.

Wagner's selection from the *Walküre* – according to the playbill of the premiere in Vienna: 1. 'Ritt der Walküren' (= start of the 3rd act), 2. 'Siegmunds Liebesgesang' (= section from the 3rd scene of the 1st act) and 3. 'Wotans Abschied und Feuerzauber' (= close of the 3rd act) – was prompted by the endeavour to perform dramaturgically crucial moments of the music drama. Siegmund's love song ('Winterstürme wichen dem Wonnemond') marks the turning point when Siegmund and Sieglinde recognize each other as brother and sister and seal their love for each other, a union out of which Siegfried will come. The *Ride of the Valkyries* – a glimpse so to speak into the everyday life of the Valkyries, daughters of the god Wotan, bringing the fallen heroes to Valhalla – is the prelude to the punishment of Brünnhilde, Wotan's favourite daughter, who against his will attempted to protect Siegmund and Sieglinde. Wotan casts her out of the circle of Valkyries and enchants her, sleeping, on a rock, but Brünnhilde is able to obtain a wall of fire that only 'a fearless, free hero' – Siegfried, as he will later turn out to be – can surmount. The moving farewell scene along with the igniting of the fire is the subject of the third section.

The first number was the biggest success from the very beginning. Wagner's biographer wrote about the first performance: 'After the *Ride of the Valkyries* the cheering would not come to an end, a literal intoxication seized the entire auditorium.'² In subsequent presentations the piece also proved to be a first-class drawing card, and in London in May 1877 on his last concert tour Wagner still had to repeat the *Ride of the Valkyries* for the enthusiastic audience. Then why in 1871 did the composer comment to Fritzs in such a snide way about his successful piece, especially since with his consent Carl Tausig had in 1863 already pub-

¹ Letter of 19 October 1871, quoted from: Christa Jost / Peter Jost, *Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhelm Fritzs* (Tutzing, 1997), 118f

² Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, vol. 3 (Leipzig, 1921), 413

IV

lished with Schott a piano arrangement for two hands, also one for four hands in 1866?

Wagner himself called the sections performed in concerts ‘fragments’ in order to indicate unequivocally that they were excerpted from stage works. Consequently, he felt it important that the printed explanations in the concert programmes communicate the respective dramatic-emotional circumstances. It was for just such a ‘fragment’ as the *Ride of the Valkyries* that he feared that its release for performance by other conductors would encourage its reception as a self-contained concert piece detached from the context of the *Walküre*. In the arrangement from the original score he focussed largely on the prominent principal theme that was part of the earliest ideas of the Ring composition, but is in its melodic-harmonic stasis rather untypical of the musical language of the tetralogy. Prior to the premiere Wagner wrote to Wendelin Weißheimer, who took charge of copying the parts: ‘The *Ride of the Valkyries* ought to be played by the orchestra alone, without vocal parts. It was difficult to adapt this piece suitably; in the score I first had to reach forward, then back.’³

The term ‘patchwork’ in the letter to Fritzsch is in this respect comprehensible, although Wagner was indeed aware that his arrangement

enormously raises the impact of rhythm and tone colour. Apart from the omission of the vocal parts, the curtailed passages and the composition of its own close, the arrangement features another difference from the original, at the start of the 3rd act in the *Walküre*. Since on his concert tours Wagner did not always have all the instruments available, he omitted the harps and transferred the original parts for bass trumpet to trumpet 1 and trombones 1–2.

Several years later, after the appearance of the complete Ring music and ahead of its full premiere in Bayreuth, Wagner finally relented and commissioned Herman Zumpe, one of the copyists of the so-called ‘Nibelungen chancellery’, to produce a score from the concert parts of 1862 – Wagner himself had always conducted from memory – as model for the print that appeared from Schott at the end of 1876. Tellingly, two years later he even granted permission to the Circus Renz in Berlin to perform the *Ride of the Valkyries*. After Wagner’s death the Valkyries theme quickly became one of his best-known melodies whose popularity is also made use of by film, radio and advertising.

Peter Jost

Translation: Margit L. McCorkle

³ *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, vol. 14: *Briefe des Jahres 1862*, ed. Andreas Mielke (Wiesbaden/Leipzig/Paris, 2002), 292f

VORWORT

Als Richard Wagners Verleger seiner Schriftenausgabe, Ernst Wilhelm Fritzsch, 1871 wegen der Partitur des *Ritts der Walküren* anfragte, erhielt er vom Komponisten eine geharnischte Abfuhr. Zum einen existiere diese Komposition insofern gar nicht, „als gar keine Partitur davon vorhanden“ sei, zum anderen wären die Orchesterstimmen „diebischer Weise“ kopiert und hinter seinem Rücken gekauft und abgespielt worden. Wagners Entrüstung mündete in die Klarstellung ein:

„Meinem Verleger Schott, der mich wiederholt um die Ermächtigung zur Herausgabe dieses beliebten Walkürenrittes anging, habe ich wiederholt diese Ermächtigung abgeschlagen, weil ich nicht will, dass eine solche Flickerei, welche ich mir gelegentlich – in der Noth um ein recht ‚anziehendes‘ Concertprogramm – erlaubte, als ein wirkliches Musikstück angesehen werde, welches ich einem Concertpublikum etwa vorgeführt wissen wollte.“¹

Auf den ersten Blick mag die Gereiztheit, mit der Wagner hier reagierte, befremden, hatte er doch selbst den Anstoß für die Popularität des Stücks gegeben. Der *Ritt der Walküren* gehörte nämlich zu den Ausschnitten aus dem damals außerhalb des Freundeskreises noch vollkommen unbekanntem *Ring des Nibelungen*, die Wagner für seine Konzertreisen 1862/63 selbst auswählte. Neben den dringend benötigten Einnahmen verschafften diese Konzerte dem Komponisten die Gelegenheit zur Propaganda in eigener Sache. Wagner war längst klar geworden, dass das Mammutwerk des *Rings* – ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend – nicht auf einer der herkömmlichen Opernbühnen aufzuführen war; der Bau eines eigenen Festspielhauses aber war damals nicht in Sicht. So wollte er durch die Vorführung ausgewählter Szenen zumindest die Neugierde auf seine Dichtung, die 1863 mit erläuterndem

Vorwort im Druck erschien, und deren Vertonung wecken.

Wagners Auswahl aus der *Walküre* – nach dem Programmzettel der Uraufführung in Wien: 1. „Ritt der Walküren“ (= Beginn des 3. Aufzugs), 2. „Siegmunds Liebesgesang“ (= Ausschnitt aus der 3. Szene des 1. Aufzugs) und 3. „Wotans Abschied und Feuerzauber“ (= Ende des 3. Aufzugs) – war vom Bemühen geleitet, dramaturgisch entscheidende Momente des Musikdramas vorzuführen. Der Liebesgesang von Siegmund („Winterstürme wichen dem Wonne- mond“) markiert den Umschlagspunkt, an dem Siegmund und Sieglinde sich als Bruder und Schwester erkennen und ihre Liebe zueinander besiegeln, eine Vereinigung, aus der Siegfried hervorgehen wird. Der *Ritt der Walküren* – sozusagen ein Einblick in den Alltag der Walküren, Töchter des Gottvaters Wotan, die gefallene Helden nach Walhall bringen – bildet den Auftakt zur Bestrafung von Brünnhilde, Wotans Lieblingstochter, die gegen dessen Willen Siegmund und Sieglinde zu schützen versuchte. Wotan verstößt sie aus dem Kreis der Walküren und bannt sie schlafend auf einen Felsen, aber Brünnhilde kann erwirken, dass ein Feuerwall errichtet wird, den nur „ein furchtlos freier Held“ – Siegfried, wie sich später zeigen wird – überwinden kann. Die bewegende Abschiedsszene samt Entfachung des Feuers ist Gegenstand des dritten Ausschnittes.

Von Anfang an hatte die erste Nummer den größten Erfolg. Wagners Biograph schrieb zur Erstaufführung: „Nach dem ‚Walkürenritt‘ wollte der Jubel kein Ende nehmen, eine förmliche Berausung hatte sich des ganzen Auditoriums bemächtigt.“² Auch bei den nachfolgenden Darbietungen erwies sich das Stück als Zugnummer ersten Ranges, und noch auf seiner letzten Konzertreise in London im Mai 1877 musste Wagner für das begeisterte Publikum den *Ritt*

¹ Brief vom 19. Oktober 1871, zit. nach: Christa Jost / Peter Jost, *Richard Wagner und sein Verleger Ernst Wilhelm Fritzsch*, Tutzing 1997, S. 118f.

² Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, Bd. 3, Leipzig 51921, S. 413.

VI

der *Walküren* wiederholen. Warum nun also äußerte sich der Komponist 1871 gegenüber Fritzscht derart abfällig über sein Erfolgsstück, zumal mit seiner Zustimmung Carl Tausig bereits 1863 eine zweihändige, 1866 auch eine vierhändige Klavierbearbeitung beim Schott-Verlag veröffentlicht hatte?

Wagner selbst nannte die in Konzerten vorgeführten Ausschnitte „Bruchstücke“, um deren Entnahme aus den Bühnenwerken unmissverständlich zu kennzeichnen. Dementsprechend legte er großen Wert darauf, durch in den Programmheften der Konzerte abgedruckte Erläuterungen die jeweilige dramatisch-emotionale Situation mitzuteilen. Gerade für ein „Bruchstück“ wie den *Ritt der Walküren* befürchtete er, die Freigabe zur Vorführung durch andere Dirigenten leiste einer Rezeption als in sich abgeschlossenes Konzertstück, losgelöst vom Kontext der *Walküre*, Vorschub. Beim Arrangement aus der Originalpartitur konzentrierte er sich nämlich weitgehend auf das markante Hauptthema, das zu den frühesten Einfällen der *Ring*-Komposition gehört, aber in seiner melodisch-harmonischen Statik für die Klangsprache der Tetralogie eher untypisch ist. Im Vorfeld zur Uraufführung schrieb Wagner an Wendelin Weißheimer, der die Ausschrift der Stimmen besorgte: „Der ‚Walkürenritt‘ soll vom Orchester allein gespielt werden, ohne Singstimmen. Es war schwer, dies Stück passend einzurichten; ich mußte in der Partitur bald vor, bald rückwärts greifen.“³

Insofern wird das Wort von der „Flickerei“ im Brief an Fritzscht verständlich, wobei Wagner durchaus bewusst war, dass sein Arrangement die Wirkung von Rhythmus und Klangfarben enorm steigert. Abgesehen vom Wegfall der Singstimmen, den gekürzten Passagen und einem eigens komponierten Schluss, weist die Bearbeitung einen weiteren Unterschied zum Original zu Beginn des 3. Aufzugs in der *Walküre* auf: Da Wagner auf seinen Konzertreisen nicht immer alle Instrumente zur Verfügung standen, ließ er die Harfen weg und verlegte die originale Partie für Basstrompete in die Stimmen von Trompete 1 und Posaunen 1–2.

Einige Jahre später, nach dem Erscheinen der gesamten Ring-Musik und im Vorfeld ihrer vollständigen Uraufführung in Bayreuth, gab Wagner schließlich nach und beauftragte Herman Zumpfe, einen der Kopisten der so genannten „Nibelungenkanzlei“, damit, eine Partitur aus den Konzertstimmen von 1862 – Wagner selbst hatte immer auswendig dirigiert – als Vorlage für den Druck herzustellen, die Ende 1876 bei Schott erschien. Bezeichnenderweise erteilte er zwei Jahre später sogar dem Zirkus Renz in Berlin die Erlaubnis, den *Ritt der Walküren* aufführen zu dürfen. Nach Wagners Tod wurde das Walküren-Thema rasch zu einer seiner bekanntesten Melodien, deren Popularität sich auch Film, Funk und Werbung zu Nutzen machten.

Peter Jost

³ Richard Wagner. *Sämtliche Briefe*, Bd. 14: *Briefe des Jahres 1862*, hrsg. von Andreas Mielke, Wiesbaden/ Leipzig/Paris 2002, S. 292f.

DER RITT DER WALKÜREN

Richard Wagner
(1813–1883)

Lebhaft zu 2

2 kleine Flöten
2 große Flöten
3 Hoboen
Engl. Horn
3 Klarinetten in A
Baß-Klarinette in A
3 Fagotte
1.2.3.4.
8 Hörner in E
5.6.7.8.
3 Trompeten in E
4 Posaunen und Kontrabaß-Tuba
E u. H
4 Pauken
Fis u. H
Triangel, Becken u. kleine Trommel
Violinen
Bratschen
Violoncelle
Kontrabässe