

The NAXOS logo is located in the top left corner, featuring the word "NAXOS" in white capital letters on a dark blue background with a stylized architectural element above it.

FRANCK

The SWR logo is in the top right corner, consisting of the letters "SWR" in white followed by two white arrows pointing to the right.

Hulda

(Opera in 5 Acts)

Miller • Kohl • Park • Jung • Hebelková • Seok Lee • Yang
Gionfriddo • Lee • Koo • Carpenter • Schäfer • Cecconi

Choirs of the Theater Freiburg
Philharmonisches Orchester Freiburg
Fabrice Bollon

WORLD PREMIERE RECORDING

A. Böhm

César
FRANCK
(1822–1890)

Hulda

Opera in five acts, M. 49 (original version) (1879–85)

Libretto by Charles Jean Grandmougin (1850–1930)

Sung in French

Hulda	Meagan Miller, Soprano
Eiolf	Joshua Kohl, Tenor
Swanhilde	Irina Jae Eun Park, Soprano
Mother of Hulda	Anja Jung, Contralto
Gudrun	Katerina Hebelková, Mezzo-soprano
Aslak	Jin Seok Lee, Bass
Arne	Jongsoo Yang, Bass
Eyric	Roberto Gionfriddo, Tenor
Eynar	Junbum Lee, Tenor
Thrond	Seonghwan Koo, Baritone
Gunnard	John Carpenter, Baritone
Halgerde	Inga Schäfer, Mezzo-soprano
Herald	Mateo Peñalosa Cecconi, Baritone
Gudleik	Juan Orozco, Baritone
Thordis	Katharina Ruckgaber, Soprano

Opernchor des Theater Freiburg • Extrachor des Theater Freiburg

Norbert Kleinschmidt, Chorus Master

Philharmonisches Orchester Freiburg

Fabrice Bollon

Thomas Schmieger, Musical Assistant

Act I	18:29	Act III	52:04
① Voici que le soleil se plonge dans la mer (<i>Hulda, Mother of Hulda</i>)	4:27	①⑦ Entr'acte	3:53
② Hulda! ma fille bien aimée! (<i>Mother of Hulda, Hulda</i>)	4:10	①⑧ Entre les bras d'Eiolf tu l'as vue, ici même? (<i>Aslak, Gudrun</i>)	1:59
③ Ah! – Écoute! (<i>Fishermen, Mother of Hulda, Hulda</i>)	2:43	①⑨ Heure chérie, te voilà revenue encore! (<i>Hulda</i>)	4:25
④ Mon âpre inquiétude à nouveau me torture! (<i>Mother of Hulda, Hulda, Gudleik, Aslak, Arne, Thrond, Eyric, Eynar</i>)	3:15	②⑩ Tu tardes trop, Eiolf! (<i>Hulda</i>)	1:28
⑤ Victoire! (<i>Gudleik, Aslak, Arne, Thrond, Eyric, Eynar, Hulda</i>)	3:53	②① C'est lui! (<i>Hulda, Eiolf</i>)	4:28
		②② Ta main tremble! (<i>Hulda, Eiolf</i>)	6:07
		②③ Je t'attends demain à côté du village (<i>Hulda, Eiolf, Arne, Aslak</i>)	3:45
		②④ Ah! voici notre reine (<i>Chorus</i>)	4:08
		②⑤ Marche Royale – Salut, ô rayonnants époux! (<i>Chorus</i>)	4:17
Act II	40:45	②⑥ Ballet allégorique	2:56
⑥ Chanson de l'Hermine: Hermine qui glissez lentement sous nos doigts (<i>Chorus</i>)	3:14	②⑦ Danse de l'Hiver	3:56
⑦ Ah! maudite soit la journée (<i>Gudrun, Halgerde, Thordis, Swanhilde</i>)	3:19	②⑧ Danse des Elfes	2:39
⑧ Quel est ce bruit? (<i>Thordis, Thrond, Arne, Gudleik, Eyric, Eynar, Gudrun</i>)	3:34	②⑨ Danse et chœur des Ondines: Blessé d'abord par la lumière du clair soleil (<i>Chorus</i>)	4:25
⑨ Ma mère, apaisez-vous (<i>Eyric, Thrond, Eynar, Arne, Gudrun, Thordis, Halgerde, Hulda</i>)	5:58	③① Danse Générale	3:29
⑩ A nos pleurs pourtant faisons trêve (<i>Hulda</i>)	2:09		
⑪ Dans ces sombres moments ne me délaissez pas (<i>Hulda, Chorus</i>)	2:42		
⑫ C'est un double hyménée (<i>Chorus</i>)	4:25		
⑬ Merci de vos souhaits (<i>Gunnard, Gudleik, Aslak, Swanhilde, Hulda</i>)	3:38		
⑭ Danse et chœur des épées: Dans nos forêts et sur les eaux (<i>Chorus</i>)	3:31		
⑮ Souvenez-vous, le prix est donné de ma main! (<i>Hulda, Eiolf, Gudleik, Chorus, Gudrun, Aslak, Thordis, Gunnard</i>)	3:07		
⑯ Adieu! (<i>Chorus, Aslak, Gudrun, Hulda</i>)	5:08		

Act IV	27:59	Act V	22:58
31 Orchestre de bal du château: Au château de nos rois le festin vous appelle (<i>Herald</i>)	2:14	40 Entr'acte	6:08
32 Tout me blesse! (<i>Swanhilde, Thordis</i>)	4:06	41 Le lac sourit (<i>Chorus</i>)	4:08
33 O fol espoir d'hymen! (<i>Swanhilde</i>)	1:06	42 Ils s'en vont en chantant le bonheur d'être au monde (<i>Hulda, Thrond, Eyric, Aslak, Gudleik, Eynar, Arne</i>)	2:49
34 Souviens-toi de celle qui t'aime (<i>Thordis, Eiolf</i>)	4:36	43 Voilà donc l'heure que veut le ciel! (<i>Hulda, Eiolf</i>)	2:47
35 Hélas! (<i>Swanhilde, Eiolf</i>)	1:31	44 Oui, pour toujours (<i>Eiolf, Hulda, Eyric, Aslak, Gudleik, Eynar, Thrond, Arne, Chorus</i>)	3:53
36 C'est mon amour! (<i>Swanhilde, Eiolf</i>)	2:39	45 Tous ont péri par moi, par amour! (<i>Hulda, Chorus</i>)	3:13
37 Ah! sur ton sein je me repose (<i>Eiolf, Swanhilde, Hulda</i>)	3:45		
38 Ils s'en vont (<i>Hulda, Thrond, Eyric, Eynar, Aslak, Gudleik, Arne</i>)	5:55		
39 La violence de ma haine (<i>Hulda, Chorus</i>)	2:06		

Recorded: 1–3, 10, 12 July and 21 October 2019
at Rolf-Böhme-Saal, Konzerthaus Freiburg, Germany

Recording director: Manuel Braun (Südwestrundfunk), Moritz Bergfeld

Audio engineer: Bernd Jundel (Südwestrundfunk)

Balance engineer, post-production editing: Manuel Braun

A co-production with Bernd Künzig, Reinhard Ermen (Südwestrundfunk)

Vocal coach: Clement Nonciaux

Publisher: Choudens (all materials hired through Sikorski, Germany)

This recording was made possible thanks to generous sponsorship from the Excellence Initiative of the Friends of Freiburg Theatre.

César Franck (1822–1890)

Hulda

An Attack on Humanity (or The Life of Hulda Hustawick)

Among the many composers living and working in 19th-century Paris, César Franck was something of an eccentric. He gathered plenty of students of composition around him, but without teaching the subject in the true sense. Even Claude Debussy, who was something of a revolutionary, had lessons with Franck in the 1880s, despite there being more obvious choices of teacher available to him. Although Franck had been professor of organ and improvisation at the Paris Conservatoire since 1872 (a post which, as one of the greatest organ virtuosos of the century, he undoubtedly deserved), he rarely taught the instrument. His way of teaching composition was unconventional, as witnessed by one pupil who described how Franck would pass judgement on a student's work by uttering one of his favourite stock phrases: 'I like it' or 'I don't like it', without offering any explanation. At other times he would act as though he had been taken by surprise, as our witness describes: 'You show him a composition. This passage here – does it bother him? He stops short, he plays it, plays it again, thinks about it, plays again. I've seen him stop with an expression of extreme vexation on his face and labour over a single bar or two chords for five minutes, as though he were grappling with a difficult task. You wait anxiously. Suddenly, brightening up, he says to you in his benevolent, fatherly voice: "Now I like it. To begin with I didn't like it, but now I do!"'

Those who couldn't cope with this approach (mainly the less talented students) looked for a new teacher; others remained faithful to him for as long as he lived. Among these, Vincent d'Indy, who wrote the first biography of Franck as early as 1906, stands out. He was the leader of a circle of young students who affectionately called their teacher 'le père Franck', revering him as the 'maître de Sainte-Clotilde' – the master of the church in Paris that housed the organ he prized more than anything

else. It was they who handed down many of the stories, incidents and anecdotes that show *le père* to have been thoroughly benevolent, or (to use an antiquated word that might have featured in Franck's active vocabulary, given that he was a deeply religious organist) charitable. Franck saw himself less as a teacher and more as a friend, and his kindness made him a favourite among his students.

As a consequence, Franck was not particularly highly esteemed by his colleagues at the Conservatoire. After all, he fulfilled his professional obligations only to a very limited extent. As an artist, too, he guarded his independence; for him it was unthinkable to curry favour with the Parisian concert and opera establishment. For its part, the Paris music scene was deeply unconcerned about this professor of organ at Sainte-Clotilde, and his compositions were barely performed during his lifetime. A result of all this indifference was that Franck only composed what really engaged him. Having failed to secure performances of his two early operas, he abandoned musical theatre until the last decade of his life, when he wrote two large-scale operas, *Hulda* and *Ghiselle*. The former is complete and bears the date 15 February 1885; the latter was unfinished at the time of his death in 1890. Despite Franck's best efforts, *Hulda*, which was performance-ready, was not accepted for production during his lifetime. It was not until 4 March 1894, three and a half years after his death, that a crude, cut-down version of the work received its posthumous premiere in Monte Carlo. The production was dropped after just three performances. The same reduced version received similarly short runs in The Hague and Toulouse, and there were no further performances after 1895. The work was forgotten.

What persuaded Franck, in the last years of his life, to revisit the genre after such a long hiatus? In the case of *Hulda*, the answer could lie in its subject matter. In 1870, ten years before Franck started writing the opera, France was in the midst of the Franco-Prussian war. Franck had set to music a patriotic ode written by a soldier at the front, in which an allegorised Paris calls on her children to

wage a bitter war of defence. A known pacifist, Franck was not a determinedly political man, but nor was he immune to the suffering, hunger and war dead, and this composition suggests he intended to send a political message. Ten years later he wrote *Hulda*, based on the play *Halte-Hulda* by the now little-known Norwegian playwright Bjørnstjerne Bjørnson, who won the Nobel Prize in Literature in 1903. Dating from 1859, *Halte-Hulda* is one of Bjørnson's early works, a revenge tragedy full of impetuous energy set in the 14th century and written in a style that harks back to the Nordic sagas. Its themes – violent conflict between nations, the oppression and subjugation of ethnic groups – would have resonated with audiences who were themselves living in an age of conquest and colonialism.

Norway had effectively been a political dependency of Denmark until 1814, and the notion of freedom played a decisive role for the next generation of Norwegians. In order to conjure up an independent Norway, Bjørnson had to go back a long way, to at least pre-1397, the date when the Kalmar Union led by Denmark was instituted (*de facto* a hostile takeover by the Danes). In his play Bjørnson links his nation's identity to old sagas, tales and rites – the nationalist movement in Norway picked up at the point when Norwegians still had a sense they were living freely.

Bjørnson's play is set in Norway but its lead character, Hulda, comes from Iceland. By the 14th century many Icelandic tribes had long since left their homeland and been administratively incorporated within Norway's borders. (It was common practice to uproot conquered peoples and forcibly resettle them in order to subjugate them fully by breaking them and erasing their identities.) For the subjugated peoples, maintaining native customs and rituals became all the more important. For Hulda, Iceland has long ago ceased to be anything more than the land of her ancestors, a vague place she yearns for even though she might never have set foot there. She has lost touch with her roots. What happens to her feels like a destructive repetition: a living trophy of war, she is caught up in the violent tribal feuds between the conquered peoples. She is transferred from one tribe to another; her family is killed by Aslak and some of his sons, and she

herself is humiliated, raped and coerced into a forced marriage. Hulda's life story becomes a tragedy.

Hulda immerses herself in the day-to-day life of her conquerors like a parasite, kept alive only by her implacable desire for revenge. Bjørnson further reinforces Hulda's position as an outsider by giving her a physical handicap: she walks with a limp. At the same time, the author endows the young girl with a preternatural aura by giving her ancestors the power of magic. He also gives Hulda the power of beauty. When, as a child, Hulda is crying because she cannot dance with the other children, a witch says to her: 'Don't cry, cripple! Know that by way of compensation you have a face that will kill anyone who gazes on it for any length of time.' 'She was right', says Aslak's sister Halgerde laconically as she concludes her account of the incident.

Gudleik, the man Hulda has been forced to marry against her will, has by this point departed this life. He has been killed by Eiof Finson, the only ray of light in Hulda's solitary confinement and a kind of avenging angel who carries out what Hulda herself is not physically capable of. Whether it is mutual sexual desire or some other force that drives their relationship is difficult to tell. Eiof is from Iceland, and Hulda associates him with an imagined past life that has not been ruined. But Eiof, too, will disappoint her and go back to his old love, leaving Hulda to finish what she has begun: stirring up her enemies against one another, making them smite, murder and torch. Ultimately, though, it is she who gets burnt. And what are the Norwegians doing while something akin to a civil war rages within their borders? Looking away. They play in their pleasure palaces, they hunt, and they fight wars in distant lands.

Bjørnson's play charts the downfall of a tragic heroine in a foreign land. In *Hulda* the opera, the immeasurable suffering, pain, violence and loss described in the story is brought unflinchingly to life. Franck writes music for raging hordes, for bloodthirsty murderers and for shattered lives, but also for the moments of exquisite tenderness between the lovers, Hulda and Eiof, which he imbues with the quality of ecstasy. Franck and his librettist Charles Grandmougin moved Bjørnson's story back to the 11th century, when Norway was being Christianised and

polytheism was replaced by a monotheistic religion. During this period of instability, rival tribes fought one another and became the target of warlike missionaries, and religious rivalry plays a covert but important part in the plot of *Hulda*. Right at the start, Hulda's mother prays to one God, but Hulda prays to the old gods. Her non-conformist streak is thus clearly exposed. It soon becomes clear that the feuds Hulda is being exposed to have no rational basis and are instead based on vague notions of revenge. When Hulda loses her last source of support and security, her mother, she becomes radicalised. In her mania for revenge she becomes a memorial to all the victims of these terrible past events. In the ensuing acts, no one will even begin to appease her. Hulda becomes an allegory of revenge. But who enjoys living alongside a 'martyr for justice' whose existence is a constant reminder of one's own guilty way of life? Certainly not the victors in this story.

Why did Franck, in his twilight years, decide to take on Bjørnson's blood-soaked saga? Was it an act of political protest, or a musical warning against the human cost of war? Or could it have been for creative reasons? From this perspective, the story of Hulda might have felt irresistible to a composer whose first two operas had never been performed. Franck's score is by turns overwhelming, sensitive and strange – yet incorporated into the lush sounds of the 19th-century musical idiom and reminiscent of Wagner, whom Franck greatly admired. Franck did not live to see any of his four operas staged, and *Hulda* faded into obscurity. Two recent performances – by Reading University Opera in 1979 and by University College Opera at the Bloomsbury Theatre in 1994 – were both incomplete, based as they were on the amended published edition. This recording sees *Hulda* fully restored using the original score housed at the Bibliothèque nationale de France, Paris. Key scenes removed by the editor for the published version and never performed – including the scene where Aslak mistakenly kills his son Arne – are reinstated. In this way, and for the first time, the listener is able to experience this fantastic opera as Franck intended.

Synopsis

Act I

Hulda and her mother are anxiously waiting for the men of the family to return. The idyllic strains of a distant evening song are deeply deceptive. All of a sudden their peaceful coexistence is overturned by violence; Aslak's warriors forcibly subdue the women, leaving them in no doubt that they have also killed Hulda's father and brothers. There is plundering, rape and murder. Hulda, one of the few survivors, is carried off by the victorious Aslaks. She swears unending revenge.

Act II

Several years later. Hulda is still in the power of the Aslaks and is to be forced to marry Aslak's eldest son Gudleik. Thordis, Aslak's foster-daughter, is to marry Gunnard on the same day. Before the ceremony takes place, Swanhilde presents valuable gifts. But today Gudleik's four younger brothers are left empty-handed. While preparations are underway for the double wedding, the brothers get into a fight with the eldest over whether Hulda is really a good choice. Their mother Gudrun has to forcefully intervene.

The boundless pain and sorrow of the past have seared themselves into Hulda's soul. Her only ray of light is Eiof, to whom she is attracted. When he appears at her wedding celebration uninvited, things happen in quick succession, as Hulda's longing gaze does not escape her bridegroom Gudleik. The culmination of the festivities is marked by the traditional demonstrations of martial skill, during which Gudleik and Eiof confront each other. The ritual trial of strength becomes a fight to the death that ends with Gudleik lying dead on the ground.

Act III

Aslak and Gudrun are furious at the new liaison between Hulda and Eiof following their son's violent death. Aslak will not, under any circumstances, put up with Hulda trampling Gudleik's memory underfoot.

At this very moment, Hulda is waiting for her new lover. She feels she has already achieved a substantial

part of her revenge through Eioolf. But she still needs him; there's a lot more to her plans. Hulda romanticises Eioolf as an avenging saviour. But there is also jealousy mixed in with her longing for Eioolf to arrive as she thinks of his former lover, Swanhilde. Eioolf's arrival immediately makes her forget her doubts. As if in a state of intoxication, they reaffirm their feelings for each other and decide to run away together.

When Eioolf has left, Arne, one of Gudleik's brothers, besieges Hulda with declarations of love. Aslak, who is lying in wait for Eioolf, fails to recognise his own son in the darkness and, thinking he has Hulda and Eioolf before him, kills his son Arne.

Act IV

On the fringes of a celebration, Thordis arranges for the former lovers Swanhilde and Eioolf to talk things out. Swanhilde bemoans Eioolf's unfaithfulness and reminds him of their shared past. Eioolf does actually change his

mind and confesses his love for Swanhilde. But Hulda overhears, and her feelings for Eioolf turn to pure hatred.

Hulda wins the support of her dead husband's surviving brothers for her plan of revenge. Eioolf is now their common enemy. Hulda intends to lure him into a trap so that Erik, Eynar and Thrond can fall on him.

Act V

The trap is sprung. When Eioolf arrives at the appointed meeting place to say goodbye to Hulda, he is killed by the Aslak brothers. Eioolf's warriors are too late to save their leader's life, but give chase to the Aslak brothers. Hulda sees her revenge finally accomplished in the massacre she has brought about and soon after escapes the rising tide of violence by jumping off a cliff into the raging sea.

Heiko Voss

English translation: Susan Baxter

César Franck (1822–1890)

Hulda

Une attaque contre l'humanité (ou La vie de Hulda Hustawick)

César Franck était un homme à part, parmi les compositeurs du microcosme parisien. Il s'entourait de toute une ribambelle de jeunes élèves en composition sans pour autant enseigner cette matière de façon orthodoxe. Même Debussy prit des cours avec lui dans les années 1880, bien que Paris ne manquât pas de grandes pointures qui auraient mieux convenu à l'esprit révolutionnaire du jeune Claude. Professeur d'orgue et d'improvisation au Conservatoire à partir de 1872, un poste qu'il méritait indubitablement, lui qui fut l'un des plus grands organistes virtuoses du siècle, Franck enseignait l'instrument assez rarement cependant, si l'on en croit les on-dit. Sa manière de donner des cours de composition était elle aussi tout à fait inhabituelle. Un élève raconte à ce sujet comment le maître pouvait donner son verdict sur un passage par un simple « j'aime » ou « je n'aime pas », sa formule préférée, sans s'embarrasser d'un commentaire : « On lui montre une composition quelconque. Ce passage-ci le gêne-t-il, peut-être ? Il reste interloqué, joue le passage, le rejoue, réfléchit, le joue à nouveau. Je l'ai déjà vu s'arrêter cinq minutes sur une mesure, sur deux accords, et faire de gros efforts comme s'il s'agissait d'un travail pénible, son visage trahissant une épreuve extrêmement désagréable. On attend avec anxiété. Puis soudain il vous dit, les traits éclaircis, avec sa bienveillante voix paternelle : "J'aime, maintenant ; au début, je n'aimais pas, mais maintenant, j'aime !" » Ceux, parmi ses élèves, qui n'arrivaient pas à se faire à cette didactique particulière – les moins doués principalement – changeaient de professeur, les autres lui restèrent fidèles jusqu'à la fin de ses jours. Au nombre de ceux-ci figure notamment le compositeur Vincent d'Indy qui, dès 1906, publia une première biographie de Franck. D'Indy se trouvait à la tête de la dernière génération de disciples qui appelaient leur professeur affectueusement « Papa Franck » et vénéraient en lui « le maître de Sainte-

Clotilde », l'église où trônait l'orgue que son titulaire aimait plus que toute autre chose. D'eux nous sont parvenus de nombreuses histoires, péripéties, anecdotes, qui donnent de Franck l'image d'un homme d'une grande bonté – ou, pour reprendre une terminologie que « le maître de Sainte-Clotilde », profondément religieux, utilisait probablement couramment, d'un homme pénétré de l'amour du prochain. Franck se considérait moins comme un professeur que comme un ami, et l'on recherchait la chaleur de son amabilité.

C'était par ailleurs un homme qui tenait à son indépendance, sans éprouver le besoin de se justifier. Il n'était pas particulièrement bien vu parmi ses collègues du Conservatoire du fait qu'il avait une manière d'exercer son métier très éloignée de la ligne officielle. Dans sa carrière d'artiste aussi, il menait sa barque à sa façon. Il n'était pas question pour lui de chercher les faveurs des organisateurs de concerts ou des directeurs de théâtres parisiens, qui s'intéressaient d'ailleurs fort peu à l'organiste de Sainte-Clotilde. Ses œuvres ne furent pas souvent jouées de son vivant. Paris semblait ne pas prendre acte de ce compositeur. Aussi Franck ne consacra-t-il ses forces créatrices qu'à ce qui lui importait vraiment. Ses deux premiers essais d'opéra n'ayant pu être présentés au public, le genre lyrique demeura loin de ses préoccupations pendant des décennies. Dans les dix dernières années de sa vie, cependant, il donna naissance, en un véritable tour de force, à deux grands opéras, *Hulda* et *Ghiselle*.

Franck avait *Ghiselle* encore sur le métier en 1890, l'année de sa mort, et la partition demeura inachevée. Si *Hulda* fut par contre terminée le 15 février 1885, selon la date qui figure sur le manuscrit, il ne fut pas représenté du vivant du compositeur, bien que celui-ci ne ménageât pas ses efforts pour le porter à la scène. C'est seulement le 4 mars 1894 que l'ouvrage fut donné pour la première fois, à titre posthume, à Monte-Carlo, dans une version approximative avec coupures, et il fut retiré de l'affiche après trois représentations. Il y eut d'autres courtes séries

de représentations de la même version à La Haye et à Toulouse, mais ces productions ne dépassèrent pas l'année 1895 et *Hulda* tomba dans l'oubli.

Que Franck ait composé à la fin de sa vie deux œuvres scéniques, sans assurance qu'elles soient représentées, dans un genre qui jusque-là ne s'était guère imposé à lui a de quoi interroger. C'est, le concernant, du côté du contenu qu'il faut chercher les raisons à cela. Un coup d'œil dans sa biographie nous présente un cas similaire dix ans avant qu'il se lance dans la composition de *Hulda*. En 1870, au beau milieu de la guerre franco-prussienne, il met en musique une ode patriotique dans laquelle un Paris allégorique appelle ses enfants à prendre les armes pour la défense de la nation dans un discours chargé de haine. Franck avait trouvé dans un journal parisien le texte de cette ode signée de deux initiales, de la plume d'un soldat, et avait immédiatement décidé de lui adjoindre de la musique. Était-ce le même Franck, le pacifiste qui pratiquait l'amour du prochain dans la vie quotidienne ? Il n'avait peut-être pas des vues politiques particulièrement marquées mais en cette heure grave tenait à marquer les esprits justement, et à cette fin n'hésita pas à mettre ses idéaux à l'arrière-plan. La souffrance, la faim et les morts au combat touchaient tellement cet homme pacifique, semble-t-il, qu'il se résolut à appeler à défendre par la force ce qui lui était cher et répondit aux terribles événements par un message clair.

Dix ans plus tard, le sujet est à nouveau décisif. Le compositeur porte son choix sur le drame *Halte-Hulda* de Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910), auteur norvégien aujourd'hui méconnu. Bjørnson, qui se verra décerner le prix Nobel de littérature en 1903, était un écrivain engagé, un démocrate qui parcourut le monde. « Soyez remercié d'avoir joint vos forces aux miennes au service de la liberté », lui écrivit Henrik Ibsen à l'occasion de son soixante-quatrième anniversaire. *Halte-Hulda*, qui date de 1859, fait partie des œuvres de jeunesse du dramaturge. C'est une histoire de vengeance, tragique et fougueuse, située au XIV^e siècle, qui adopte le style archaïque d'une légende nordique. Par son contenu, cependant, elle aborde des thématiques du XIX^e siècle : la rébellion de

couches sociales et de groupes ethniques opprimés, les violents conflits entre nations, les conséquences de l'oppression et de l'assujettissement. La Norvège ayant été politiquement dépendante du Danemark jusqu'en 1814, la notion de liberté avait une résonance particulière pour la nouvelle génération. Pour pouvoir parler d'une Norvège libre et souveraine, Bjørnson doit remonter très loin dans le passé, avant 1397, date à laquelle est fondée l'Union de Kalmar pilotée par le Danemark – de facto une prise de contrôle hostile par les Danois. Le dramaturge greffe l'idée nationale sur de vieilles légendes, récits, rites. Au XIX^e siècle, le mouvement national norvégien naît sur l'idée encore vivace que se font les Norvégiens d'une vie libre et souveraine, ce qui ne veut pas dire que la Norvège n'a pas elle-même des vassaux à l'époque, dont font partie entre autres les Islandais.

Si le drame de Bjørnson est situé en Norvège, Hulda vient d'Islande. À l'époque, de nombreux Islandais ne sont plus en Islande, mais vivent à l'intérieur des frontières norvégiennes. La pratique est déjà courante de déplacer de force des populations – on déracine, on gomme l'identité, on brise les peuples conquis pour s'assurer un contrôle absolu sur eux. Pour ces populations, les us et coutumes du pays d'origine deviennent d'autant plus importants. En terre étrangère, ce sont de formidables vecteurs d'identité face aux détenteurs du pouvoir qui visent une assimilation totale. Pour Hulda, l'Islande n'est depuis longtemps plus qu'un pâle lieu idéalisé au passé intact, le pays des ancêtres sur lequel est projetée la possibilité de la liberté. Jeune femme déracinée, peut-être n'a-t-elle elle-même jamais été en Islande. Ce qui se passe ensuite prend l'allure d'une répétition destructrice : elle devient la victime des luttes intestines entre clans qui s'entredéchirent, un trophée de guerre. Arrachée de son clan, elle est emmenée dans un autre, sa famille est tuée, elle est elle-même humiliée, violée et mariée de force. L'histoire de sa vie prend l'ampleur d'une tragédie.

Hulda s'implante dans l'univers des vainqueurs telle un parasite, seul un impérieux désir de vengeance la maintient en vie. Bjørnson souligne sa position marginale en lui attribuant une déficience physique : elle boite. Mais

il lui prête en même temps un charisme exceptionnel qui lui vient d'ancêtres aux dons de magiciens. Lorsque, enfant, Hulda pleure parce que son handicap l'empêche de danser avec les autres enfants, une sorcière lui dit : « Ne pleure pas, boiteuse ! Sache-le, tu as en compensation un visage qui tuera tous ceux qui le regardent pendant un certain temps ». « Elle avait raison », note Halgerde, la sœur du persécuteur de Hulda, en conclusion de son récit. Gudleik, que Hulda a dû épouser contre son gré, a déjà rendu l'âme à ce moment-là. Il a été tué par Eioolf Finson, qui représente le seul rai de lumière dans l'isolement carcéral de Hulda. C'est une sorte de vengeur par procuration qui accomplit ce qu'elle n'est pas en mesure de faire, par manque de moyens physiques, mais parvient à mettre à exécution par une force de volonté à laquelle les autres se plient volontiers. Est-ce un mutuel désir sexuel qui prime dans la relation entre ces deux personnages ou le sentiment amoureux ? Difficile à dire. Toujours est-il que Eioolf est originaire d'Islande et que la nostalgie d'une vie sereine, jusque-là impossible, le lie à Hulda. Mais il va lui aussi la décevoir en renouant avec des amours anciennes. Hulda doit alors achever ce qu'elle a commencé : elle dresse les hommes les uns contre les autres, fait frapper, tuer et brûler – et pour finir est elle-même brûlée. Le drame de Bjørnson nous montre la chute d'un personnage tragique en pays étranger. Et les Norvégiens, dans tout cela ? Que font-ils, alors que règne un climat de guerre civile dans leur pays et que des minorités ethniques s'anéantissent mutuellement ? Ils détournent le regard. Ils s'amuse dans leurs châteaux d'agrément, s'adonnent à la chasse, ou guerroient dans des contrées éloignées.

César Franck a le regard fixé sur les événements. Il voit la souffrance incommensurable, la douleur insupportable, les pertes humaines quotidiennes. La violence, souvent seulement évoquée dans le drame de Bjørnson, il la porte impitoyablement à la scène. Il nous montre tueries, viols et actes de soumission, sa musique nous fait entendre des hordes enragées, des assassins assoiffés de sang, il n'oublie cependant pas les moments de tendresse entre les amants qu'il intensifie jusqu'à l'ivresse. Tout est peint sans embellissement : de manière archaïque et brute, violente et

effrayante, comme l'exige le sujet – la source théâtrale et le livret qu'en a tiré le jeune Charles Grandmougin (1850–1930). Franck et Grandmougin repoussent le récit de Bjørnson dans le temps, le situent au XI^e siècle et aiguissent les conflits. Le XI^e siècle est l'époque de la christianisation de la Norvège, le polythéisme cède la place au monothéisme qui s'impose par la guerre s'il le faut : de brutales vagues d'évangélisation s'ajoutent aux luttes entre clans rivaux. Le clivage religieux est certes relégué au deuxième plan dans l'opéra de Franck mais il joue un rôle important. Dès le début, on voit la mère de Hulda prier le Dieu unique tandis que sa fille s'adresse aux divinités anciennes. La marginalité de Hulda est ainsi présentée avec force : c'est une femme récalcitrante, jalouse de son indépendance et indomptable. On comprend vite que les conflits qui l'assaillent ne sont pas rationnels mais reposent sur de vagues idées de vengeance. Lorsqu'elle perd le dernier appui qu'elle avait en la personne de sa mère, elle se radicalise. Animée d'une folie vengeresse, luttant pour sa survie, elle prend une dimension monumentale. Dans la suite de l'opéra, personne ne réussira à adoucir tant soit peu cette femme qui devient une allégorie de la vengeance. Mais qui voudrait vivre à côté d'une telle figure surhumaine, d'un être qui vous rappelle continuellement, par sa seule existence, votre propre culpabilité ? Certainement pas les vainqueurs de l'histoire. Ainsi la marginale va-t-elle être conduite à sa fin. Femme absolument fascinante mais corps étranger dans le clan de ses persécuteurs, Hulda est neutralisée, sa vie éteinte.

Fallait-il que ce soit Franck, l'aimable et innocent Franck, le fantaisiste imprévisible que rien ni personne ne pouvait circonscire, qui, au soir de sa vie, choisisse comme sujet le drame de Bjørnson sur les cruautés du colonialisme et ses conséquences ? Quelle pouvait être sa motivation ? Son opéra date précisément de l'époque du colonialisme triomphant en Afrique : à la conférence de Berlin de 1884–1885, les puissances européennes se partagent le continent comme s'il s'agissait d'un délicieux gâteau. Les participants, qui n'ont jamais foulé aucun pays d'Afrique et tiennent les peuples africains à l'écart des discussions, dessinent sur la carte des frontières arbitraires et s'arrogent des morceaux de gâteau pour leur

propre bénéfice. Le continent devient ainsi une zone terriblement instable et l'est en partie resté aujourd'hui. L'humaniste Franck, qui observait les événements de son temps avec un regard inquisiteur, ne pouvait passer à côté de ce sujet révoltant. Cet homme épris de liberté et clairvoyant, qui voyait la liberté de millions d'êtres menacée, qui voyait venir violence, agressions, abus, saisies de biens, actes de soumission, malversations... souhaitait élever un mémorial, ne serait-ce que sonore.

Encore fallait-il trouver le langage approprié. Franck l'a trouvé : sa musique est exubérante et sensible, martiale, militante et insolite, et cependant baignée du romantisme sensuel de son époque – elle fait écho à Wagner qu'il admirait tant. L'actualité brûlante du sujet est certainement l'une des raisons qui explique que l'ouvrage fût représenté dans une version terriblement atrophiée – et c'est peut-être aussi l'une des raisons qui explique qu'il soit demeuré si longtemps dans l'oubli. Le compositeur n'a jamais entendu une seule note de ses quatre opéras. Il aurait pu choisir à la fin de sa vie un sujet plus attrayant qui aurait eu de meilleures chances de parvenir jusqu'à la scène. Il se pencha cependant sur *Hulda*, sur l'expression exacerbée des errements de l'humanité. C'était manifestement un homme qui n'hésitait pas, dans les moments décisifs de sa vie, à faire converger toutes ses forces et la colère qu'il avait accumulée pour dénoncer dans un cri de douleur une attaque contre l'humanité, en l'occurrence avec un récit musical sur les conséquences fatales du colonialisme telles que nous pouvons encore les constater aujourd'hui si nous ne nous voilons pas la face.

L'argument

Acte I

Hulda et sa mère attendent avec anxiété le retour de leurs hommes. Les accents idylliques d'un chant qui passe au loin sont trompeurs. Soudain, la paisible atmosphère est brutalement troublée : les guerriers d'Aslak font irruption, se saisissent violemment des femmes et ne font pas mystère du fait qu'ils ont tué le père et les frères de Hulda. Ils pillent, violent et tuent. Hulda, l'une des rares survivantes au massacre, est emmenée en captivité par Aslak. Elle jure une « inflexible vengeance ».

Acte II

Quelques années plus tard, Hulda, toujours retenue en captivité par Aslak, va être mariée contre son gré au fils aîné de celui-ci, Gudleik. Le même jour, Thordis, fille élevée dans la maisonnée d'Aslak, doit prendre pour époux Gunnard, neveu d'Aslak. Avant la cérémonie, la jeune Swanhilde vient apporter de précieux cadeaux à Thordis. Cependant, les quatre frères cadets de Gudleik, encore célibataires, jalourent celui-ci. Au milieu des préparatifs du double mariage, ils se disputent avec lui, critiquant le choix qu'il a fait de Hulda, « la fille de nos ennemis ». Gudrun, leur mère, doit intervenir avec force. Hulda est marquée au fer rouge de la douleur irrépressible du passé. Sa seule lueur d'espoir est Eiof, « vaillant chevalier de la cour » dont elle s'est éprise. Celui-ci survient pendant les noces, auxquelles il n'a pas été explicitement convié, et les événements se précipitent. En effet, Gudleik a surpris l'émotion que l'arrivée d'Eiof a suscitée chez Hulda. Les festivités atteignent leur point culminant avec le spectacle du combat à l'épée au cours duquel Eiof désarme ses adversaires successifs et se retrouve seul devant Gudleik. Le combat ludique se transforme alors en une lutte à mort au bout de laquelle Gudleik est tué par Eiof.

Acte III

Aslak et Gudrun sont indignés : ils ont constaté que Hulda entretient une liaison amoureuse avec Eiof, le meurtrier de leur fils. Aslak trouve insupportable qu'elle foule aux pieds le souvenir de Gudleik.

Au même moment, Hulda attend son amant. Eiof l'a déjà libérée du joug de Gudleik, mais elle a encore besoin de lui pour accomplir pleinement sa vengeance. En extase, elle voit en lui à la fois son « vengeur sublime » et son amant. Cependant, il tarde à venir et une pensée inquiète se glisse dans son esprit : faut-il qu'elle redoute la concurrence de Swanhilde, l'ancienne amante d'Eiof ? L'arrivée de celui-ci efface tous ses doutes. Dans une ivresse commune, ils se jurent leur amour et décident de fuir ensemble.

Une fois Eiof parti arrive Arne, l'un des frères de Gudleik, qui déclare sa passion à Hulda. Aslak observe la scène en cachette mais dans la pénombre prend Arne, son propre fils, pour Eiof. Voulant se venger de celui-ci, il frappe par erreur son fils qu'il tue.

Acte IV

En marge d'une fête, Thordis s'arrange pour que Swanhilde puisse avoir une explication avec Eiof, son

ancien amant. Face à lui, Swanhilde se plaint de son infidélité et lui rappelle leurs amours passées. Eiof finit par se laisser attendre mais Hulda a surpris leur conversation. Ses sentiments pour son amant changent alors brusquement et se transforment en haine.

Furieuse, elle fomente un plan de vengeance pour lequel elle gagne à sa cause les frères de Gudleik. Eiof est désormais leur ennemi commun. Hulda projette de l'attirer dans un guet-apens, les fils d'Aslak n'auront plus qu'à se jeter sur lui.

Acte V

Le piège se referme sur Eiof : il rejoint Hulda au point de rendez-vous convenu, les deux amants actent leur séparation, et au mot « adieu » les fils d'Aslak fondent sur Eiof. Les serviteurs de celui-ci arrivent trop tard pour le sauver et ne peuvent que se lancer à la poursuite des fils d'Aslak pour les tuer. Hulda s'estime pleinement vengée. Elle fuit ces lieux de violence pour se jeter du haut d'une falaise dans la mer en furie.

Heiko Voss

Traduction : Daniel Fesquet

César Franck (1822–1890)

Hulda

Ein Angriff auf die Menschlichkeit (oder Das Leben von Hulda Hustawick)

César Franck war ein Sonderling unter den Komponisten in Paris. Er scharte eine große Anzahl von jungen Kompositionsstudenten um sich, ohne im eigentlichen Sinne Komposition zu unterrichten. Selbst der revolutionär gesinnte Claude Debussy nahm in den 1880er Jahren Stunden bei César Franck, obwohl im weltläufigen Paris eigentlich andere Bezugsgrößen naheliegender gewesen wären. Seit 1872 war Franck zwar Professor für Orgel und Improvisation am Pariser Konservatorium – eine Professur, die ihm als einem der größten Orgelvirtuosen des Jahrhunderts unzweifelhaft zustand –, dem Vernehmen nach unterrichtete Franck das Orgelspiel jedoch eher selten. Auch seine Art, Komposition zu unterrichten, war durchaus ungewöhnlich. Es gibt dazu die wunderbare Anekdote eines Schülers, der beschreibt, wie Franck sein Votum zu einer musikalischen Erfindung abgibt, ohne eine einzige Erläuterung abzugeben – mit seinen bevorzugten Formeln: „Ich liebe es!“ oder „Ich liebe es nicht!“ Oder in Form eines Überraschungsaktes: „Man zeigt ihm irgendeine Komposition. Diese Stelle hier – ob sie ihn wohl vor den Kopf stößt? Er stutzt, er spielt sie, spielt sie noch mal, überlegt, spielt nochmals. Ich habe ihn schon fünf Minuten lang vor einem einzigen Takt, vor zwei Akkorden anhalten und sich damit abmühen sehen wie mit einer schweren Arbeit, mit einem Gesicht, als sei er höchst unangenehm berührt. Man wartet ängstlich. Plötzlich sagt er einem, aufgeheitert, mit seiner gütigen, väterlichen Stimme: „Jetzt liebe ich es; zuerst liebte ich es nicht, aber jetzt liebe ich es!““ Diejenigen unter den Schülern, die mit dieser Art der Didaktik nichts anfangen konnten – zumeist die weniger begabten – suchten sich andere Lehrer, die anderen blieben ihm Zeit seines Lebens treu. Unter diesen sticht der Komponist Vincent d'Indy hervor, der schon 1906 eine erste Biographie über Franck verfasst hat. Er führte den Kreis der

Spätgeborenen an, der den Lehrer liebevoll Papa Franck nannte und in ihm den „Meister von Sainte Clotilde“ verehrte – den Meister der Pariser Kirche, in der seine über alles wertgeschätzte Orgel stand. Von ihnen stammen die zahlreichen Geschichten, Vorkommnisse und Anekdoten, die den Papa allesamt in ein Licht ausgeprägter Menschenfreundlichkeit stellen – oder, um ein veraltetes Wort zu bemühen, das der tief religiöse Organist Franck wohl noch in seinem aktiven Wortschatz hatte: der Nächstenliebe. César Franck begriff sich weniger als Lehrer, denn als Freund – und die Menschen suchten die Nähe seiner Freundlichkeit.

César Franck ließ sich nicht vereinnahmen. Und er wollte sich nicht erklären. Unter den Kollegen am Konservatorium war Franck nicht besonders angesehen, kam er doch im offiziellen Sinne seinen beruflichen Verpflichtungen nur sehr eingeschränkt nach. Auch als Künstler wahrte Franck seine Eigenständigkeit. Für ihn war es undenkbar, sich dem Pariser Konzert- und Opernbetrieb anzubiedern. Das Pariser Musikleben kümmerte sich andererseits aber auch herzlich wenig um den Orgelprofessor von Sainte Clotilde. Die Kompositionen César Francks wurden zu seinen Lebzeiten kaum aufgeführt. Paris nahm Franck, den Komponisten, schlicht nicht zur Kenntnis. So komponierte Franck nur, was ihn wirklich umtrieb. Nachdem zwei frühe Opernversuche nicht zur Aufführung gebracht wurden, lag Franck scheinbar über Jahrzehnte nichts ferner als das Musiktheater. In seinem letzten Lebensjahrzehnt jedoch komponierte der belgische Komponist in einem ungeheuerlichen Kraftakt noch einmal zwei große Opern: HULDA und GHISELLE. Erstere ist vollendet und trägt das Schlussdatum 15. Februar 1885, an Letzterer komponierte Franck noch in seinem Todesjahr 1890. Er sollte sie nicht mehr fertiggestellt bekommen. Doch auch die zur Aufführung bereite HULDA wurde zu Francks Lebzeiten nicht für die Bühne angenommen, so sehr sich der Komponist auch darum bemühte. Erst dreieinhalb Jahre nach seinem Tod wurde sie am 4. März 1894 in

Monte Carlo in einer groben Strichfassung posthum uraufgeführt – und nach nur drei Aufführungen bereits wieder abgesetzt. Ähnlich kurze Aufführungsreihen derselben Fassung gab es in Den Haag und Toulouse, doch auch hier kam keine der Aufführungen über das Folgejahr 1895 hinaus. Sein Werk geriet in Vergessenheit.

Dass Franck in seinen letzten Lebensjahren ohne Aussicht auf eine Aufführung noch einmal zwei Werke in einer Gattung komponiert, die sich ihm Zeit seines Lebens nicht gerade aufgedrängt hat, muss aufmerken lassen. Die Frage nach den Beweggründen kann bei Franck nur von der inhaltlichen Seite angegangen werden. Ein Blick in seine Biographie zeigt zehn Jahre vor dem Kompositionsbeginn von HULDA einen inhaltlich ähnlich gearteten Fall: Inmitten des Deutsch-Französischen Krieges vertont Franck im Jahre 1870 eine patriotische Ode, in der ein allegorisches Paris seine Kinder zum hasserfüllten Verteidigungs-Kampf aufruft. Den zugehörigen, nur mit Initialen versehenen Text eines Front-Soldaten hatte er in einer Pariser Zeitung abgedruckt gefunden und zur sofortigen Vertonung für gut befunden. Ist das derselbe Franck? Der Pazifist, der im Leben die Nächstenliebe praktizierte? César Franck war vielleicht kein dezidiert politischer Mensch, aber zumindest an diesem historischen Punkt wollte er ein dezidiert politisches Zeichen setzen, bei dem er gar seine eigentlichen Ideale hintenan stellte. Dem friedliebenden Franck kamen Leid, Hunger und Kriegstote wohl so nahe, dass er sich entschied, zur gewaltsamen Verteidigung seiner Werte aufzurufen – und auf die aktuellen Umstände und Entwicklungen der Zeit mit einem klaren Statement reagierte.

Auch zehn Jahre später ist wieder die Stoffwahl entscheidend: Der Komponist wählt das Drama HALTE-HULDA des heute wenig bekannten norwegischen Dramatikers Björnsterne Björnson. Björnson, Literatur-Nobelpreisträger von 1903, war ein politischer Schriftsteller, ein weltreisender Demokrat, der als solcher auch zeitweilig im Parlament saß. „Hab Dank, dass wir zusammenwirken durften im Dienste der Freiheit“, schrieb ihm zu seinem 75. Geburtstag kein geringerer als Henrik Ibsen. Das Drama HALTE-HULDA

von 1859 gehört zu den frühen Werken des Norwegers, eine Rache- Tragödie voll ungestümer Kraft, die im Stile einer archaischen, nordischen Sage im 14. Jahrhundert angesiedelt ist. Inhaltlich werden freilich Problemfelder des 19. Jahrhunderts verhandelt: das kraftvolle Aufbegehren unterdrückter Gesellschaftsschichten und ganzer Ethnien, gewaltvolle Auseinandersetzungen zwischen Nationen sowie die Folgeerscheinungen von Unterdrückung und Unterwerfung. Nachdem Norwegen faktisch bis ins Jahr 1814 unter der politischen Abhängigkeit von Dänemark stand, spielt der Gedanke der Freiheit für die neue Generation eine entscheidende Rolle. Um die historische Freiheit Norwegens aufzurufen, muss Björnson freilich weit zurück: zumindest vor das Jahr 1397, in dem die Kalmarer Union unter der Federführung Dänemarks ihren Ausgang nahm – de facto die feindliche Übernahme der Dänen. Björnson bindet den Nationalgedanken an alte Sagen, Erzählungen und Riten: Die Nationalbewegung Norwegens knüpft da an, wo das norwegische Selbstverständnis eines freiheitlichen Lebens noch existent war – was keinesfalls heißt, dass Norwegen damals seinerseits auf Vasallen verzichtete, wozu u.a. die isländischen Stämme zählten.

Björnsons Drama spielt in Norwegen. Hulda jedoch kommt aus Island. Viele isländische Stämme sind damals längst nicht mehr in Island beheimatet, sondern in die norwegischen Landesgrenzen eingemeindet. Entwurzelung durch Zwangsumsiedlungen ist auch damals schon die gängige Praxis, um die absolute Kontrolle über die Eroberten zu erreichen, um Identitäten auszulöschen, die Unterworfenen zu brechen. Für die Unterdrückten werden die alten, heimatlichen Bräuche und Rituale umso wichtiger. Gerade auf fremdem Terrain sind sie in hohem Maße identitätsstiftend, wo die Gewinner auf vollständige Assimilierung drängen. Für Hulda ist Island längst nichts mehr, als ein blasser Sehnsuchtsort intakter Vergangenheit, aus dem die Ahnen stammen. Island wird hier zu einem Ort der erdachten Freiheit. Hulda ist entwurzelt, sie selbst vielleicht niemals dort gewesen. Was im Folgenden geschieht mutet wie eine zerstörerische Wiederholung an: Als lebendige Kriegstrophäe wird sie zum Gewaltopfer von Stammesfehden, in denen sich die eingemeindeten

Volksgruppen selbst zerfleischen. Von einem Stamm wird sie in den anderen überführt, ihre Familie getötet, sie selbst gedemütigt, vergewaltigt und zwangsverheiratet. Huldass Lebensgeschichte nimmt die Ausmaße einer Tragödie an.

Wie ein Parasit nistet sich Hulda in der Lebenswelt der Sieger ein, am Leben hält sie nichts als ihr unerbittliches Rache-Verlangen. Björnson verstärkt Huldass Außenseiter-Rolle gar noch, indem er ihr ein körperliches Gebrechen anhängt: Hulda hinkt. Doch gleichzeitig beschneigt der Autor durch zauberkundige Ahnen schon dem jungen Mädchen eine außerge-wöhnliche charismatische Aura: Als das Kind Hulda wieder einmal weint, weil es nicht mit den anderen Kindern tanzen kann, spricht eine Hexe ihr zu: „Nicht weinen, Lahme! Wisse, zum Ersatz hast Du ein Antlitz, welches alle tötet, die's anschauen längere Zeit.“ – „Sie hatte recht“, schließt Halgerde die Erzählung der Begebenheit lapidar. Gudleik, der Mann, mit dem sie gegen ihren Willen verheiratet wurde, hat zu diesem Zeitpunkt bereits das Zeitliche gesegnet. Getötet wurde er von Eiolf, dem einzigen Lichtblick in Huldass Einzelhaft, eine Art Rächer in Stellvertreterfunktion, der als Werkzeug ausführt, wozu Hulda körperlich nicht in der Lage ist. Weil Huldass Wille aber umso stärker ist, führen andere ihre Pläne willfährig aus. Ob in ihrem Verhältnis zu Eiolf das gegenseitige sexuelle Begehren stärker ist oder die Liebes-Empfindungen, ist schwer auszumachen. Eiolf Finson jedenfalls kommt – der Name spricht es aus – aus Island. Mit ihm verbindet Hulda die Sehnsucht nach einem intakten Leben – das es so noch nie gegeben hat. Doch auch Eiolf wird sie enttäuschen, wird zu seiner alten Liebe zurückkehren. Und also vollendet Hulda, was sie längst begonnen, hetzt die feindlichen Männer gegeneinander auf, lässt schlagen, morden und verbrennen – und brennt am Ende selbst. Das Drama Björnssons zeigt den Untergang einer Tragödin im fremden Land. Und die Norweger? Was tun die Norweger, während in ihren Grenzen bürgerkriegsähnliche Zustände herrschen, in denen sich die eingemeindeten Gruppierungen gegenseitig auslöschen? Sie sehen weg. Sie spielen in ihren Lustschlössern, sind auf der Jagd oder kämpfen in weit entfernten Kriegen.

Der Komponist César Franck sieht hin. Er sieht auf das unermessliche Leid, den unerträglichen Schmerz, die alltäglichen Verluste. Unerbittlich holt er die Gewalt auf die Bühne, von der im Drama Björnssons oftmals nur berichtet wird. Franck präsentiert Mord und Totschlag, Vergewaltigung und Unterwerfung, er schreibt Musik für wütende Horden, blutrünstige Mörder und zerstörte Schicksale, vergisst dabei aber keineswegs die zärtlichen Momente zwischen den Liebenden, die er bis ins Rauschhafte zu steigern weiß. Bei Franck wird alles zur ungeschönten Emotio: archaisch und roh, gewalttätig und furchteinflößend – ganz wie es das Sujet, die Vorlage und das Libretto, das er sich vom jungen Librettisten Charles Grandmougin hat einrichten lassen, einfordern. Franck und Grandmougin ziehen die Geschichte Björnssons vor, legen sie ins 11. Jahrhundert und schärfen die Konflikte weiter an. Das 11. Jahrhundert ist die Zeit der Christianisierung Norwegens, in der der Vielgötterglaube durch eine monotheistische Religion abgelöst wird – im Zweifelsfall per Kriegentscheid. In einer instabilen Zeit bekämpfen sich die rivalisierenden Stämme also nicht nur gegenseitig, sondern werden auch das Ziel von kriegerischen Missionierungswellen. Die religiösen Rivalitäten spielen in Francks Opernhandlung eine zwar untergründige, aber doch gewichtige Rolle: Gleich zu Beginn der Oper betet die Mutter Huldass zu dem einen Gott, Hulda selbst jedoch zu den alten Göttern. Die Unangepasstheit Huldass ist damit eindrücklich exponiert: Hulda ist widerspenstig, sie lässt sich nicht vereinnahmen oder bezähmen. Schnell wird klar, dass die Fehden, denen sich Hulda ausgesetzt sieht, keinen rationalen Gründen folgen, sondern auf unspezifische Rache-Gedanken gegründet sind. Hulda radikalisiert sich, nachdem sie auch noch den letzten Halt in Person ihrer Mutter verloren hat. In ihrem Rache-Wahn wird sie zu einem überlebensgroßen Mahnmal. In den folgenden Akten wird es niemandem gelingen, sie auch nur ansatzweise zu besänftigen. Hulda wird zu einer Allegorie der Rache. Doch wer lebt schon gerne an der Seite eines übermenschlichen Mahnmals, ein in seiner bloßen Existenz immerwährender Verweis auf die eigene schuldbeladene Existenz? Die Sieger der Geschichte

jedenfalls nicht. Und so wird diese „andere Existenz“ ihrem Ende zugeführt. Der offensichtliche und so ungeheuer attraktive Fremdkörper wird unschädlich gemacht, die Existenz Huldass ausgelöscht.

Ausgerechnet Franck. Ausgerechnet der liebenswerte, arglose César Franck, der schrullige Querkopf, der sich von nichts und niemandem einfangen ließ. Ausgerechnet dieser Franck nimmt sich an seinem Lebensabend Björnssons Drama über die grausamen Ereignisse des Kolonialismus und dessen Folgeerscheinungen. Warum tut er das? Seine Vertonung fällt auffällig genau in die Zeit des zunehmenden europäisch-kolonialen Engagements in Afrika – wobei das Wort ‚Engagement‘ ein aufgeblasener Euphemismus ist: Auf der Berliner Afrika-Konferenz teilten die europäischen Großmächte 1884/85 den riesigen Kontinent unter sich auf, als hätten sie einen zuckriger Kuchen vor sich. Ohne je dort gewesen zu sein und ohne auch nur mit einem einzigen Afrikaner oder einer Afrikanerin gesprochen zu haben, wurden auf der Landkarte des riesigen Kontinents willkürlich Grenzen gezogen und die Kuchenstücke zur Ausbeutung freigegeben: Die desaströse Instabilität eines gesamten Kontinents nahm damit ihren Ausgang – und hält in Teilen bis heute an. Es war der Humanist Franck und sein sezierender Blick auf die Umstände seiner Zeit, der um diesen zum Himmel schreienden Stoff gar nicht umhin kam. Es war der freiheitsliebende und weitsichtige Franck, der die Freiheit von Millionen Menschen in Gefahr sah, der Gewalt kommen sah, Überfälle, Übergriffe, Vereinnahmung, Unterwerfung, Bereicherungen; und dem es ein Anliegen war, ein Mahnmal zu setzen – und sei es auch nur in Tönen.

Solche Töne müssen erst einmal gefunden werden. Franck hat sie gefunden: überbordend und sensitiv, martialisch, militant und fremd – und doch im schwelgerischen Klang der Musiksprache des 19. Jahrhunderts und im Nachklang an Richard Wagner, den er so sehr bewunderte. Die brennende Aktualität seiner Anklage war damals sicher mit ein Grund, warum das Werk nur in einer regelrecht verstümmelten Fassung zur Uraufführung gebracht wurde – und ist vielleicht bis heute ein Grund, warum es so lange in der Vergessenheit

verblieben ist. Franck hat von seinen vier Opern zu Lebzeiten keine einzige gehört. Er hätte am Ende seines Lebens gefälliger Stoffe finden können, Stoffe, die ihm eine Aufführung wahrscheinlicher gemacht hätten. Franck wählte Hulda. Und mit ihr die volle Wucht der menschlichen Verfehlungen. Ganz offenbar handelte es sich bei Franck um einen Mann, der in den entscheidenden Momenten seines Lebens alle Kraft und alle aufgestaute Wut zusammennahm, um mit einem schmerzverzerrten Aufschrei den Angriff auf die Menschlichkeit anzumahnen – mit einer tönenden Geschichte über die fatalen Auswirkungen des Kolonialismus, wie wir sie auch heute noch erleben können, sofern wir nicht die Augen davor verschließen.

Die Handlung

1. Akt

Hulda und ihre Mutter erwarten besorgt die Rückkehr des männlichen Teils der Familie. Die idyllischen Klänge eines weit entfernten Abendlieds trügen gewaltig. Uplötzlich wird das friedliche Miteinander von Gewalt überrollt: Die Kämpfer des Aslak bringen die Frauen gewaltsam unter Kontrolle und lassen keinen Zweifel daran, dass sie auch Huldass Vater und Brüder getötet haben. Es wird geplündert, vergewaltigt und gemordet. Hulda wird als eine der wenigen Überlebenden von den siegreichen Aslaks verschleppt. Sie schwört eine grenzenlose Rache.

2. Akt

Einige Jahre später. Hulda ist noch immer in der Gewalt der Aslaks und soll mit Gudleik, dem ältesten Sohn des Aslak, zwangsverheiratet werden. Am selben Tag soll auch Thordis, die Pflegetochter im Hause Aslak, Gunnard ehelichen. Schon vor dem Zeremoniell überreicht Swanhilde wertvolle Geschenke. Doch die vier jüngeren Brüder Gudleiks gehen heute leer aus. Die Doppelhochzeit wird gerade vorbereitet, als sie mit dem Ältesten in Streit darüber geraten, ob Hulda tatsächlich eine gute Wahl sei. Mutter Gudrun muss vehement einschreiten.

Der unbändige Schmerz der Vergangenheit hat sich in Huldas Inneres gebrannt. Ihr einziger Lichtblick ist Eioolf, zu dem sie sich hingezogen fühlt. Als dieser uneingeladen auf ihrer Hochzeitsfeier erscheint, überschlagen sich die Ereignisse, denn Huldas sehnsuchtsvolle Blicke entgehen dem Bräutigam Gudleik nicht. Der Höhepunkt der Feierlichkeiten ist mit den traditionellen Schaukämpfen erreicht, in deren Verlauf sich auch Gudleik und Eioolf gegenüberstehen. Aus dem rituellen Kräftemessen wird ein Kampf auf Leben und Tod, an dessen Ende Gudleik getötet am Boden liegt.

3. Akt

Aslak und Gudrun sind empört über die neue Liaison zwischen Hulda und Eioolf nach dem gewaltsamen Tod ihres Sohnes. Auf keinen Fall will Aslak dulden, dass Hulda das Andenken Gudleiks mit Füßen tritt.

Zur selben Zeit erwartet Hulda ihren neuen Liebhaber. Einen gewichtigen Teil ihrer Rache sieht sie durch Eioolf bereits ausgeführt. Sie braucht ihn aber weiterhin, ihr Vorhaben ist noch längst nicht abgeschlossen. Hulda verkürt Eioolf zum rettenden Rächer. Doch in die Sehnsucht nach seiner Ankunft mischt sich auch der eifersüchtige Gedanke an Eiolfs frühere Geliebte: Swanhilde. Eiolfs Eintreffen machen die Zweifel umgehend vergessen. Wie im Rausch bekräftigen die beiden ihre Empfindungen füreinander und beschließen, gemeinsam zu fliehen.

Als Eioolf gegangen ist, will sich Arne, einer der Brüder des verstorbenen Gudleik, an Hulda vergehen. Aslak, der eigentlich Eioolf auflauert, verkennt in der dunklen Nacht den eigenen Sohn. Im Glauben, dass er Hulda mit Eioolf vor sich habe, erschlägt Aslak seinen Sohn Arne.

4. Akt

Am Rande eines Festes sorgt Thordis dafür, dass sich das ehemalige Paar Swanhilde und Eioolf ausspricht. Swanhilde beklagt Eiolfs Untreue und beschwört die gemeinsame Vergangenheit. Tatsächlich lässt Eioolf sich umstimmen und bekennt sich zu Swanhilde. Doch Hulda hört mit. Ihre Gefühle für Eioolf schlagen um in blanken Hass.

Hulda gewinnt die überlebenden Brüder des toten Gatten für ihren Racheplan. Eioolf ist nun ein gemeinsamer Feind. Hulda will ihn in eine Falle locken, damit Erik, Eynar und Thrond über ihn herfallen können.

5. Akt

Die Falle schnappt zu. Als Eioolf zum vereinbarten Treffpunkt kommt, um sich von Hulda zu verabschieden, wird er von den Aslak-Brüdern getötet. Eiolfs Kämpfer sind zu spät, um dem Anführer das Leben zu retten, nehmen aber ihrerseits Rache, indem sie die Brüder umbringen. Im angerichteten Massaker sieht Hulda ihre Rache endgültig vollzogen – und entschwindet kurz darauf vor der aufbrausenden Woge der Gewalt, indem sie von einem Felsen ins reißende Meer springt.

Heiko Voss

Meagan Miller

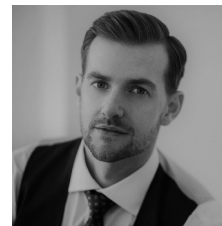


Photo: Kristin Hoeberrmann

Soprano Meagan Miller's dramatic presence and rich voice have been applauded on distinguished opera, recital and concert stages throughout the world. Career highlights include numerous role debuts: Isolde in Oper Leipzig's *Tristan und Isolde*, Marta in D'Albert's *Tiefland* in Toulouse, and Elsa in Wagner's *Lohengrin* in Brussels. Other notable performances include Minnie in Puccini's *La fanciulla del West* at Teatro Massimo di Palermo, Opéra Monte Carlo, Michigan Opera Theater and Opera Leipzig; Senta in Wagner's *Der fliegende Holländer*; Brunnhilde in *Siegfried*; Sieglinde in *Die Walküre*; Elisabetta in Verdi's *Don Carlo* for Deutsche Oper Berlin, and Elisabeth in *Tannhäuser* at the New National Theatre Tokyo. She has also played Strauss's *Ariadne*; the Kaiserin in *Die Frau ohne Schatten*; Daphne at the Vienna State Opera; the Marschallin in *Der Rosenkavalier*; and Marie/Marietta in Korngold's *Die tote Stadt*.

www.meaganmiller.com

Joshua Kohl



Since the 2017–18 season Joshua Kohl has been a member of Theater Freiburg, where he has performed the roles of Lensky (*Eugene Onegin*), Rodolfo (*La bohème*), Alfred (*Die Fledermaus*), Ottavio (*Don Giovanni*), Fenton (*Falstaff*), Quint (*The Turn of the Screw*), and Eioolf (*Hulda*). The American tenor has appeared in his own country in various concerts, recitals and operas, notably singing Don José in Bizet's *Carmen* for Fargo-Moorhead Opera.

www.joshuakohltenor.com

Irina Jae Eun Park



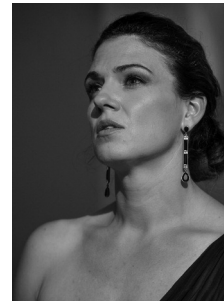
Irina Jae Eun Park studied voice in her native South Korea before continuing her singing, oratorio, concert performance and opera training at Berlin University of Arts. During the 2016–18 season she was a member of Theater Freiburg Opera Studio and since the 2018–19 season has been a member of Theater Freiburg, where her roles have included Antonia (*Les contes d'Hoffmann*), Mimi (*La bohème*) and Alice (*Falstaff*). She has performed Anno Schreier's song cycle *Wunderland* and the role of Swanhilde in Franck's *Hulda*.

Anja Jung



Anja Jung began her career as a soloist at Theatre Freiburg, where she has performed several major roles. Guest engagements have included appearances at Opéra Bastille, the Bavarian State Opera, Theater Kiel, the state theatres of Dortmund, Darmstadt, Brunswick, Hanover and Leipzig, working with well-known directors and producers. Concert tours have taken her to Germany, Switzerland, Denmark and the United States. She has won acclaim for her performances in Wagner operas.

Katerina Hebelková



Katerina Hebelková studied with Daphne Evangelatos at the Academy for Music and Theatre Munich. From 2005 to 2013 she was a mezzo-soprano at the Oldenburg State Theatre and at the Linz State Theatre where her roles included Sesto (Mozart's *La clemenza di Tito*), Octavian (R. Strauss's *Der Rosenkavalier*) and Carmen. She has made guest appearances in *Kundry* at Theater Chemnitz, in *The Queen of Sheba* and as Emilia Marty (*The Makropulos Affair*) at Theater Freiburg, and has fulfilled engagements at the Opéra de Dijon, Prague State Opera and the Heidenheim Opera Festival. She sang the title role in the world premiere of Thomas Morse's *Frau Schindler* at the Gärtnerplatz Theatre Munich.

www.katerina-hebelkova.com

Jin Seok Lee



Jin Seok Lee was born in South Korea and completed his singing studies at Hanyang University in Seoul, continuing at the Piacenza Conservatory. Success in a number of competitions led to engagements at the Baden-Baden Festival, the New Israeli Opera in Tel Aviv, the Palau de la Música Catalana in Barcelona and the Teatro Giuseppe Verdi in Busseto. He has been a member of Theater Freiburg since the 2009–10 season with roles including Mefistofele, Sarastro, Zaccaria, Fasolt, Titirel, Sparafucile and Procida.

Jongsoo Yang



Photo: Felix Groteloh

Jongsoo Yang was born in South Korea in 1989 and studied at Sahmyook University in Seoul before moving to Berlin to train with Peter Maud and Reginaldo Pinheiro in Freiburg. He joined the ensemble at Theater Freiburg in 2017, singing in choral works by Bach, Mozart and Haydn. He is a recipient of a Paul Hindemith Scholarship from the Oscar and Vera Ritter Foundation.

Junbum Lee



Photo: Felix Groteloh

Junbum Lee completed his bachelor's degree at Chugye University for the Arts, continuing with a master's degree in opera singing with Anton Scharinger at the University of Music and Performing Arts, Vienna. While still a student he performed various roles in operas by Rossini, Verdi and Puccini at the Schönbrunn Palace Theatre. From 2018 he was a tenor in the Freiburg Opera Studio, joining the opera ensemble in 2021. Recent performances include roles in Weill's *The Seven Deadly Sins* and Purcell's *Dido and Aeneas*.

Roberto Gionfriddo



Photo: Felix Groteloh

Roberto Gionfriddo completed his studies in singing in Frankfurt and Lübeck. From 1998 to 2003 he was at Lübeck Theatre, continuing at St Gallen State Theatre, Switzerland. Since 2006 he has worked with Theater Freiburg in roles including Mime in *Siegfried*, Siegmund in *Die Walküre*, Don José in *Carmen* and the Witch in Humperdinck's *Hänsel and Gretel*. He has taken guest engagements at Theater Basel, Teatro Massimo di Palermo, the Bregenz Festival, Detmold Theatre and Norwich Theatre Royal. Since 2016 he has been teaching.

Seonghwan Koo

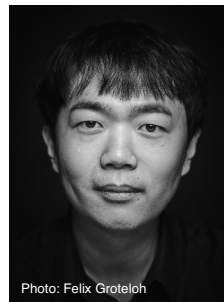


Photo: Felix Groteloh

Seonghwan Koo studied music at Hanyang University in Seoul from 2009 to 2015 before continuing his training at the Hochschule für Musik Freiburg from 2015. On graduating he joined the Freiburg Opera Studio. His performances include the title role in Puccini's *Gianni Schicchi* and Pacevio in Rossini's *La pietra del paragone*.

John Carpenter



Photo: Felix Groteloh

John Carpenter completed his vocal training at Pennsylvania State University in 2014. From then until 2016 he was a member of the Bavarian State Opera Studio where he sang roles including Raimbaud in Rossini's *Le Comte Ory*, Sid in Britten's *Albert Herring* and Oscar Wisting in Miroslav Srnka's *South Pole*. From 2016 to 2017 he was a member of the Berlin Deutsche Oper Ensemble, singing roles including Valentin (*Faust*), Moralès (*Carmen*) and Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*). Since the 2017–18 season he has been a member of Theater Freiburg, where his roles have included Pelléas (*Pelléas et Mélisande*) and Don Giovanni, Schaunard (*La bohème*) and Joe Pitt in Peter Eötvös's *Angels in America*.

www.johncarpenterbaritone.net

Inga Schäfer



Photo: Felix Groteloh

Inga Schäfer has been a member of Theater Freiburg since the 2017–18 season, with roles including Muse/Nicklausse (*The Tales of Hoffmann*), Harper Pitt (*Angels in America*), Mother (*Coraline*), Olga (*Eugene Onegin*), Prince Orlofsky (*Die Fledermaus*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Mélisande (*Pelléas et Mélisande*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Miss Jessel (*The Turn of the Screw*), Anna (*The Seven Deadly Sins*) and in her debut as Dido. She attended the Folkwang University of the Arts, Essen, followed by vocal studies with Rachel Robins, engagement at the Lübeck Theatre Opera Studio and further guest engagements. She has been a member of the SWR Vokalensemble and undertaken further studies of new music with Angelika Luz. She is a winner of the Anneliese-Rothenberger Promotional Prize and the New Music Prize of the Berlin Regional Competition.

www.ingaschaefer.com

Mateo Peñaloza Cecconi

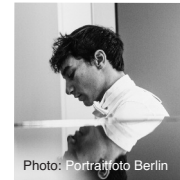


Photo: Porträtfoto Berlin

Mateo Peñaloza Cecconi began his career as a chorister at Freiburg Cathedral and studied at the Hochschule für Musik Freiburg. In 2011 he joined the Milan Verdi Conservatory where he completed his training in choral conducting. During the 2016–17 season he served as assistant choral director at Theater Freiburg, from where he graduated in choral conducting with Frank Markowitsch in 2017. He continued his studies with Reginaldo Pinheiro.

Juan Orozco



Photo: Felix Groteloh

Juan Orozco studied at the Mexico City National Conservatory. Following appearances at home he took an engagement with the Bremen Theatre and since 2018 has been with Theater Freiburg. His repertoire includes some 40 principal baritone roles, including Rigoletto, Nabucco, Luna, Renato, Germont and Jago, Scarpia, Amfortas and Escamillo. Guest engagements have taken him to Darmstadt, Oldenburg, Nuremberg and Brunswick theatres, Munich Gärtnerplatz Theatre, Berne and the Deutsche Oper am Rhein.

Katharina Ruckgaber



Photo: Felix Groteloh

After studying in Munich, Katharina Ruckgaber joined Oper Frankfurt's Opera Studio, appearing as Susanna in *Le nozze di Figaro*. Since the 2017–18 season she has been a member of Theater Freiburg, where her roles have included Musetta (*La bohème*), Adele (*Die Fledermaus*), Zerlina (*Don Giovanni*), Nanetta (*Falstaff*) and Mélisande (*Pelléas et Mélisande*). She has appeared as a guest at the state theatres of Darmstadt and Karlsruhe as Pamina (*Die Zauberflöte*), Adele and Ännchen (*Der Freischütz*). Other engagements have taken her to the Theater an der Wien and London's Wigmore Hall, and she has sung with the Bamberg Symphony.

www.katharinaruckgaber.com

Opernchor des Theater Freiburg



Photo: Opernchor Theater Freiburg

Comprising thirty singers from eleven countries, Theater Freiburg Opera Chorus performs in opera, operetta and musical productions staged by Theater Freiburg, and appears in concert – supported as required by the Extrachor des Theater Freiburg – and in the theatre. Notable achievements include guest performances of *Tannhäuser* and *Parsifal* at Norwich Theatre Royal in the UK and *Carmen* at the Menuhin Festival Gstaad. On record, the Opera Chorus has sung less familiar repertoire including Cilea's *L'Arlesiana*, Zandonai's *Francesca da Rimini*, Goldmark's *The Queen of Sheba* and Korngold's *Das Wunder der Heliane*, plus a DVD performance of Massenet's *Cendrillon*. Since 2017 the Opera Chorus has been directed by Norbert Kleinschmidt of Theater Freiburg.

Norbert Kleinschmidt



Photo: Jessica Alpe Hath

Norbert Kleinschmidt received his first musical training as a chorister in the Dresden Kreuzchor. After studying in Paris (choral and orchestral conducting, musicology and theatre studies) he specialised in orchestral conducting at the Hochschule für Musik und Theater Leipzig, and in Weimar. After his first engagements as a répétiteur at theatres in Dessau and Klagenfurt he worked in the same position at Theater Freiburg from 2006 to 2017, conducting a number of operas. Since 2017–18 he has served as chorus conductor at Theater Freiburg. He has collaborated with Theater Kontra-Punkt, Düsseldorf and conducted concerts with the Berlin Symphony Orchestra, the Bochum and Düsseldorf symphony orchestras and Beethoven Orchestra Bonn. From 2013 to 2017 he led the Freiburg Student Symphony Orchestra.

Philharmonisches Orchester Freiburg



Photo: Britt Schilling

The Freiburg Philharmonic Orchestra was founded in 1887 and established itself as the orchestra of the Theater Freiburg. Early in its history the Orchestra worked with composers such as Clara Schumann and Richard Strauss. Today it performs around a hundred concerts annually, on stage and as an opera orchestra, and its members perform as part of a long-running chamber music series and work regularly with children and young people. In 2008, Fabrice Bollon became the Orchestra's general music director. The Freiburg Philharmonic Orchestra has received multiple nominations as orchestra of the year by the journal *Opernwelt* and was awarded by the German Music Publishers Association for its programming in the 1998–99 and 2011–12 seasons. Recent

recordings include Korngold's *Das Wunder der Heliane* and Albéric Magnard's *Symphonies Nos. 3 and 4*. A new issue of Riccardo Zandonai's opera *Francesca da Rimini*, which won a Diapason d'Or and Choc de la Musique, was nominated for an International Classical Music Award in 2017. This recording and the Orchestra's disc of Karl Goldmark's *The Queen of Sheba* were *Gramophone* Editor's Choice selections.

www.theater.freiburg.de/de_DE/ensemble/philharmonisches-orchester-freiburg.139298

Thomas Schmieger



Photo: Maurice Korbelt

Thomas Schmieger was born in Göttingen and completed his conducting studies at the Hochschule für Musik Würzburg. From 1992 he was solo répétiteur and conductor at Theater Freiburg and in 1995 he became deputy director of studies. In 2001 Schmieger founded Theater Freiburg's children's choir. His productions include Britten's *The Burning Fiery Furnace*, Krása's *Brundibár*, Maxwell Davies' *Cinderella*, Violeta Dinescus' *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee*, A.N. Tarkmann's *Dornröschen*, and family and youth concerts. He has conducted *La bohème*, *Faust*, *Hänsel und Gretel*, *Bluebeard's Castle*, *Nabucco*, *Pique Dame*, *Rigoletto*, *Il tabarro*, *Tosca*, *I vespri siciliani* and *Wozzeck*. In 2019 he was guest répétiteur at the Zürich Opera House.

Fabrice Bollon



Photo: Maurice Korbé

Fabrice Bollon studied with Michael Gielen and Nikolaus Harnoncourt in Paris and at Salzburg's Mozarteum before completing his studies with Georges Prêtre and Mauricio Kagel. He worked as musical assistant at the Salzburg Festival until 1998, was deputy musical director at Oper Chemnitz (2000–04), was chief conductor of the Flanders Symphony Orchestra (1996–2000) and has made numerous appearances with many renowned European orchestras. From 2009 he has been general music director/chief conductor at Germany's Theater Freiburg. In September 2016 Bollon was unanimously re-elected for another term and began recording for Naxos, releasing a remarkable interpretation of Korngold's *Das Wunder der Heliane* in 2018 (8.660410-12). His work in Freiburg has garnered international acclaim, including Editor's Choice accolades in *Gramophone* magazine and Diapason d'Or Awards, among others. Bollon appears regularly with the Moscow State Opera Stanislavsky, several German radio orchestras, and in Japan, Switzerland, Belgium, the Netherlands, Denmark, Austria and Monte Carlo. Bollon is also an acclaimed composer: his opera *Oscar und die Dame in Rosa* was highly praised by both critics and audiences. An album of his works was released by Naxos in 2020 (8.574015) and another is planned for 2022.

www.fabricebollon.com

Most of César Franck's works received scant attention at the time of their composition and *Hulda* was never performed in his lifetime. The narrative is set in 14th-century Norway at the time of the great tribal kings, with marauding hordes spreading fear and terror throughout the land. Hulda is kidnapped and transferred from one tribe to the other, her family is killed and she herself is humiliated. However, Hulda's spirit cannot be crushed, and she survives with revenge as her goal in life. Franck's music portrays raging clans, bloodthirsty murderers and shattered lives, but also moments of exquisite tenderness in this acclaimed revival of a forgotten masterpiece that places the role of Hulda among the great tragic stage heroines.



César
FRANCK
(1822–1890)

Hulda
Opera in Five Acts

Hulda Meagan Miller, Soprano
Eiolf Joshua Kohl, Tenor
Swanhilde Irina Jae Eun Park, Soprano
Mother of Hulda Anja Jung, Contralto
Gudrun Katerina Hebelková, Mezzo-soprano
Aslak Jin Seok Lee, Bass

Opern- und Extrachor des Theater Freiburg

Chorus master: Norbert Kleinschmidt

Philharmonisches Orchester Freiburg • Fabrice Bollon

WORLD PREMIERE RECORDING OF THE ORIGINAL UNCUT VERSION

1–5 Act I	18:29	17–30 Act III	52:04	31–39 Act IV	27:59
6–16 Act II	40:45			40–45 Act V	22:58

A detailed track and cast list and full recording details can be found inside the booklet.
 A German translation of the French libretto can be accessed at www.naxos.com/libretti/660480.htm
 A co-production with Bernd Künzig and Reinhard Ermen (Südwestrundfunk)
 This recording was made possible thanks to generous sponsorship
 from the Excellence Initiative of the Friends of Freiburg Theatre. • Booklet notes: Heiko Voss
 Cover painting: *Northern Lights – Study from North Norway* by Anna Boberg (1864–1935)

© & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com